



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

**История** **History**

- Е. Кириченко.* Апологет античности **3** Apologist of the Antiquity. *E. Kirichenko*  
*В. Богдан.* Французы в Академии художеств **7** French Artists in the Russian Academy. *V. Bogdan*

**Академическая наука** **Academy Research**

- Т. Кочемасова.* Искусство и наука **20** Art and Science. *T. Kochemasova*  
*О. Кривцун.* Искусство и антропология **24** Art and Anthropology. *O. Krivtsun*

# A C A D E M I A

- Д. Швидковский.* Творческий метод Церетели **27** Creative Method of Zurab Tsereteli. *D. Shvidkovsky*

**Музеи академии** **Museums of the Academy**

- В. Богдан.* Автопортрет и портрет художника **37** Self-portrait and Portrait of the Artist. *V. Bogdan*  
*С. Боброва.* Секреты мастерства **44** Secrets of Excellence. *S. Bobrova*

**Международные связи** **International Relations**

- Н. Березницкая.* Академический пленэр **48** Plein Air Academic Workshop. *N. Bereznitskaya*  
*Е. Кичина.* Илья Репин в Здравневе **50** Ilya Repin in Zdravnevo. *Y. Kichina*

**Академическое образование** **Academic Education**

- Путешествие во имя мира **56** Journey for Peace.  
*В. Хан-Магомедова.* Универсум академии **58** Universum of Academy. *V. Khan-Magomedova*

**Персоналии** **Personalities**

- И. Ломизе.* Неизвестный Николай Рерих **64** Nicholas Roerich Unknown. *I. Lomize*  
*Н. Шеховцева.* Танцы в стиле ретро **71** Retro Dances. *N. Shekhovtseva*

**Выставочный комплекс академии** **Exhibition Halls of Academy**

- О. Калугина.* «Без скульптуры мне нет жизни» **76** «I Can't Live Without Sculpture». *O. Kalugina*  
*М. Чегодаева.* Три поколения художников **80** Three Generations of Artists. *M. Chegodaeva*  
*Б. Олива.* Структуры метафор **86** Structures of Metaphors. *B. Oliva*

**Музеи современного искусства** **Museums of Modern Art**

- А. Толстой.* Прозрачное время на Петровке **90** Perspicuous Time at Petrovka. *A. Tolstoy*  
*Е. Зензинова.* Одиночество 70-х **96** Solitude of Seventies. *E. Zenzinova*  
*Л. Машанская.* Портреты нонконформистов **98** Portraits of Nonconformists. *L. Mashanskaya*  
*Г. Склярченко.* «Худфонд» Олега Тистола **101** Oleg Tistol «Khudfond». *G. Sklyarenko*  
*В. Хан-Магомедова.* Хроника **103** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

**Обзоры** **Reviews**

- А. Безгубова.* Вокруг света с мольбертом **106** Around the World with Easel. *A. Bezgubova*  
*В. Пацюков.* Поэзия городской повседневности **110** Poetry of Urban Everydayness. *V. Patsyukov*  
*А. Родимкина.* Театральные импровизации **112** Theatrical Improvisations. *A. Rodimkina*  
*Э. Мусаева.* Исповедальное искусство **114** Confessional Art. *E. Musaeva*  
*Ю. Квасюк.* Время «Всегда» **116** The Time «Forever». *Yu. Kvasyuk*  
*Ю. Логинова.* Спорт в искусстве **118** Sport in Art. *Yu. Loginova*  
Московская и региональная хроника **121** Moscow and Regional Chronicle



К. Б. ВЕНИГ

*Портрет президента Императорской Академии художеств графа  
Г. А. Шуазеля-Гуфье. 1864. Холст, масло. НИМ РАХ*

# АПОЛОГЕТ АНТИЧНОСТИ

## APOLOGIST OF THE ANTIQUITY

*Евгения Кириченко*

*Evgenia Kirichenko*

**Ф**ранцузский дипломат и археолог Гавриил Августович (Мари-Габриэль-Флоран-Огюст) Шуазель-Гуфье, как и Мусин-Пушкин, был поклонником древности, но древности античной, греческой. Граф прибыл в Россию как эмигрант, спасаясь от жестокостей революции у себя на родине. Назначение графа на пост президента петербургской Академии художеств отвечало его увлечениям и пристрастиям, он получил эту высокую государственную должность благодаря последовательно и демонстративно проводимой Павлом I политики неприятия революционных преобразований во Франции и борьбы с их последствиями.

Пребывание Шуазель-Гуфье на посту президента Академии художеств оказалось кратким (1797–1800). Вместе с тем французский дипломат и археолог по своим научным и художественным пристрастиям и занятиям отвечал своей новой должности.

С 1776 года с группой ученых и художников Шуазель-Гуфье работал в Греции, изучая и фиксируя древние памятники, занимаясь сбором древних преданий. Итоги этой работы получили отражение в пользовавшейся в свое время известностью изданной графом книге. В начале 1780-х, будучи французским посланником в Константинополе, он продолжил изучение греческой культуры. Итогом этой работы стала собранная им большая коллекция надписей. Результаты своей работы Шуазель-Гуфье опубликовал в изданиях Французской академии<sup>1</sup>.

Как знаток античности и человек, искренне заинтересованный в процветании искусства, Шуазель-Гуфье принимал непосредственное участие в творческих проблемах мастеров академии. В частности, будучи ее президентом, он участвовал в обсуждении вопроса о создании скульпторами М.И. Козловским и И.П. Мартосом кариатид для тронного зала в Павловске, сооруженного по проекту В.Ф. Бренны, одного из самых любимых Павлом I архитекторов. В письме конференц-секретарю Академии художеств П.П. Чекалевскому президент писал: «Я полагаю, что художники не пожелают в точности следовать указаниям г. Бренна. Самые прекрасные из известных нам кариатид исполнены Жаном Гужоном в одном из залов Лувра... Существуют также прекрасные кариатиды Эрехтейона в Афинах... но они не имеют рук, и я склонен думать, что они никогда их не имели. Такой способ изображения может показаться слишком

<sup>1</sup> *Энциклопедический словарь* / Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. СПб., 1908. Т. 39. С. 947; РЯЗАНЦЕВ И.В. *Императорская Академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX веков* // Русское искусство Нового времени. М., 2005. Вып. 9. С. 192–193.

The French diplomat and archaeologist Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, was a connoisseur and admirer of antiquity, having in mind the Classic Antiquity of ancient Greece and Rome.

De Choiseul-Gouffier presidency at the Imperial Academy of Arts (1797–1800) was marked by an initiative aimed at transforming the teaching of art to a publicly accessible activity, opened to every talented student, regardless of his social status. This was the beginning of systematic preparatory art education, which resulted in increased number of pupils at the Academy in addition to those educated at already established Educational Department.

Presidency of de Choiseul-Gouffier was marked by the other important events as well. V.I. Bazhenov was appointed to a new post, which was established especially for him – the post of the Vice-President of the Imperial Academy of Arts. Special letter of appointment by the Emperor Paul I was issued on February 29, 1799. Despite the extreme brevity of his tenure, he managed to vitalize the Academy. Emperor Paul I ordered the Academy: "to proceed immediately to a collection of designs, plans and drawings of all buildings, that deserve it for their exceptional architectonic value, ...and publish the collection under the title Russian architecture."

Because of the Bazhenov's death and the murder of the emperor, order was executed only partially.

I. After the Bourbon Restoration he was named a Minister of France and Peer of France, while his large collection of ancient monuments was donated to the Louvre museum.



*Гера (т.н. Гера Барбирини).*

*Гипсовый слепок с мраморного оригинала.*

*Греция. V—IV вв. до н.э. (Рим, Ватикан)*

НИМ РАХ



смелым, и я признаюсь, что во всех отношениях предпочел бы кариатиды Жана Гужона, от которых гг. Козловский и Мартос могли бы позаимствовать общую идею; впрочем, осуществление ее было бы полностью предоставлено их таланту»<sup>2</sup>. Автор исследования о русской скульптуре И.В. Рязанцев, характеризуя высказывание Шуазель-Гуфье, отмечает прекрасное понимание ситуации в русском искусстве второй половины XVIII столетия: отечественный классицизм знал римскую античность, опирался на нее и апеллировал почти исключительно к ней, отсюда и соображение, что кариатиды без рук могут показаться слишком смелыми. Лишь в начале XIX века придут и знание, и восхищение греческой античностью, и тогда кариатиды, похожие на кариатид Эрехтейона, украсят спроектированный А.Н. Ворониным кабинет «Фонарик» в Павловском дворце (1807).

Со времени создания Академии художеств стало правилом выполнение ее мастерами важнейших государственных заказов, в первую очередь для Петербурга и окрестностей. Высочайшим повелением Павла от 19 августа 1799 года предписывалось обновить обветшавшую скульптуру Большого каскада в Нижнем саду Петергофа. В нем говорилось: «Вместо статуй, стоящих в Петергофе на каскаде противу среднего сходу, отлить при Академии художеств из металлу бронзы; в выборе для сего фигур придерживаясь более старым, то есть нынешним, кои на каскаде том стоят, и когда готовых при Академии форм подходящих к тем статуям нет, в таком случае приготовить оные вновь»<sup>3</sup>. Созданная по этому случаю комиссия, в которую вошли скульпторы Гордеев, Мартос и Козловский, пришла к выводу, что из-за ветхости сделать со старых статуй слепки невозможно. Поэтому ее члены предложили, чтобы четырнадцать статуй, «придерживаясь старым фигурам», отлить с античных оригиналов и использовать для этого имеющиеся в академии гипсовые слепки, а восемь статуй — по выполненным вновь моделям русских скульпторов. Что касается президента, то пожелание императора «придерживаться старым фигурам» он понял буквально и предложил отлить новые статуи по подобию прежних из свинца. Это мнение оспорил Мартос. Он отметил: «...Сей металл мягкой и тяжеловесной подвержен скорому изменению. Давление тяжести металла и влажного состава, в них заключенного, также некоторое расширение сего от влаги производит то действие, что свинец, будучи не крепок, дает трещины на статуе и ее скривляет, и от сего скульптура делается безобразною». В итоге, как и значилось в императорском указе, решено было отливать скульптуры каскада из бронзы. Новая скульптура, повторявшая прежнюю, одновременно отличалась от нее<sup>4</sup>.

Президентство Шуазеля-Гуфье ознаменовалось инициативой, направленной на превращение обучения художествам в общедоступное явление, не ограниченное лишь закрытым учебным заведением, каким была до сих пор Академия художеств. При академии возникла специальная школа, в которой могли обучаться все желающие и имеющие склонность к художествам вне зависимости от соци-



ального статуса. После получения в ней соответствующей подготовки можно было поступить в Академию художеств. 20 марта 1798 года «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовали объявление об этом важном начинании, положившем начало системе подготовительного образования, благоприятствующего поступлению в число учеников Академии художеств помимо функционировавшего в ее структуре Воспитательного отделения: «Позволяется всякого звания и лет молодым людям пользоваться ежедневно преподаваемым в оной Академии учением в рисовании с тем предположением, что когда из числа сих вольноприходящих учеников найдутся такие, кои по успехам своим окажут отличные в художествах дарования, то они, если их звание к тому не воспрепятствует, могут приняты быть в число воспитанников на казенное содержание»<sup>5</sup>.

Президентство Шуазеля-Гуфье ознаменовалось и другим событием. На новую, специально для него учрежденную должность первого вице-президента указом Павла I был назначен В.И. Баженов. Несмотря на краткость пребывания на этом посту (назначение зодчего состоялось 29 февраля 1799 года, а 2 августа того же года он скончался), Баженов сумел вдохнуть новую жизнь в академию. Он стал инициатором двух существенных начинаний. Первое оставило существенный след в истории отечественного зодчества, второе — в жизни Академии художеств.

Уже через месяц после назначения Баженова на пост вице-президента Павел I предписал Академии художеств «приступить немедленно к собранию рисунков, планов и чертежей всех зданий, кои по хорошему вкусу своему в архитектуре то заслуживают, присовокупляя к тому все проекты зданий не выполненных, но интересно задуманных и собрание издавать под заглавием Российской архитектуры»<sup>6</sup>. В протоколах Совета Академии художеств было зафиксировано сходное распоряжение императора: «Под особенным смотрением вице-президента оной действительного статского советника Баженова приступить немедленно к собранию рисунков, планов и чертежей всех больших зданий, в обоих столицах состоящих, как-то: дворцов, академий, корпусов и всякого рода казенных строений, равно загородных домов и таковых же партикулярных, кои по хорошему вкусу своему и архитектуре то заслуживать будут, присовокупляя к тому и все проекты, какие сделаны были для предполагаемых к действительному построению каковых-либо зданий, хотя бы оные действительно почему-либо не были построены, буде они по важности предметов своих и архитектуре заслуживают быть изданными в свет. В книгах оных должны быть каждому зданию или проекту план, фасад, профиль и подробное к оным описание, с показанием как преимуществ, так и недостат-

ков оных, когда и кем таковые здания произведены, а проекты сочинены. Таковым образом все сие образовав, издавать под заглавием Российской архитектуры, по частям, разделяя оные на соразмерное обширности здания сего числа томов по примеру изданных Блонделем в уваже в лист Парижских строений; для сего Академия художеств может требовать планы и все сведения от всех мест»<sup>7</sup>. Второй указ, почти полностью повторявший приведенный, был адресован Баженову и содержал небольшое, однако весьма знаменательное дополнение: «Вследствие выше полученного Высочайшего Его Императорского Величества повеления послать требование в Экспедицию Кремлевского строения о присылке в Императорскую Академию художеств планов, подтвержденных покойною императрицею Екатериною Алексеевною относительно Кремлевского дворца, а также к архитектору г-ну статскому советнику Казакову о присылке всех чертежей разным зданиям господина действительного статского советника и кавалера Василия Ивановича Баженова»<sup>8</sup>. Из-за малочисленности сотрудников Гофинтендантской конторы хранившиеся в Москве 34 листа чертежей Царицынского дворца были посланы Казаковым в Петербург для копирования. Отправляя их, Казаков докладывал, что других чертежей Баженова у него не имеется<sup>9</sup>.

В обоих документах указывалось на необходимость включения в готовящийся труд чертежей не только построенных зданий, но и неосуществленных проектов. Задумывая издание «Российской архитектуры», которая бы засвидетельствовала значительность отечественного вклада в мировой художественный процесс, Баженов мечтал восстановить историческую справедливость, сохранить хотя бы таким образом память о спроектированных им грандиозных, но неосуществленных проектах: Большом Кремлевском дворце в Москве и подмосковном ансамбле усадьбы Царицыно, поместив их чертежи в ряду других важнейших проектов и построек российских столиц.

Краткость периода, прошедшего между временем занятия Баженовым почетного поста и представлением утвержденных императором знаменательных предложений, свидетельствует о том, что зодчий обнародовал выношенные и обдуманые соображения.

Из-за смерти Баженова и последовавшего вскоре убийства императора постановление об издании «Российской

архитектуры» оказалось выполненным лишь отчасти, причем не в Петербурге и не в Академии художеств. Имеются в виду знаменитые альбомы, содержащие проекты и обмеры зданий, спроектированных для Москвы или сооруженных в древней столице в стиле классицизма во второй половине XVIII столетия, то есть примерно на протяже-

<sup>2</sup> ПЕТРОВ В.Н. *Михаил Иванович Козловский*. М., 1977. С. 168; РЯЗАНЦЕВ И.В. Указ, соч. С. 193.

<sup>3</sup> РЯЗАНЦЕВ И.В. *О двух президентах Академии художеств...* С. 178.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цит. по: БЕККЕР И.И., БРОДСКИЙ И.А., ИСАКОВ С.К. *Академия художеств*. С. 34.

<sup>6</sup> КОНДАКОВ С.Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств*. Т. 1. С. 22.

<sup>7</sup> *Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской Академии художеств за сто лет существования* / Под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. I. С. 381. РГИА. Ф. 789. Оп. 1.4. 1. 1788 г. Л. 1, 1 об.

<sup>8</sup> Там же. Л. 3 об.

<sup>9</sup> Там же. Л. 11, 13.

нии полувека. Огромная работа была проделана под руководством М.Ф. Казакова. Собранные воедино в 16 альбомах (в десяти представлены казенные строения, в шести — партикулярные) «чертежи воссоздают выразительную картину классической, или казаковской, Москвы, представляя все действительно заслуживающее внимания в области архитектуры того времени. Столь же красноречиво чертежи в альбомах, известных среди искусствоведов как «альбомы Казакова», представляют своеобразие московской архитектурной школы и ее отличие от петербургской.

Инициатива Баженова родилась под влиянием известного художникам и просвещенным любителям искусств издания «*Vitruvius Britanikus*» и не менее известных публикаций Блонделя, где были собраны изображения выдающихся творений английского и французского зодчества. «Российской архитектуре» предстояло выполнить родственную миссию: отразить достижения отечественных архитекторов и представить все лучшее из созданного в стране в период торжества европеизма, в то время, когда величайшее из искусств достигло в России подлинного расцвета и превратилось в органическую часть общеевропейского художественного процесса.

Еще одна, весьма симптоматичная особенность задуманного Баженовым начинания видится в обозначенном в его проекте охвате архитектурного пространства.

То, что неосуществленную в Петербурге инициативу удалось, хотя и отчасти, воплотить в Москве, свидетельствует, насколько тесным и единым мыслилось развитие архитектуры в обеих столицах. Замысел «Российской архитектуры» Баженова — еще одно яркое свидетельство характерного для XVIII — первой половины XIX века параллелизма архитектурных начинаний общегосударственного масштаба, как правило, территориально охватывавших обе столицы России. Альбомы Казакова можно рассматривать в качестве свидетельства широты представлений о единстве государственной политики в области культуры, искусства, практической деятельности. Общность предпринимаемых в ее рамках начинаний в Москве и Петербурге символически представляла Россию в целом. Эта политика не ограничивалась архитектурно-проектной практикой, включая художественное образование и популяризацию новейших достижений в области искусства. Гигантская работа, выполненная под руководством главы московской архитектурной школы и требовавшая больших усилий и затрат, не могла возникнуть без согласования позиций двух великих зодчих России второй половины XVIII столетия, тем более что совершалась она с ведома и благословения Павла I, относившегося к судьбе и деятельности Академии художеств и архитектурно-градостроительным начинаниям не менее заинтересованно, чем его предшественницы.

Во втором докладе, поданном императору Павлу I через месяц после первого, Баженов писал о «всех потребных для нынешнего положения Академии художеств нуждах», касавшихся прежде всего судьбы Воспитательного

отделения. Необходимость второго доклада была вызвана осознанием очевидной нецелесообразности структуры Академии художеств с Воспитательным отделением, куда принимали «без разбора» «большое число малолетних детей», прежде чем у них могла проявиться склонность к художествам. Второй объект критики Баженова — обременительность изучения иностранных языков для малолеток<sup>10</sup>.

Устройстве Воспитательного отделения в заключалась, по мнению Баженова, основная причина неэффективности результатов образования воспитанников Академии художеств. «Более тридцати лет уже приметно стало (то есть уже через 5–6 лет после назначения Бецкого на должность президента и создания Воспитательного отделения. — Е.К.), что от Академии художеств желаемого успеха не видать; хотя появились прямые и великого духа российские художники, оказавшие свои дарования, но цену им немногие знали и сии розы от тернии зависти либо невежества заглохли; при том же признаться должно, что таковых художников было не много, а причина сему та, что мы взяли неосторожно за воспитание несходственное, не узнавши склонности молодого человека, отец назначает его к художеству ради единого куска хлеба и отдает его на руки учителей в школу, не испытавши сил его и без всякого приготовления к учению академическому. Академия художеств есть училище, основанное на познании трех знатнейших художеств: живописи, скульптуры и архитектуры; а познание сие требует не только предварительные многие знания, но и природную к сему склонность»<sup>11</sup>. Выяснить склонность детей к художеству и их относительную одаренность, которая сделает более рациональной работу Академии художеств, можно, утверждал Баженов, единственным, притом чрезвычайно простым способом: — «впредь не принимать малолетних в Академию художеств»<sup>12</sup>.

Докладная записка Баженова была благосклонно встречена императором. «С большим удовольствием, — писал Павел I, обращаясь к зодчему, — вижу употребление, которое делаете вы из известных Мне талантов и способностей ваших, по части художеств, всякого одобрения достойной... усердие и труды ваши Мне всегда будут приятны и приобретут вам Мое благоволение»<sup>13</sup>.

Несмотря на скорую кончину Баженова, предложения зодчего были приняты Павлом I в качестве руководства к действию. Возраст учеников, принимаемых в академию, был увеличен до 9 лет. Рациональную реорганизацию в соответствии с идеями Баженова начал проводить в Академии художеств назначенный императором Павлом I новый президент Александр Сергеевич Строганов.

В 1802 году граф Шуазель-Гуфье вернулся в наполеоновскую Францию. После реставрации Бурбонов он стал пэром; собранная им коллекция античных памятников поступила в Лувр<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Кондаков С.Н. *Указ. соч.* С. 22.

<sup>11</sup> Цит. по: Яремич С.С. *Влияние воспитательных идей на художественную школу. Президентство И.И. Бецкого*// Из истории... С. 87.

<sup>12</sup> Цит. по: Кондаков С.Н. *Указ. соч.* С. 22.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Рязанцев И.В. *О двух президентах*... С. 178

# ФРАНЦУЗЫ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

## FRENCH ARTISTS IN THE RUSSIAN ACADEMY

*Вероника Богдан*

*Veronika Bogdan*

**А**кадемия художеств была учреждена при Московском университете в 1757 году по инициативе одного из самых просвещенных людей своего времени — Ивана Шувалова. Он поддерживал переписку с французскими энциклопедистами — Вольтером (которому высылал материалы для истории Петра Великого), Дидро, Гельвецием. Как образец системы обучения Шувалов использовал опыт Королевской академии живописи и скульптуры в Париже. Он пригласил в Россию известных французских мастеров и заказал архитектору Ж.-Ф. Блонделю-младшему проект будущего здания с аудиториями, библиотекой и музеем. Основатель Московского университета Иван Иванович Шувалов предполагал там же открыть и академию, однако иностранные художники предпочли жить в столице.

Именно в Петербург в начале 1758 года приехал Никола Франсуа Жилле, одним из первых приступив к обучению будущих русских живописцев, скульпторов и архитекторов. Прожив в России более двадцати лет, он дал профессиональную подготовку всем ведущим отечественным ваятелям конца XVIII — первой половины XIX века — Ф.И. Шубину,

НЕИЗВЕСТНЫЙ  
ХУДОЖНИК КРУГА  
К. Ж. ВЕРНЕ

*Морской вид с рыбаками.*

*Холст, масло.*

НИМ РАХ

Ivan Shuvalov whom we owe the foundation of the Russian Academy of Arts in 1757 was one of the most enlightened men of his times. He carried on a correspondence with some of the French Encyclopedistes and Philosophes: Voltaire (whom he sent material for his history of Peter the Great), Diderot and Helvetius. He modelled the training system of the new academy on the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. He invited some well-known French masters to come to Russia and commissioned the architect Jacques-Francois Blondel Le Jeune to design the building of the academy, including classrooms, library and museum.

At the beginning of 1758, the sculptor Nicolas-Francois Gillet, on his arrival in St. Petersburg, joined the cohort of the newcomers invited to teach future Russian painters, sculptors and architects. During his 20-years-long residence in the city, he









Ф.Ф. Шедрину, М.И. Козловскому, И.П. Прокофьеву. Жил-ле совместно с Ж.Л. де Велли занимался организацией классов рисования с гипсов, а позднее и натурального; способствовал приглашению преподавателя анатомии.

В том же 1758 году в Санкт-Петербург прибыли живописцы Луи Жозеф Ле Лоррен с учеником и помощником Жаном Мишелем Моро-младшим (1741–1814), королевским рисовальщиком, живописцем и гравером. Как и Королевская академия, петербургская Академия художеств была прежде всего школой рисунка: начинали с копирования гравюр и рисунков, затем переходили к рисованию слепков (объемных предметов) и только потом к живой натуре. Занятия в натурном классе были строго регламентированы: лучшие места — ближе к модели — доставались медалистам. Общего у французской и петербургской академий было много, в том числе система программ и выборность профессоров, по очереди дежуривших в классах и ставивших модель. Общей для двух академий была

и система конкурсов на поквартальные награды или малые премии. Переняли в России и положение о Большой премии. Русские лауреаты также имели право на золотые медали, пенсионерскую поездку за границу на несколько лет. Для завершения образования французских художников в Риме была создана Французская академия, где возможность заниматься получили и русские пенсионеры.

Академические занятия вначале проходили в доме Шувалова, но в январе 1759 года академии отдали дом на углу 3-й линии Васильевского острова и набережной Невы, а затем и соседний дом. Приспособление зданий под учебное заведение поручили приехавшему из Парижа архитектору Жаку Кристофу Валуа, у которого в России было довольно много заказов. В 1759-м его заменил профессор Ж.Б. Валлен-Деламот.

В этот год скончался Ле Лоррен, на его место был взят Жан Луи де Велли (ок. 1730–1809), живописец и акварелист, проживший несколько лет в России и пользовавшийся по-



Э. М. Фальконе  
Милон Кротонский. 1744.  
Гипс. НИМ РАХ

◀ СТР. 10  
НЕИЗВЕСТНЫЙ  
ФРАНЦУЗСКИЙ  
ХУДОЖНИК КОНЦА  
XVIII — НАЧАЛА  
XIX ВЕКА  
Вакх с Амуром.  
Холст, масло. НИМ РАХ





А.Ф. МЕРЦАЛОВ  
*Император Валент перед  
епископом Василием Великим  
(Месса св. Василия).*  
1769–1770.  
Бумага, черная акварель,  
китайская тушь. НИМРАХ



кровительством Шувалова. В живописном классе происходила частая смена руководителей, что не могло не сказаться на результатах обучения.

Уже в 1760 году де Велли заменил адъюнкт-профессор Королевской академии живописи и архитектуры в Париже Жан-Луи-Франсуа Лагрене (1724–1805), приехавший с братом в качестве помощника. Согласно подписанному контракту, художник кроме преподавания обязался выполнять заказы императрицы «по умеренной цене». Помимо большого количества рисунков лучших итальянских и французских мастеров Лагрене должен был привезти в Петербург «много писанных и рисованных с натуры академий», которые впоследствии он мог забрать на родину. По прибытии Лагрене написал историческую картину «тех же размеров, как и его произведение, исполненное на принятие в Королевскую Парижскую академию, за сделанную ему честь, которая <...> должна остаться украшением залы (академической) и оригиналом для учеников бесплатно»<sup>1</sup>. Это полотно «Лот с дочерьми» служило образцом для многих поколений учеников. В 1772 году одна из программ, заданных в гравировальном классе, звучала следующим образом: «С картины господина Лагрене, представляющей Лота с дочерьми, выгравировать грабшником эстамп». Большой золотой медали за выполненную гравюру был удостоен Г. Скородумов. Видимо, Лагрене разошелся во взглядах на роль академии и на преподавание с директором А.Ф. Кокориновым и уехал из России до истечения срока контракта.

В 1760 году академия отправила в Париж для совершенствования мастерства двух учеников – архитектора В.И. Баженова и живописца А.П. Лосенко. В королевских академиях, занятия в которых они посещали, отметили их успехи. Баженов получил диплом от Королевской академии архитектуры. Первое знакомство Лосенко с французской живописью произошло еще в Петербурге: Антон Павлович копировал «Христа в пустыне, окруженного ангелами» – полотно Ш. де Лафосса из коллекции Шувалова, переданной им академии (с 1922 года картина находится в собрании ГЭ). Князь Д.А. Голицын, российский посланник в Париже, определил Лосенко к ректору Королевской академии живописи и скульптуры Ж. Рету. В 1762 году пенсионер создал композицию «Чудесный улов рыбы» в духе учителя. По прошествии двух лет молодой художник вернулся в Петербург, где работа была высоко оценена; картину нашли «как в рисунке, композиции, пассиви, так и в колерах, делающих честь творцу, значительно продвинувшемуся вперед на пути искусства всего за 15 месяцев упражнения»<sup>2</sup>. Увидевшая это произведение Екатерина II приобрела его и разрешила живописцу снова отправиться за границу, уже на четыре года.

В августе 1762 года в Императорской Академии художеств проходил экзамен, на котором были представлены учебные программы, этюды, копии и самостоятельные произведения. Экспонировались и работы

tutored and trained nearly all leading sculptors of the later 18th–first half of the 19th century. Along with J.-L. de Welli, he set up classes for drawing from gypsum casts and, later, from models, recruiting teachers of anatomy for the purpose.

In 1758, the painter Louis-Joseph Le Lorraine arrived, accompanied by his pupil and assistant Jean-Michel Moreau Le Jeune, a royal draftsman, painter and engraver. Petersburg's Academy, like the Royal Academy in France, was above all a school of drawing.



Ф.Г. ГОРДЕЕВ  
Прометей. 1769. Гипс  
НИМ РАХ

There was in fact a great deal in common between the two academies: curriculum choice, professor election and professor rotation, in which each professor was to supervise class for four weeks, setting up models and instructing pupils. The two shared the same system of contest for quarterly prizes or low-rank prizes (similar to tertiary examinations in the Imperial Academy). French regulations on the grand prize were also emulated in Russia.

In 1759, after Le Lorraine's death, the painter and watercolorist Jean-Louis de Welli, (circa 1730–1809) took over. He stayed in Russian for a few years under the patronage of Count Shuvalov.

In 1760, de Welli was gone, leaving the post to Louis-Jean Francois Lagrenee, adjunct professor of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris, who had arrived in Pe-

<sup>1</sup> Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования/Сост. П.Н. Петров. СПб., 1866. Примечания. С. 677 (далее – Петров).

<sup>2</sup> Северное сияние. Т. III. 1864. Стб. 147.



пенсионеров, присланные из-за границы. Лосенко и Баженов (учившийся в Париже у Ш. де Вальи) за представленные работы получили звания адъюнкт-профессоров.

С 1763 года Антон Павлович Лосенко посещал мастерскую знаменитого Ж.М. Вьена. Профессор заставлял юношу ежедневно заниматься в натуральных классах Королевской академии и сам три раза в неделю рисовал со своим подопечным. Ж.М. Вьен долго не разрешал ученику делать композиции и особое его внимание обращал на необходимость изучения перспективы<sup>3</sup>. Весной 1766 года по настоянию петербургской академии пенсионер переехал в Италию, там по наказу Вьена он рисовал с антиков, совершенствовал рисунок, посещал натурные классы Французской академии в Риме. Знания и профессиональные навыки, полученные за годы пенсионерства, позволили Антону Павловичу Лосенко впоследствии стать руководителем живописного класса Императорской Академии художеств.

Нельзя не упомянуть и других французов, имевших прямое отношение к академии, например А.Л. дю Буле де Те. Сопроводив первых учеников в Петербург, он остался заведовать хозяйством, обучая французско-

му, истории, географии и мифологии. Новый президент академии И.И. Бецкой заменил его на Ж.М. Кювилье, красильщика по профессии<sup>4</sup>.

С 1764 по 1788 год по проекту Валлен-Деламота и под руководством А.Ф. Кокоринова на набережной Невы велось строительство каменного здания Академии художеств. Французский зодчий, ученик своего дяди Ж.Ф. Блонделя, выпускник Королевской академии архитектуры, стал первым профессором архитектуры в Императорской Академии художеств. У него учились В.И. Баженов, Ф.И. Волков, И.В. и П.В. Нееловы, И.Е. Старов. Основоположник классицизма в русском зодчестве, он был автором проектов Большого Гостиного двора, Доминиканского монастыря в Петербурге и ряда других построек.

В 1764 году открылся медальерный класс (или класс гравирования на стали и крепких камнях), в котором Пьер Луи Вернье учил троих учеников «вырезыванию на камне портретов и исторических фигур внутрь» (то есть резьбе печатей); троих — резьбе на камнях и двоих — «вырезыванию медалей». Судя по тому как быстро ученики постигали наставления мастера, он был хорошим педагогом, но его уволили в конце 1768 года, до истечения срока пятилетнего контракта.

Торжество по поводу закладки каменного здания академии и церкви проходило 7 июля 1765 года. Екатерина II придала этой церемонии характер события большой государственной важности (за год до этого, в ноябре 1764 года, Академия художеств получила подписанные монархиней устав, штаты и привилегию, таким образом окончательно отделилась от Московского университета). На инаугурации присутствовали военачальники, сановники, придворные, иностранные послы (в том числе и Франции в лице маркиза де Боссе). Специально к этому дню Л.М. Бонне по рисункам де Велли выполнил две парные гравюры: портреты молодой императрицы и ее сына и наследника, великого князя Павла, заказанные академией.

В конференц-зале в присутствии всех гостей академикам и профессорам вручали дипломы, в том числе Жилле и Валлен-Деламоту.

Среди первых преподавателей академии был скульптор Луи Роллан (1711–1791), приехавший в Россию еще в царствование Елизаветы Петровны. С 1766 по 1769 год он вел «орнаментный класс» (вначале им заведовал сам Н. Жилле), четыре раза в неделю с 6 до 11 утра наблюдал за тем, как ученики рисуют и копируют, поправлял их работы. Модели для таких копий он делал сам<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> В ноябре 1763 года по решению генерального собрания Лосенко получил медаль за рисунок. В 1764 году, пройдя курс анатомии, вновь был удостоен медали за рисунок. Так как французские педагоги сочли, что он отстает в композиции, на конкурс на большую премию он допущен не был. Задетый за живое Лосенко пишет по собственному выбору картину «Авраам, приносящий в жертву Исаака». В 1765 году живописец награжден первой медалью. Кроме «Авраама» под руководством Вьена написан эскиз маслом по программе Королевской академии «Изгнание из храма торжников», картины «Смерть Адониса» и «Св. Андрей Первозванный» («Этюд с натуры колерами»).

<sup>4</sup> Петров. Примечания. С. 737.

<sup>5</sup> Роллан подразделял свой предмет на архитектурные орнаменты (использовавшиеся при оформлении фасадов зданий), «комнатные уборы из металлов» (оформление интерьеров, в том числе и мебелью) и «на модели». Скульптор учил высекать из мрамора и других камней, резать по дереву, отливать из металла и чеканить, причем весьма искусно, так, чтобы у академистов появился навык делать отливки не только из меди, но и серебра. Он обязался «показать способы тиснения металлов и картона». Обучение начиналось с копирования рисунков с орнаментами в классе оригиналов. У Роллана занимались И. Мартос (будущий скульптор и ректор академии), Ф. Алексеев (ставший перспективным живописцем), М. Шацкий (живописец цветов и плодов).

<sup>6</sup> Мозговая Е.Б. *Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке*. СПб., 1999. С. 187, 188.

<sup>7</sup> Там же. С. 190.





Одним из первых пенсионеров, отправленных весной 1767 года в Париж на три года, был П.М. Гринев. Получив рекомендации от князя Д. Голицына, молодой художник стал учеником Ж.-Б. Греза. Как прежде Лосенко, его заставляли очень много заниматься, чего довольно слабое здоровье юноши не выдержало. С Гриневым прибыл Ф.И. Шубин, с рекомендациями к Д. Голицыну и Д. Дидро. Молодым художникам пришлось «пройти пробу» в парижской академии, после чего они были допущены к занятиям<sup>6</sup>. Шубин учился у Ж.-Б. Пигаля, копировал его произведения («Меркурия, завязывающего сандалию») и работы Фальконе («Милона Кротонского»); воспроизводил в рельефе эстампы с картин Рафаэля и Пуссена — «как для положения места, так платия и видов». Это была практика, знакомая ему еще по петербургским заданиям Жилле<sup>7</sup>.

Лучшие ученики Императорской Академии, удостоенные золотых медалей, имели возможность за счет казны поехать на несколько лет за границу для усовершенствования (аналогия с Prix de Rome). Так во второй половине XVIII века закладывались основы, на которых позднее развивались главные принципы существования Императорской Академии художеств: система обучения, награждения, усовершенствования в выбранной специальности; вырабатывались эталоны вкуса и мастерства. В этом процессе большую роль играла практика русских пенсионе-

О.Р. МОНФЕРРАН  
*Вид на выгрузку колонн  
для постройки Исаакиевского  
собора в Санкт-Петербурге.*  
Бумага, акварель. НИМ РАХ

◀ СТР. 12

Ж.Б. ГРЕЗ  
*Портрет Анны Габриэль Бабюти,  
жены художника. Этюд к картине  
«Замечание матери».*  
1760-е. Бумага, сангина, итальян-  
ский карандаш, черный мел.  
НИМ РАХ

СТР. 15 ▶

Ж.-Б. УДРИ  
*Панно с вазой, собакой и зайцем.*  
1755. Холст, масло.  
НИМ РАХ

tersburg together with his brother who acted as assistant.

Between 1764–1788, the edifice for the academy was built to a design by Jean-Baptiste Vallin de la Mothe under the supervision of A. F. Koko- rinov on the embankment of the river Neva. The first professor of architecture in the Imperial Academy of Arts was Jacques-Francois Blondel Le Jeune, who took lessons under his uncle Jacques-Francois Blondel and graduated from the Royal Academy of Architecture.

Among the first instructor of the academy was the sculptor Louis Rolland (1711–1791) who came to stay in Russia as early as under Elizabeth Petrovna. Between 1766 and 1769 he ran the “ornamental class”, which at first was supervised by Nicolas Gillet himself.

From the middle of the 18th century onwards, France was a model for Russia to follow in many areas — polity,



ров за границей, перенимавших опыт лучших европейских художников.

Очень успешным было пребывание во Франции скульптора Архипа Иванова (ок. 1749–1821). Распоряжением Королевской академии живописи и скульптуры он был определен к О. Пажу. Начав с рисования и лепки, Иванов к концу 1771 года получил задание работать над бюстами и круглыми фигурами. Ваятель иногда «рисовал и лепил с картин, чтобы чрез то узнать порядок композиции и по приличностям одевать фигуры»<sup>8</sup>. До переезда в Италию А. Иванов отослал в Петербург гипсовую статую Плутона — копию с произведения Пажу (в 1776-м получил за нее звание назначенного) и три рисунка академий. Менее успешным было совершенствование его старшего брата, Михаила Иванова, по приезду в Париж он выбрал в наставники Ж.-Б. Лепренса. Этот живописец познакомил Европу с русским бытом, но своего русского воспитанника не утруждал упражнениями в рисунке, а сразу предложил заняться эскизами и переводом их на большие картоны. М. Иванов написал до отъезда в Италию несколько жанровых картин и отослал домой в качестве обязательного отчета о достигнутых успехах. Неизвестна реакция на них Совета, но знаток искусства И.Ф. Рейфенштейн, курировавший бывших академистов в Риме, сразу же заметил, что М. Иванов рисует «очень робко и нерешительно», и сделал все необходимое, чтобы молодой художник добился большей уверенности в работах.

Имя президента академии И.И. Бецкого (1704–1795) также связано с Францией. В 1756–1772 годах вельможа жил в Париже, дружил с двумя крупнейшими коллекционерами своего времени — К.-Ф. Кейлюсом и П.-Ж. Мариэттом, посещал салон М.-Т. Жоффрен<sup>9</sup>. Назначенный на должность президента академии Екатериной II в 1763 году Бецкой основал Воспитательное училище, в которое набирали мальчиков 5–6 лет, проводивших в Академии 15 лет. Убежденный сторонник идей французских просветителей, Бецкой желал воспитать из них «особую породу людей, свободных от недостатков общества». Помимо обучения искусствам дети получали хорошую общеобразовательную подготовку; им преподавали игру на музыкальных инструментах и танцы. Если ученик не проявлял склонностей к занятиям живописью, скульптурой, гравированием или архитектурой, он имел возможность посвятить себя какому-либо ремеслу. Открытие подобных классов должно было способствовать не только развитию различных видов прикладного искусства, но и распространению знаний. Кроме уже упомянутых, в классах ремесел вели занятия

и другие мастера, приезжавшие из Франции, например Ф. Арну<sup>10</sup>.

Находясь в Париже, президент Бецкой приобрел в мастерской Ж.-Б. Греза большое количество рисунков этого мастера, служивших «оригиналами» для учеников петербургской академии. Из скульптур образцами служили работы Э. Бушардона, Ф. Дюкенуа, слепки Пажу. Известно о пяти произведениях Жилле, находившихся в Академии<sup>11</sup>. Сам Жилле в 1777 году попросил увольнения от службы и вернулся на родину, предложив свою помощь пенсионерам, присылаемым из Петербурга в Париж. Как впоследствии и Валлен-Деламоту, престарелому художнику академия прекратила выплачивать обещанную пенсию 400 рублей в год.

Ученик Жилле Ф.Ф. Щедрин (1751–1825) был послан пенсионером вначале в Италию, а в 1774 году получил распоряжение ехать в Париж. Там и была выполнена скульптура «Аполлон, вынимающий стрелу из колчана» (1775). Выбрав себе в наставники Габриэля Альгрена, Щедрин приступил к работе над «академической фигурой». Посещая занятия в парижской академии, он и тут добился успеха, получив в конце 1775 года вторую медаль. В одном из рапортов в Петербург ваятель пишет, что работает над скульптурой фавна Марсия. Архитектор Валлен-Деламот, уже вернувшийся на родину сообщил, что Альгрэн очень доволен учеником, но Леруа настоял, чтобы Щедрин перешел к Пигалю или Пажу — более известным мастерам.

В Королевской академии живописи и скульптуры вплоть до революции сохранялся обычай, по которому в натуральный класс входили по старшинству<sup>12</sup>. Обладатели медалей через особую дверь появлялись в классе первыми, до того, как впускали всех остальных. Зная, что русские художники отмечены наградами у себя на родине, руководство академии разрешило им входить в натуральный класс сразу за французскими медалистами, что повышало их статус и служило дополнительным стимулом к достижению новых успехов (а кроме того, гарантировало удобное место в классе).

С середины XVIII века Франция стала для России эталоном во многих областях, включая государственное устройство, моду, хорошие манеры и изящные искусства. Возможность учиться и работать в Париже была особенно необходима для молодых русских зодчих: архитектурная школа Франции считалась в те времена наиболее передовой. Русские пенсионеры копировали проекты Ж.-А. Габриэля, Н.-М. Потена, Ж.-Ж. Суфло; они находились под опекой Г.П.М. Дюмонта, у которого учились братья А. и И. Ивановы.

Впечатляющих успехов добился талантливый архитектор Ф.И. Волков. Прибыв

и другие мастера, приезжавшие из Франции, например Ф. Арну<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Петров. Примечания. С. 758.

<sup>9</sup> Петров. Примечания. С. 772.

<sup>10</sup> Марисина И. М. *Россия – Франция. Век восемнадцатый* // Российская академия художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. М., 1995.

<sup>11</sup> С осени 1762 по начало 1764 г. он обучал трех человек «деланию люстр и паникадил финифтяных». При Бецком приглашен Ж. П. Дефранс, член Академии наук Руана, «знаток по части механических устройств и снарядов на шпалерной мануфактуре», преподававший в Академии механику. Очевидно, класс механический и машинный были учреждены для подготовки машинистов для академического театра. Заключив контракт в 1763 г., Дефранс умер уже осенью следующего года. В 1796 г. чеканному, литейному, золотарному и серебряному по меди мастерству обучал известный орнаментный скульптор П. Л. Ажи. В период с 1804 по 1808 г. он находился на родине; по возвращении в Петербург вместе с В. П. Екимовым вел класс литейный и чеканный.

<sup>12</sup> Шнаппер А. *Давид – свидетель своей эпохи*. М., 1984.



fashion, etiquette and fine arts. Young Russian architects always looked for a chance to study and work in Paris because the French architectural school was known as the most advanced at the time. Talented architect F.I. Volkov immediately on his arrival to Paris took lessons by Charles de Wailly, renowned architect, artist, designer and French Academy member.

Likewise architects I. E. Starov and A.D. Zakharov completed their training in Paris, the later under the tutelage of Jean-Francois Chalgrin.

The painter J.-F. Doyene (1726–1806), professor of the Royal Academy of Painting and Sculpture, taught in the Imperial Academy between 1791 and 1793 and between 1789 and 1806. Among his pupils were A.G. Varnek, O.A. Kiprensky and V.A. Tropinin.

Under Pavel I, the Academy was headed by Comte Marie-Gabriel-Auguste de Choiseul-Gouffier, diplomat, archaeologist, author of studies on the history of Ancient Greece, member of the French Academy and the Academy of Inscriptions and Belles Lettres.

In 1803, J.-F. Thomas de Thomon, who designed the building of the Old St. Petersburg Bourse and Rostral Columns at the Strelka on Vasilyevsky Island, was invited to teach perspective at the Academy.

In 1831, when the Alexander Column was installed in the Palace Square, Auguste Montferrand was elected honorary free member of the Academy.

In 1861, the poet and novelist Theophile Gautier received the same honour for his "Tresors de l'art en Russie".

Under the Catherine II's instruction, many prominent French masters entered the Academy, not only as "appointed" academicians but also as honorary members. Among the later were Etienne-Maurice Falconet, whom Catherine II invited to come on recommendations of Voltair and Diderot to create a monument to Peter the Great.



в Париж из Италии, он сразу начал занятия у Шарля де Вайи — архитектора короля<sup>13</sup>. Волков стал его помощником при постройке театра в Шуази. По окончании четырехлетнего периода пенсионерства он оставался во Франции еще шесть лет, в течение которых был инспектором «при разных строениях короля французского». В Париже завершили свое образование архитекторы И.Е. Старов и А.Д. Захаров, работавший под руководством Ж.-Ф. Шальгрена. Позднее, в первой трети XIX столетия, французская архитектурная школа продолжала привлекать русских зодчих. В 1826 году из Италии в Париж приехал А.П. Брюллов. Ознакомившись с последними достижениями в области конструирования театров, он прослушал курс маханики в Сорбоне и курс архитектуры в Королевской школе искусств. Александр Павлович вернулся в Россию, уже получив европейскую известность, членом-корреспондентом Французского института и членом Миланской академии художеств, а также Королевского института в Лондоне.

Во Франции совершенствовались воспитанники гравировального класса И.Ф. Мерцалов, И.А. Берсенев, Ф.И. Иордан, Н.И. Уткин. Мерцалов прибыл в 1767 году одновременно со скульптором Ф.Г. Гордеевым (занимался у Лемуана и выполнил в гипсе скульптуру «Прометей»), живописцем С.Ф. Щедриным и А.М. Ивановым (учился в мастерской Ж.Б. Леба). Именно в Париже в 1769–1770 годах Мерцалов закончил рисунок с эскиза варианта алтарной композиции «Месса св. Василия» П. Сюблейра, который хранится в собрании музея Академии художеств.

Рано умерший Берсенев в 1788–1789 годах посещал мастерскую Ш.-К. Бервика и успел сделать три гравюры для картинной галереи герцога Орлеанского. Уткин, ставший позднее профессором гравировального класса, учился у того же гравера и даже жил в его луврской мастерской; общался и дружил с И.-Г. Виллем (гравером, пользовавшимся большим авторитетом, с которым поддерживали знакомство А.С. Строганов, великий князь Павел Петрович и его супруга Мария Федоровна, многие русские и иностранные художники), Тремо, Н. Тардье и Т. Ришоммом.

Воспитанники академии четвертого и пятого возрастов изучали французский язык, подавая на полугодовой экзамен переводы с французского на русский. В 1788 году на церемонии награждения золотыми медалями выпускников один из будущих пенсионеров держал благодарственную речь на французском языке.

Снабженные индивидуальными инструкциями пенсионеры прибывали в Париж, ориентированные на совершенствование ма-

стерства под руководством опытных наставников, на расширение кругозора, знакомство не только с достопримечательностями, но и с известными художниками. В этом им помогал князь Д.А. Голицын, а также сами французские мэтры, охотно и часто безвозмездно занимавшиеся с русскими. В 1788 году Совет петербургской академии возложил обязанности своего представителя на пенсионера, на скульптора М.И. Козловского. Ему предписывалось оказывать поддержку пенсионерам и контролировать выполнение ими обязательных отчетных работ, а также их поведение.

Императорская Академия художеств в соответствии с привилегией, дарованной Екатериной II, принимала в свои ряды известных французских мастеров — и не только в назначенные, академики, но и почетные члены, вольные общники. Одним из первых по предложению президента Бецкого в почетные члены был избран А.-Л. Лалив де Жюлли, коллекционер, художник и «французского двора предводитель посольства». Почетным вольным общником стал приехавший в Россию по приглашению Екатерины II Э.-М. Фальконе, рекомендованный ей Вольтером и Дидро для создания памятника Петру Великому. Ваятель привез с собой и подарил академии произведения Э. Бушардона, Ж.-Б. Пигаля, Пюже, Ж. Сали, Легро, а также собственные авторские модели скульптур «Милон Кротонский» (1744), «Амур» (1757) и «Купальщица» (1757).

Портрет Фальконе работы ученицы ваятеля А.М. Колло, приехавшей вместе с ним, также находится в коллекции музея Академии художеств. Анн Мари Колло «по представленным трудам» была признана назначенной и вскоре стала академиком.

По предложению президента и по полученному «желательному письму» в 1768 году в почетные вольные общники избран скульптор Ж. Сали, а в назначенные — архитектор Н. Ле Гранд.

В 1771 году из Парижа пришло письмо, уведомлявшее о том, что избранный в почетные вольные общники Ф. Буше умер. Императорская Академия художеств в январе того же года отослала в Париж два диплома на достоинство почетного вольного общника без проставленных в них имен,

один в Королевскую академию живописи и скульптуры (где выбор пал на ее директора и первого королевского живописца Ж.-Б. Пьера), другой — в Королевскую академию архитектуры (диплом вручили директору и первому архитектору короля Ж.-А. Габриэлю).

Живописец Г.Ф. Дуайен (1726–1806), профессор Королевской академии живописи и скульптуры, преподавал в Императорской

<sup>13</sup> Шуйский В.К. *Графика архитекторов-пенсионеров Императорской Академии художеств* // По странам Европы. Выпускники Императорской Академии художеств второй половины XVIII–XIX века за границей / Живопись, рисунок, архитектура, скульптура, гравюра из фондов музея: Каталог (Научно-исследовательский музей Российской академии художеств) — СПб., 2000. С. 18–19.

<sup>14</sup> Репин И.Е. *Далекое близкое*. Л., 1982. С. 170.

<sup>15</sup> Показательно, что в 1845 году по заданию академии ее бывший ученик К. В. Круговихин копировал в Эрмитаже картину «Ночь» (в Музее Академии художеств сейчас хранится другая копия, выполненная («Вид в окрестностях Читта-Нуова в Иллирии», 1861). В академическом собрании ранее находилась картина, поступившая в 1768 году от Екатерины II — «Вид в парке виллы Людовизи» (1749). В 1836 году в составе коллекции картин графа В. В. Мусина-Пушкина-Брюса, переданной академии по распоряжению Николая I, было «Кораблекрушение» кисти Верне (1788). Кроме того, несколько его произведений попало в богатейшее собрание графа Н.А. Кушелева-Безбородко, завещанное владельцем Академии художеств в 1862 году (как и практически все полотна западноевропейских мастеров, работы Верне в 1922 г. поступили из академии в Эрмитаж).



Академии в 1791–1793 и в 1798–1806 годах. Среди его учеников были А.Г. Варнек, О.А. Кипренский, В.А. Тропинин. Избранный в 1798-м почетным вольным общником Дуайен выполнил ряд монументально-декоративных произведений для императорских дворцов (в частности, плафоны в Зимнем, Гатчинском и Михайловском дворцах).

В 1797 году Павел I ставит во главе академии французского дипломата, археолога, автора исследований по истории Древней Греции графа М.-Г.-Ф.-О. Шуазеля-Гуфье (1752–1817) – члена Академии надписей и изящной литературы, а также французской академии. Вынужденный эмигрировать в Россию граф с 1797 по 1800 год был не только президентом Академии художеств (где открылся класс бесплатного рисования для всех желающих), но и директором императорских библиотек.

В 1800 году М.-Л.-Э. Виж-Лебрен, а в 1802-м Г. Робер избраны почетными вольными общниками. Позднее, в 1831 году, после завершения установки Александровской колонны, к академическому сословию был причислен и архитектор Исакиевского собора О.Р. Монферан.

В 1803 году преподавать перспективу был приглашен автор проекта Биржи и Ростральных колонн на Стрелке Васильевского острова Ж.-Ф. Тома де Томон. Это было время президентства графа А.С. Строганова, одного из самых просвещенных людей своего времени, владельца прекрасной художественной коллекции, каталог которой на французском он составил сам. Отметив у академистов «недостаток в хорошем колорите», исправить его граф пригласил известного живописца Ж.-Л. Моанье (как и многие другие соотечественники, он был вынужден покинуть родину после французской революции). В их числе была М.-Л.-Э. Виж-Лебрен.

Среди самых значительных даров Александра Сергеевича академии были 150 рисунков с плафонов Версальской галереи, расписанной Ш. Лебреном. Привезенные из Франции А.Н. Ворониным в 1800 году, они поступили в академическую библиотеку, где с момента основания учебного заведения собирались рисунки, гравюры и ценнейшие издания по искусству, а также методические пособия по перспективе (Ж.Ф. Нисерона), издания по архитектуре Ж.Ф. де Неффоржа, Натавеля, Гюбнера. Был в библиотеке и четырехтомник «Архитектуры» Витрувия, переведенный на французский В.И. Баженовым. До наших дней дошел труд Тома де Томона «Трактат о живописи, предвзяемый происхождением искусств» (1809) на французском, а также и его труд «Церковь Св. Исаакия. Архитектурное, живописное и историческое описание этого памятника».

До 1917 года библиотека регулярно закупала книги по искусству, периодику («Art et Decoration», «La Construction moderne», «Gazette des Beaux-Arts» с приложением «La Chronique des Arts», «La Revue de l' Art ancien et moderne» с приложением «Bulletin de l' Art ancien et moderne»).

В 1910 году в дар от Л.В. Позена поступила уникальная рукопись с 74 рисунками пером и сепией, а также текстом «Livre de petite etudes D'antiquite» Л.-Ж.-Ф. Лагрене.



Б.-Ш. МИТУАР  
 Портрет скульптора Ф.Ф. Щедрина  
 1813. Холст, масло. НИМ РАХ

В Императорской Академии художеств, как и в Королевской академии в Париже, исторический жанр считался ведущим, находился на вершине иерархии. Воспитанники традиционно были ориентированы на необходимость тщательного изучения прежде всего античного искусства, произведений Рафаэля и болонских академистов. Из французских мастеров эталоном для подражания считался Н. Пуссен, в его творчестве переплелись культурные традиции Франции и Италии, но преобладала антикизирующая итальянская составляющая. Характерен совет, данный ректором академии Ф.А. Бруни И.Е. Репину во время работы последнего над программой на малую золотую медаль «Диоген разбивает чашу, когда увидел мальчика, пьющего из ручья воду руками» (1868). Бруни усмотрел в работе слишком много жанровых элементов и порекомендовал молодому художнику пойти в Эрмитаж и списать с картины Пуссена часть пейзажа, включив его в свою композицию. Однако эстетические ориентиры академистов конца 1860-х были уже совсем иными, чем у их отцов; Илья Ефимович замечает: «Но в почерневших холстах Пуссена я ничего для себя не нашел; пейзажи те показались мне такими выдуманными, вычурными, невероятными...»<sup>14</sup> Большое влияние на вкус русских коллекционеров имело творчество К.-Ж. Верне, хорошо представленное в Эрмитаже и во многих петербургских частных собраниях<sup>15</sup>.

Огромную роль в процессе обучения играла художественная коллекция петербургской академии, она подготов-

ливала воспитанников к восприятию европейской культуры и искусства. Произведения размещались не только в залах, специально отведенных под галерею, но и в коридорах, учебных классах. Это делалось для того, чтобы с первых же дней у молодых людей воспитывался художественный вкус. Позднее, на определенном этапе обучения (как правило, в натурном классе), совет задавал делать копии. Со временем в классах начали складываться свои коллекции учебных работ, куда попадали лучшие рисунки, этюды, эскизы, рисунки драпировок. Как правило, на таких работах делалась надпись: «В оригиналы» или «Оставить в классе». Первоначально академическое собрание состояло из произведений, переданных И.И. Шуваловым, а также рисунков, эстампов, скульптур и гипсовых форм, привозившихся иностранными преподавателями; работ, выполненных на получение академических званий. Среди них было немало произведений французских мастеров<sup>16</sup>.

Большую роль в становлении живописцев играла коллекция графа Кушелева-Безбородко, дававшая представление о последних достижениях французской школы в области пленэрной живописи. Граф Николай Александрович, получивший в наследство несколько работ старых мастеров, продолжил семейные традиции, значительно увеличив собрание приобретениями картин Э. Делакруа, Ж.-Ф. Милле, Г. Курбе, Ж.-Б. Коро, Т. Руссо и других мастеров «барбизонской школы». В залах Кушелевской галереи часто бывали В.Г. Перов, И.Е. Репин, В.Д. Polenov и другие художники. По окончании академии они отправлялись на усовершенствование во Францию.

Несмотря на то что работы импрессионистов появлялись в Петербурге на выставках, судя по дневникам и переписке, русские художники еще не пришли к пониманию подобных новаций.

Из живописцев второй половины XIX века, долгое время живших во Франции, наибольшую известность приобрели А.А. Харламов, ставший модным портретистом, и А.П. Боголюбов. Последний организовал Кружок русских художников в Париже, а также Общество взаимного вспоможения и благотворительности русских художников.

Конец XIX столетия и рубеж веков ознаменовались приездом многих молодых людей, желавших получить художественное

образование именно в Париже. Чаще всего они выбирали школу Ф. Кормона (или Ф. Коларосси). И.Э. Грабарь, ученик мастерской И.Е. Репина в Высшем художественном училище при Академии художеств, в столице Франции посещал занятия у Кормона, где встретил В.И. Альбицкого, В.Э. Борисова и ученицу Репина Е.Н. Званцеву. Грабарь, приехавший специально посмотреть работы таких мэтров, как Пюви де Шаванн, Ж.-П. Лоранс, П.А. Бенар, был поражен произведениями живописцев, о которых он прежде не слышал — Ван Гога, Сезанна, Гогена.

Со второй половины XIX века и до 1917 года Императорская Академия художеств участвовала во многих международных выставках, представляя произведения современных мастеров и работы из академического музея. Продолжая эти традиции, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств с успехом проводит во Франции выставки из своего собрания.

В 1993 году в Париже в фонде Моны Бисмарк «Санкт-Петербург шести архитекторов» экспонировались 120 архитектурных чертежей и проектов, выполненных в XVIII–XIX веках Валлен-Деламотом, Тома де Томоном, Монферраном и другими зодчими; в 1995-м, в Гаренн-Лемо — «Санкт-Петербург. Архитектурный вызов царей». Последней крупной международной экспозицией, в которой музей принял участие наряду со многими другими архивами, музеями и частными собраниями со всего мира, стала выставка «Триумф барокко. Архитектура в Европе. 1600–1750 гг.», после показа в Италии, США, Канаде завершившая работу в Марселе в 2001 году. Помимо архитектурных чертежей музей показал уникальные проектные деревянные модели Смольного монастыря, возведенного по проекту Ф. Б. Растрелли и фрагмент Исаакиевского собора А. Ринальди, ставших подлинным открытием для искушенных ценителей зодчества. Известная во всем мире проектная модель Смольного мо-

настыря с неосуществленной колокольной — шедевр модельерного искусства, над которым в 1750–1756 годах работала группа мастеров под руководством Я. Лоренца и под наблюдением Ф.Р. Растрелли, в марте — мае 2010 года станет одним из центральных экспонатов выставки «Святая Русь», которая будет проходить в Лувре в рамках международной программы «Год Франции в России» и «Год России во Франции».

<sup>16</sup> Так, у куратора академии были энкаустика Ле Лоррена, полотно «Лот с дочерьми» и «Суд Париса» Лагрена, картины Греза и Лафосса, Бургинона, исторического живописца М.А. Шаля (1718–1778), ученика Ф. Буше, члена парижской академии и ее профессора перспективы, очень популярного в свое время художника (лучшим произведением которого считается плафон «Соединение искусств» в зале заседаний бывшей академии). Приехавшие французские педагоги дополнили коллекцию большим количеством рисунков (от Ле Лоррена — более 160 листов, от Л.-Ж. Лагрена — более 190; среди них были работы К. Ванлоо, Ш.-Ж. Натюара, Э. Бушардона, Буше, де Велли ) и картинами. Полотно Ле Лоррена с изображениями амуров до сих пор находится в собрании музея и украшают помещения ректората Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Фальконэ принес в дар «Пигмалиона и Галатею» Ф. Буше и «Вознесение мадонны» К. Ванлоо. Кроме того, хранилось большое количество эстампов с Ватто, Буше, Н. Пуссена, К. Лоррена, С. Бурдона, Ж.-Ф. де Труа, А. Куапеля и Ш.-А. Куапеля, Ф. Жирардона, Н. Ланкре, Ж.-Б. Пьера, Ж.-Б. Ж. Патера, П. Миньяра, М. Корнея, Ж.-Б. Лемуана, Лагрена, Ж.-Б. Удри и других. Уже в начале XX столетия собрание пополнилось работами О. Родена. Избранный в 1905 году в почетные члены скульптор передал гипсовый оригинал статуи «Бронзовый век». Возможно, одновременно с ним поступил и бюст Л. Пастера.



# АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

## ACADEMIC RESEARCH



Прошедший недавно 285-летний юбилей вновь объединил Российскую академию наук и Российскую академию художеств, ведущих свою историю от указа Петра I 1724 года о создании Академии художеств и наук. В ноябре 2009 года в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН и отделения новейших художественных течений РАХ провели Международную научную конференцию «Искусство и наука в современном мире». В программу вошли научные доклады, круглые столы, посвященные последним открытиям и достижениям науки и искусства, выставки, просмотры кинофильмов, интерактивные мастер-классы ведущих мастеров Академии художеств. Конференция проходила на трех площадках в атриуме Галереи искусств Зураба Церетели, в Российской академии наук и Московском академическом художественном лицее.

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



## ИСКУССТВО И НАУКА

## ART AND SCIENCE

*Татьяна Кочемасова**Tatyana Kochemasova*

**В** Москве с 11 по 13 ноября состоялась международная научная конференция: «Искусство и наука в современном мире». Организованная по инициативе президента Российской академии художеств З.К. Церетели и президента Российской академии наук Ю.С. Осипова конференция прошла в рамках программ фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России» и отделения новейших художественных течений РАХ «Искусство и наука в современном мире».

Именно эти две академии с момента своего основания и по сей день являются главными творческими и научными центрами, объединяющими художественные и исследовательские силы России, все виды и направления отечественной науки и искусства. На открытии конференции были представлены уникальные архивные материалы, посвященные истории создания академии в России. В 1724 году Петром Первым было принято судьбоносное решение об учреждении в России Академии художеств и наук. Именно так в проекте указа прозвучала идея русского императора о создании в России единой системы знаний, подобной европейской, и поиску пути к пониманию основ мироустройства. В проекте указа исключительно выразительно проиллюстрирована неделимая связь, существующая между наукой и искусством, между исследованием и творчеством, двумя слагаемыми процесса познания.

По замыслу организаторов: «это первый шаг к объединению двух, казалось бы, полярных творческих областей: сферы изящного и сферы точного». Как отметил вице-президент Российской академии наук Александр Некипелов, «науке не чуждо заимствовать что-то из искусства, например, математики очень ценят красоту доказательства теорем, это уже эстетика — элемент искусства». Конференция «Искусство и наука» была призвана выявить глубокую связь знаний и опыта, положенных в основу формирования мировой науки и искусства, а так-



*Церемония открытия конференции в Российской академии художеств*

**F**rom 11th to 13th November 2009 Moscow hosted an international research conference:

"Art and science in the modern world." The conference was organized in collaboration of the Russian Academy of Arts (RAA) and Russian Academy of Science (RAS). Presidents of both institutions took a patronage over the conference.

Since their establishment, these two Academies are the main creative and research centers uniting artistic and scientific forces of Russia. At the ceremonial opening of the conference unique archival materials on the history of the academy in Russia were presented. In 1724, Peter I decided to establish Academy of Arts and Sciences in Russia. Indivisible relationship that exists between science and art is amply illustrated already in the draft of future imperial decree.

Three centuries of Academy in Russia are marked with intensive international activities, with close contacts and fruitful cooperation in the field of fine arts and art education.

Among the many participants at the conference were the scientists from leading research, scientific and educational institutions of Russia, France, Croatia and Ukraine. The greatest value of the conference was in a broad spectrum of discussed issues and diversity of disciplines represented by the researches from different fields including history, philology, archeology, art history, psychology, pedagogy and various natural sciences. This interdisciplinary dialogue in the global cultural context has become the main focus of the conference.

Thanks to its intensive program, scientific conference combined different fields of theoretical and practical knowledge as well as creative experimentation. The conference opening was accompanied by the launch of the exhibition project "The Artist's Role in the Integration of Religious, Scientific



же рассмотреть религиозный метод познания как альтернативную форму исследования основ мироздания.

Почти три века международной деятельности академий отмечены тесными контактами и плодотворным сотрудничеством в области изобразительного искусства и художественного образования с европейскими академиями художеств и наук, с учреждениями науки и культуры всего мира.

В церемонии открытия конференции приняли участие зарубежные гости — постоянный секретарь Академии изящных искусств Франции Арно Д'Отрив, атташе по культуре Итальянского института культуры Мария Сика, советник Президента Республики Хорватия по вопросам культуры и искусства, председатель Союза художников Хорватии Йосип Занки. Эти организации являются официальными партнерами многих состоявшихся и запланированных совместных проектов Российской академии художеств.

В планах будущей совместной работы — проведение научно-образовательных программ как в России, так и за рубежом. В настоящее время идет подготовка специальных программ в рамках проведения Года России во Франции и Года Франции в России, Года России в Италии и Года Италии в России, в рамках «культурной олимпиады», приуроченной к Олимпийским играм 2014 года в Сочи, а также программы, посвященной вопросам развития искусства и религии. Отдельный проект готовится в рамках гуманитарного сотрудничества России и государств — участников СНГ.

Пленарное заседание открылось докладом российского ученого, чьи фундаментальные научные труды широ-

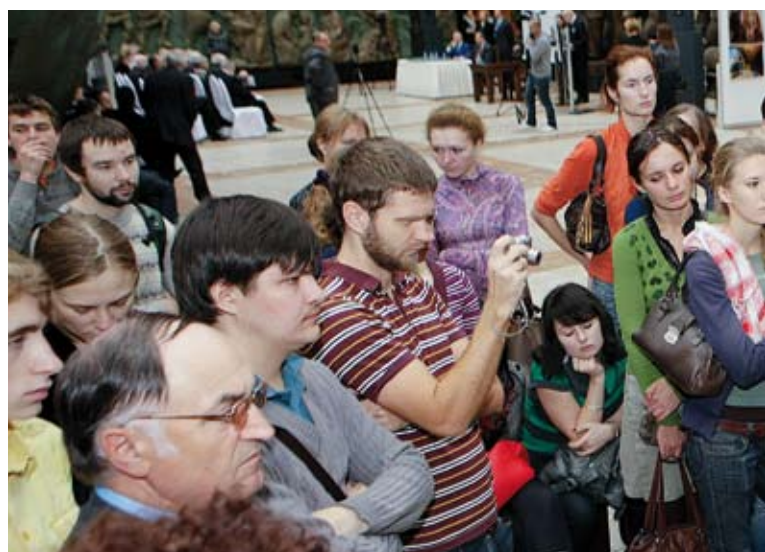
ко известны в России и за рубежом — академика Дмитрия Владимировича Сарабьянова, в выступлении которого остро прозвучали проблемы, стоящие сегодня перед наукой и искусством.

Среди участников конференции «Искусство и наука в современном мире» — ученые ведущих научных исследовательских и научно-образовательных учреждений Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска, Нальчика, Махачкалы, Ростова-на-Дону, Вологды и других городов России, а также ученые из Франции, Хорватии, Украины. Безусловная ценность конференции — в широком спектре проблем, разнообразии дисциплин, представленных в выступлениях. Это история, филология, археология, искусствоведение, естественные науки, психология, педагогика. Именно междисциплинарный диалог в мировом культурном пространстве стал основным направлением работы конференции.

«Я думаю, что культуру и науку вообще нельзя разграничивать. Они одно целое, — отметил в одном из интервью постоянный секретарь Академии изящных искусств Франции Арно Д'Отрив. — Через искусство лучше понимаются научные открытия. Любая цивилизация сначала достигала определенного уровня развития искусства, а потом начинала делать научные открытия».

Эта же тема прозвучала в выступлении атташе по культуре посольства Италии Марии Сика: «Многие великие гении нашей страны создавали произведения искусства, опираясь на науку, от Рафаэля, Пьеро делла Франческа и Леонардо до современных художников, которые рассчитывают свои работы, используя математические методы».





Выступления 80 участников прошли в четырех параллельных секциях: «Искусство как наука — наука как искусство», «Истоки творческих начал и культурное наследие», «Наука и искусство — пути взаимодействия», «Этнокультурное и языковое многообразие. Философское осмысление историко-культурного наследия». Среди наиболее актуальных тем, обсуждавшихся на форуме: искусство и наука в формировании жизненной среды человечества, художественное бытие человека, наука и искусство в современных отношениях между свободой творчества и ответственностью; наука, творчество, вера как проблемы искусства; визуальные фиксации изысканий фундаментальной науки в произведениях искусства; пространство личности в русской культурной традиции; культурное наследие — основа самобытности народа; проявление научного мышления в художественном видении искусства на рубеже XX–XXI веков; приоритетные научные парадигмы XX века и их образные формы в современной культуре; культура, наука, искусство как главные принципы эволюционного развития человека, когнитивный потенциал «правильных версий мира»: наука и искусство, киноантропология, искусство, природа и спорт и многие другие.

Научная конференция «Искусство и наука в современном мире» благодаря своей насыщенной программе объединила разные области теоретических и практических знаний и творческие эксперименты. На открытии конференции был представлен выставочный проект «Роль художника в процессе интеграции религиозного, научного и творческого знания» по материалам воссоздания православных святынь в России и за рубежом при участии Российской академии художеств (храм Христа Спасителя в Москве и другие).

Особое внимание на конференции было уделено проблемам интеграции научных знаний, изобразительного искусства и религии в формировании мировой и отечественной культуры. Ряд выступлений был посвящен таким вопросам, как «Религия, наука и искусство — пути познания», «Интеграция религиозного и научного знания

в творчестве художника», «Религия, наука и искусство как способы преодоления дегуманизации социального пространства». Демонстрировался документальный фильм с уникальными кадрами хроники воссоздания храма Христа Спасителя в Москве, фиксирующими процесс от самого начала строительства вплоть до его завершения.

Научно-практический аспект этой темы был представлен мастер-классами академиков Евгения Николаевича Максимова и Николая Александровича Мухина, выдающихся художников, крупнейших мастеров монументальной живописи, позволившими воочию лицезреть таинство творческого процесса.

Евгений Максимов показал технологию создания произведения в древней уникальной технике альфреско (чистая фреска), Николай Мухин исполнил работу в современной технике с использованием акрила. Таким образом, зритель смог увидеть два подхода к созданию монументальной живописи — традиционный и новейший.

Один день был посвящен проблемам художественного образования и преподавания в школах и высших учебных заведениях. Заседание круглого стола «Истоки творчества» состоялось в Московском академическом художественном лицее академии. В дискуссии приняли участие ученые и художники, педагоги, искусствоведы Российской академии художеств и других научных и образовательных организаций.

В рамках научно-практической и образовательной программ в лицее также прошли мастер-классы. Их провели президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, а также художник-аниматор, почетный член Российской академии художеств, лауреат Государственных премий России и международных премий Александр Константинович Петров, автор таких широко популярных фильмов, как «Сон смешного человека», «Русалка», «Старик и море», «Моя любовь» и др. Художник, в отличие от большинства аниматоров, работает не с прозрачным пластиком, а на стекле. Характерной особенностью творчества аниматора является техника ожившей





*Мастер-классы Н.А. Мухина  
и Е.Н. Максимова*

живописи. Заключительным аккордом форума стало открытие выставки «Академики в лице», которую составили ранние и ученические работы художников — членов Российской академии художеств.

Проведение подобного форума — инновационный проект, не имеющий аналогов. Впервые усилия двух академий соединились в масштабную научно-исследовательскую и образовательную программу, которая призвана объединить ученых России разных областей в работе над проблемами, наиболее актуальными для развития современной науки, связанных с необходимостью взаимодействия разных направлений научной деятельности, интеграции гуманитарных и естественных наук.

Эта конференция — старт нового долгосрочного научно-образовательного проекта Российской академии художеств «Искусство и наука в современном мире», цель которого — объединить в одной программе научно-исследовательскую, научно-практическую, образовательную и творческую деятельность членов Академии художеств. Именно поэтому в программу конференции вошли не только научные доклады, круглые столы, посвященные последним открытиям и достижениям науки и искусства, но и открытия выставок, просмотры кинофильмов, интерактивные мастер-классы ведущих мастеров Российской академии художеств. Организация научной конференции — первый этап в осуществлении программы фундаментальных исследований, посвященной разработке междисциплинарных научно-исследовательских, образовательных и культурно-просветительских программ, в которых примут участие научные и образовательные учреждения Российской академии художеств, НИИ и вузы России, представители зарубежных академий, университетов, музеев и научных центров.

По завершении первой конференции «Искусство и наука в современном мире» принято совместное решение о регулярном проведении научной конференции при участии РАХ и РАН, а также об издании научных материалов по итогам конференции.

and Creative Knowledge". This project was based on the restoration of Orthodox holy sites in Russia and abroad with the participation of RAA (Cathedral of Christ the Savior in Moscow and many others).

There is no doubt that to organize such a forum was an innovative project without analogues. It was for a first time, when the efforts of the two academies were combined together to create a large-scale research and education program, which aims to unite scholars from different areas.

Russian Academy of Arts sees the conference "Art and science in the modern world" as the start of a new long-term scientific and educational project under the same name. Its objectives are to unite in one program a scientific research and a scientific practice alongside with educational and creative activities of the Academy members. This was the reason why the conference program included not only the scientific presentations, round tables and discussion panels on the latest discoveries and developments in science and art, but also the opening of the exhibition, movie screenings, and interactive workshops. Aim was to open interdisciplinary scientific research, educational and cultural programs, bringing together scientific and educational RAA institutions, other research institutes and universities of Russia, representatives of foreign academies, universities, museums and research centers.

## ИСКУССТВО И АНТРОПОЛОГИЯ

## ART AND ANTHROPOLOGY

*Олег Кривцуун**Oleg Krivtsun*

Одну из главных проблем, рождающуюся на стыке художественного творчества и антропологии, можно обозначить так: в какой мере история искусства способна выступать материалом для научного исследования? Вопрос это не столь прост, каким кажется на первый взгляд. С одной стороны, искусство — это особый вид творчества, в известной мере самоценный, и его задача — вовсе не в том, чтобы иллюстрировать историю идей и давать какую-то связную концепцию хода развития человечества. Более того, в искусстве, как известно, всегда важнее «как», а не «что». В беседах с Эккерманом Гете предположил, что всю историю мирового искусства можно свести к тридцати шести сюжетам. Не будем спорить, каково их количество, важно понимать, что человеческая жизнь не так уж богата сюжетами: конфликт детей и родителей, человек и его любовь, человек и предательство, человек и смерть — количество событий, способных случиться в человеческой жизни, в принципе, исчислимо. В этом и состоит как раз самая большая тайна искусства. Искусство способно один и тот же сюжет претворять по-разному. Отсюда огромная притягательность искусства для исследователей эволюции человеческой ментальности; по этой причине оно выступает и уникальным материалом для исторической антропологии.

Физиологически человек исторический в последние 15–20 тысячелетий равен человеку современному. Можно ли вести речь о его исторической эволюции? В науке вопрос, в каком направлении развивается человек и развивается ли он вообще с точки зрения состава психики, способностей восприятия, спектра эмоциональных реакций, долгое время оставался дискуссионным. В Экклезиасте на этот счет неоднократно варьируется мысль: «Что было — то и будет, что делалось — то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем». Только начиная с XVIII века в науке вспыхнул интерес к структурированию истории, к выявлению в ней закономерностей, к поиску тенденций развития художественного творчества и самого человека.

Уже Винкельман в своей известной истории искусства попытался выступить с первыми концепциями художественной и, можно сказать, антропологической эволюции. Правда, эта попытка у немецкого ученого оказалась внеисторичной, эпохи и стили искусства сменяют друг друга просто по принципу «отрицания отрицания» — «правильное» (античность) сменяется «неправильным» (Средневековье), а затем вновь торжествует «правиль-

One of the main problems at the intersection of art and anthropology can be described with following question: To which extent can art history serve as the object of scientific research?

The issue is not as simple as it seems at first glance. Art is a special kind of creativity, to some extent self-worth and its purpose is not at all to illustrate the history of ideas or to give a coherent concept of mankind development. Moreover, as we know, in art is always more important "how" rather than "what." In certain conversations with Eckermann Goethe suggested that all the history of world art can be reduced to thirty-six subjects. We will not argue, what is their exact number. It is important to understand that human life is not so rich in stories: the conflict of children and parents, man and his love, man and betrayal, man and death — the number of events that can happen in human life, is principally countable. This is one of the biggest mysteries of art: art is able to transform, re-create and implement the same subject differently. Hence lies a huge attraction to study art — to understand the evolution of human mentality. For the same reason it also appears as a unique material for historical anthropology.

It should be noted that in humanities, the question of a human progress has long remained controversial. Is there a progress at all in terms of mentality and perception, considering the spectrum of human emotional reactions? "The spirit is always looking in an unknown for what is absent in the known..." — such inducement of creativity will always be an expression of restless, dissatisfied nature of the artist.

In this sense, art will always be the catalyst of a new sensation of life, the harbinger of deep human feelings. This suggests that the history of mankind expressing the evolution of his consciousness, and the history of art, will always go hand in hand.

\* Статья была прочитана автором в форме доклада на конференции «Искусство и наука в современном мире».



ное» (Ренессанс), которое затем теснит «новое неправильное» — барокко. Но даже без указания вектора движения художественного процесса усилие Винкельмана было весьма плодотворным, ведь в его теории была сделана важная попытка перейти от изучения отдельных событий к изучению устойчивых, повторяющихся структур.

Таким образом, постепенно изменялось отношение к истории искусств как «сундуку для хранения фактов» (Л. Февр). Благодаря работам французских антропологов XX столетия — Марка Блока, Люсьена Февра, Фернана Броделя — стало очевидным, что панорама образов искусства — идеальный материал для изучения психической пластичности человека на разных этапах истории. Действительно, преодолевая стыки эпох и культур, реконструируя способы претворения аналогичных сюжетов в разных стилях, можно подойти к осуществлению важной задачи исторической антропологии: написать историю любви, историю жалости, историю жестокости, историю радости, историю смерти и так далее.

Более того, даже если бы не было «большой» исторической науки, а существовала только история искусств, мы многое могли бы сказать об истории человека, о культуре его воображения, опираясь только на анализ самих произведений искусства. К примеру, одно только наблюдение над тем, что до XVII века большие художественные стили развивались последовательно, друг за другом, в то время как после XVII века развиваются уже параллельно, друг рядом с другом, многое говорит о том, в какой момент у человека появилась возможность рефлексии, возможность выбора и связанное с этим формирование индивидуальности.

В истории живописи можно обнаружить такие тектонические сдвиги, которые очень информативны для понимания новых ориентиров, вспыхнувших в культуре. Такие возможности, в частности, дает иконографический анализ. Одна из излюбленных тем искусствоведа — изучение того, как изменялась иконография «Тайной вечери». В частности, в подобном произведении Джотто (1304–1305) и спустя почти два столетия у Леонардо да Винчи (1495–1497) эволюция образного строя и приемы исполнения не просто демонстрируют нам проникновение мирского начала, но позволяют увидеть тенденцию развития миропонимания человека: появление того, что можно определить как предвестие психологических обертонів, отход от имперсональности Средневековья, рождение индивидуальных характеров.

Фреска Джотто «Тайная вечеря» была написана для капеллы дель Арене в Падуе. Это один из ярких примеров того, как художник меняет выработанную веками твердую иконографическую схему. Традиционно вдоль фрески помещали длинный стол, в середине которого сидел Христос, слева и справа от него — группы апостолов, соединенные в симметричные группы, а напротив, в отдалении от участников собрания, всегда помещался Иуда. Совершенно иную картину наблюдаем у Джотто: апостолы

сидят за столом двумя рядами, в том числе спиной к зрителям, предатель сидит в ряду других. Не все апостолы (как бывало прежде) смотрят на Христа, некоторые обратились друг к другу, склонились к своим соседям. И вольная композиция, и портретные образы — все призвано создать впечатление, что перед нами не герои, которым предопределено воплощать важнейшие моменты откровения, а просто чувствующие люди, ощущения и мысли которых, радости и страдание призваны заразить и зрителя.

Весьма информативен (с точки зрения понимания эволюции человека и состояний его сознания) и хорошо известный в истории изобразительного искусства переход от классической симметрии («пирамидалы») Возрождения к диагональной композиции в конце XVI — начале XVII века. Этот переход не был произвольным. Он знаменовал собой правомерность возникновения точки зрения на живописное полотно, отход от жестких безличных канонов Средневековья. Этот факт свидетельствовал о новом сдвиге в мироощущении, о сознательном подчеркивании того, что картина является результатом субъективного восприятия зрителя, что художник, как и зритель, может свободно менять точку зрения и не обязан непременно останавливаться против центральной оси действия.

Весьма показателен пример и из истории музыки. Так, первая профессиональная светская музыкальная школа Возрождения — *ars nova*, стремившаяся возродить идеалы античности в музыке, обратилась к сочинению произведений на основе мелодии, одноголосия. Однако в тот период культурные предпосылки для музицирования на основе древнегреческой монодии еще не созрели. Ярко выраженная мелодичность светской итальянской школы XIV века, усиливающаяся тенденция к слиянию музыки и слова так и не привели к одноголосию, столь естественному, казалось бы, для музыки бытового склада.

Этот пример — один из величайших парадоксов в развитии языка искусства, эволюционирующем в музыкальном творчестве Возрождения в обратном направлении — от более сложного к более простому. Такое движение диктовало особое мироощущение человека в культуре Возрождения: коллектив мог петь только сложную полифонию, а более простое одноголосие — лишь индивидуальность, которая в эту пору еще не сформировалась. Нашим современникам, не занимавшимся специально историей музыки, трудно поверить в то, что в профессиональном искусстве сложнейшая многоголосная полифония утвердилась на много веков раньше, чем одноголосная мелодия. Наиболее непосредственная форма музыкального выражения, сольное пение, появилась в профессиональном творчестве только спустя три столетия, когда в начале XVII века состоялось рождение оперы и возникла мелодическая ария с ее мотивами исповедальности, выражением глубоко интимных состояний.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается схватывать

новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом обратное креативное влияние художественных поисков и достижений на развитие человеческой психики. Психологи установили такую закономерность. Разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта, то есть схватывания в единой структуре первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке. Когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ей глосами, контрапунктом, мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует способности воображения человека. Тренирует его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного мышления, способствует его включению в современные непростые приемы осмысления мира.

Так, культивирование динамичности, спонтанности, «неправильности» движения барочных форм, их чрезмерности, избыточности, нередко глубокой мистики постепенно приводило к созданию приемов «новой чувствительности» в структуре человеческой психики. Приходило понимание, что там, внутри этого барочного стилистического хаоса, коренится то, что можно определить как «смутное правило».

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого один только намек моментально воссоздает целое. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких современных явлениях искусства, как «открытая форма», симультанность, это все важные художественные эквиваленты уже действительно существующего в человеческом сознании. То есть они отражают новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Даже по такому измерению, как интенсивность проникновения в картину индивидуального начала, мы также можем судить, сколь сложные рефлексии пронизы-

вают жизнь современного человека, в какой мере он ощущает мотивы одиночества, заброшенности, утраты общественной гармонии, невозможности жить по безличным культурным нормам. В произведениях всех живописцев Новейшего времени от Эдварда Мунка до Фрэнсиса Бэкона явлены обнаженная боль, острая кульминация человеческого предела, вот-вот готового обернуться нечеловеческими состояниями. Такая тенденция диссонанса общественного и индивидуального в культуре, когда с разочарованием в безличных и идеологизированных коллективных «нормах» развивается тенденция большего доверия к самому себе, к голосу природы в человеке и органике, оборачивается в искусстве разными сторонами, в том числе порождает тягу самообнажения, желания вложить в художественное переживание доверительную интимность.

Вот интересное самонаблюдение, о котором говорит Морис Вламинк: «Я хожу очень редко на выставки живописи. Смотреть на свои работы мне неприятно. У меня чувство, что я вижу себя раздетым, и я испытываю неловкость, что чужие люди в моем присутствии иронически рассматривают мое сердце»<sup>1</sup>. Было бы любопытно попытаться ответить на вопрос, могли бы, скажем, художники-голландцы три-четыре века назад сказать о своих произведениях то же самое? Или же перед нами такое самонаблюдение художника, которое само по себе есть знак необычайного возрастания субъективной взвинченности, резкого взлета «самопретворения» в искусстве XX века? К какому вектору творчества располагают экзигиционистские аспекты «самости» художника, чрезвычайно усиленные в последние десятилетия?

«Дух ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном...», — такой стимул творчества, на мой взгляд, всегда будет выражением мятущейся, неудовлетворенной натуры художника. Вспомним историю написания Пикассо портрета Гертруды Стайн (1906). Художник хотел создать портрет в самом высоком смысле этого слова. Провел необычайное для себя количество сеансов, более восьмидесяти. В итоге уничтожил все черновики и затем написал портрет Г. Стайн по памяти в духе протокубизма. На вопрос близких, «Похож ли портрет на модель?», художник ответил: «Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь будет похож». Действительно, любой крупный художник убежден, что видит дальше своих современников, что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас.

В этом смысле искусство всегда будет детонатором нового чувства жизни, предвестником важных внутренних состояний, которыми живет человек. Это и позволяет сделать вывод, что история человека и история искусства, выражающая эволюцию его сознания, всегда будут идти рука об руку.

<sup>1</sup> *Мастера искусства об искусстве*. М., 1969. Т. 5. Ч. 1. С. 264.



# ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЦЕРЕТЕЛИ

## CREATIVE METHOD OF ZURAB TSERETELI

*Дмитрий Швидковский*

*Dmitry Shvidkovsky*

Ежегодно Научно-исследовательский институт Российской академии художеств проводит Алпатовские чтения. XIX чтения были посвящены творчеству президента академии Зураба Константиновича Церетели. С докладами выступили известные исследователи отечественной культуры О.Д. Швидковский, В.В. Ванслов, М.А. Чегодаева, А.К. Якимович и другие.

**В** истории искусства рубежа тысячелетий в России и мире творчество Зураба Константиновича Церетели занимает видное место благодаря неординарности его личности и неповторимым особенностям его творческого метода. Последний можно назвать «бинарным», двойственным по своей структуре, сочетающим академическую школу, с одной стороны, и многие формы авангарда – с другой. Произведения мастера выделяются тем, что в них органично соединяются естественно присущая художнику тяга к новому, страстный интерес к эксперименту с уважением к традициям и мастерством классической школы. В таком объединении художественных времен и подходов, сплавленных в многоплановое и неразрывное единство мощной индивидуальностью и неукротимым темпераментом Зураба Церетели, заключена, как представляется, главная особенность его творческого метода.

В произведениях Церетели с особой остротой ощущается дыхание современной истории России. Он отчетливо и образно выражает новую эпоху, наступившую в жизни страны, фиксирует стремительные изменения, происходящие в мире. В то же время в искусстве мастера концентрируются оставшиеся от прежней нашей жизни

**A**rt works of Zurab Tsereteli are of prominent importance for the history of contemporary Russian as well as world art. His extraordinary talented personality and unique characteristic of his creative approach are the reasons. His approach can be called a "binary", ambivalent in its structure, on the one hand combining academic school, and on the other hand, many forms of avant-garde art.

The works of great master of fine arts stand out for the inherent ability to unify organically cravings for a new, original, innovative and his passionate interest in the experiment with respect for artistic traditions and skills of the classical school. The main feature of his creative approach thus can be characterized as a union of different art periods and distinctive art approaches, universal and indissoluble unity of a powerful personality and determined temperament.

In his works, Zurab Tsereteli is masterly capturing a bold flair of Russian modern history. He clearly and vividly depicts the new era in the life of a country and captures rapid changes occurring in the world. At the same time, his art works are examples concentrating remaining essential features of 20th century Russian art culture entering the world of the new millennium.

Artist's creative approach is inseparable from his personal fate. Life of Zurab Tsereteli was such that personal acquaintance with other great artists played prominent role for his future career. But he often recollect his encounters with other professionals, scholars and researchers – anthropologist and archaeologists, historians and paleographers, with whom he had walked through almost entire Caucasus, working for the Georgian Academy of Sciences studying the folk art. This gave rise to the successive layers forming peculiar features of his creative approach.

*З.К. Церетели*

*в шелкографической мастерской*





З.К. ЦЕРЕТЕЛИ  
Памяти Малевича.  
Рельеф. 2007. Металл,  
смешанная техника.

СТР. 29 ▸  
Валериан. 2004.  
Шелкография

ни существенные черты отечественной художественной культуры XX столетия, входящие в мир нового века.

Творческий метод художника — плоть от плоти его судьбы. Жизнь Зураба Церетели сложилась так, что в его сознании всегда присутствовал опыт одаренных и разносторонних художников. Он часто вспоминает своих учителей — сосланных на Кавказ в сталинские годы петербургских мастеров Академии художеств, особенно великого рисовальщика Василия Шухаева. Художник часто говорит и о людях иных профессий — этнографах и археологах, историках, палеографах, вместе с которыми он обошел чуть ли не весь Кавказ, работая в Академии наук Грузии и изучая народное искусство. Это рождает последовательные наслоения, формирующие особенности его творческого метода.

Во-первых, академическая школа, обретшая изящество в интерпретациях мастеров Серебряного века, утонченность отблесков наследия византийского Востока, а также веяния художественной моды, привезенной из Парижа 1920-х годов, в середине XX века в грузинской культуре в творчестве местных мастеров, отличающихся восприимчивостью к новшествам и одновременно стойкостью в сохранении традиций, достигли синтеза черт, пришедших из искусства России, Запада и Востока. В такой среде и возникло дарование З.К. Церетели.

Во-вторых, творческий метод художника неразрывно связан с еще одной великой школой, может быть, единственной сопоставимой со школой академической. Про-

изведения З.К. Церетели отличает глубокое знание, и не только знание, но и наполненность образами и мифологией народного искусства, в его различных формах от древнейших символов до городского фольклора позапрошлого столетия.

Ему повезло еще в одном. Церетели раньше и в большей степени, чем многие советские художники, по-настоящему ощутил художественную жизнь Франции. Благодаря супруге, принадлежавшей к знатному роду, восходящему к последней ветви византийских императоров, он сблизился с выдающимися представителями послереволюционной эмиграции. Близкие ему люди занимали столь видное положение среди парижской элиты, что смогли поспособствовать его встрече с великими мастерами XX века. Тогда еще были живы Марк Шагал и Пабло Пикассо. Беседы с ними, их мастерские, да и сам Париж поразили молодого Зураба Церетели. Они научили его в первую очередь тому, что художнику нужно выразить себя до конца, не жалея сил и ничего не боясь. Эти встречи внесли еще одну особенность в построение творческого метода художника — стремление к новому.

Творчество Зураба Церетели открыто миру, а он сам вплоть до сего дня со страстью отдается самым разнообразным творческим увлечениям, свободным от какой-либо догматики. Он почувствовал необходимость борьбы за собственную индивидуальность и возможность опоры одновременно на классику, народное творчество и на от-





З. Церетели  
11.08.04,





крытия современного искусства. Причем для понимания его творческого метода очень важно еще раз подчеркнуть естественность и гармоничность соединения этих начал, в каждом новом произведении З.К. Церетели сплавляющихся по-разному.

З.К. Церетели окончил академию как живописец. В 1960–1980 годы мастеру принесли поистине ошеломительный успех монументальные работы — его произведения в Пицунде, Адлере, Тбилиси, затем в Москве. Как драгоценные камни, засверкали его мозаики, выгнулись, будто живые существа, чеканные панно и монументы и, не прекращаясь ни на минуту, полился поток яркой и необыкновенно гармоничной живописи, рождающей значительные, крупные, монументальные образы. Монументализм стал ведущей чертой его творческого метода.

Перед зданием Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке Церетели был поставлен памятник «Добро побеждает Зло», созданный из фрагментов демонтированных ракет «Першинг-2» и СС-20. В Лондоне он воздвиг монумент «Разрушить стену недоверия», отмечающий падение «железного занавеса».

В столице Уругвая Монтевидео мастер создал ансамбль площади со скульптурами Льва Толстого и Юрия Гагарина. В Риме, в садах виллы Боргезе, им был открыт памятник Гоголю, в Бари, перед старинным собором,

в котором покоятся мощи святого Николая, чудотворца Мирликийского, — его бронзовое изваяние. В Париже, во дворе здания ЮНЕСКО, установлена скульптура З.К. Церетели, признанная одним из лучших достижений пластики XX века.

В дни 300-летия Санкт-Петербурга в Круглом дворе старинного здания Академии художеств был торжественно открыт монумент основателю академии Ивану Ивановичу Шувалову. Во Франции, в городе Агда, мастер создал монумент Оноре де Бальзаку. Он украсил своими работами Фундаментальную библиотеку Московского университета. А на площади, носящей имя Шарля де Голля, в дни празднования 60-летия Победы в Великой Отечественной войне была воздвигнута на высоком гранитном постаменте бронзовая фигура великого француза.

Многочисленные произведения мастера, установленные по всему миру, отличаются с позиций развития его творческого метода стремлением к тому, что я бы назвал реалистическим аллегоризмом. В основе образов лежат узнаваемость персонажей, ясная и емкая повествовательность и одновременная своего рода афористичность содержания, концентрация на сути художественных приемов и тем.

Творческий метод художника предполагает необычайную темпераментность, реактивность. З.К. Церетели исключительно быстро реагирует на важнейшие события



последних десятилетий. Первым из художников на нашей планете З.К. Церетели откликнулся на трагедию 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. Он немедленно выступил с инициативой создания мемориала в память о жертвах террора. В сентябре Президент Российской Федерации В.В. Путин открыл закладной камень на месте, где вскоре появился тридцатиметровый монумент «Слеза скорби». Высокий прямоугольный массив памятника из темной бронзы трагически разорван посередине, и внутри, словно сердце, находится одиннадцатиметровая гигантская слеза из светлого металла — олицетворение скорби художника и всего человечества о жертвах террора, унесшего тысячи жизней. Здесь мастер проявил еще один из применяемых им методов — абстрактную монументальность в сочетании с силой слова — на постаменте памятника начертаны имена погибших.

Иным характером обладает цикл круглых фигур и рельефов, посвященных обитателям Тбилиси времен юности художника. Здесь проявляется любовь к персонажам, наполнявшим узкие, кривые улочки и дворы, сказывается привычка к этнографической точности, а также добродушный юмор, свойственный Церетели. В этих произведениях встречаются те же темы, что и в графике. Зураба Церетели давно интересует возможность выражения одних сюжетов в различных видах искусств, художественных техниках. Его увлекают превращения, которые испытывают предметы, фигуры или жизненные сцены, когда они создаются в различных материалах, рождаются принципиально иными творческими способами. Графические листы, созданные им, оживают в рельефах, рисунок становится пластикой. Говоря об этих произведениях, отметим еще одну неприменную черту творческого метода мастера — юмор, доходящий до гротеска и проявляющийся во всех взаимосвязанных жанрах его творчества.

В последнее время скульптор увлечен темами российской истории. Среди героев его скульптур святые иноки — Пересвет, погибший в Куликовской битве, и Иеринарх, благословивший ополчение князя Дмитрия Пожарского и Козьмы Минина на освобождение Москвы в годы Смутного времени: царские особы Александр II и Екатерина II. Стало традиционным для творчества мастера создание образов Петра Великого в разные периоды его жизни: Петр-ребенок, основатель Петербурга, герой Полтавской битвы. Особенно привлекают Зураба Церетели трагические сюжеты, которые стали символами исторических эпох. Значительные, крупные композиции он посвятил жертвенному подвигу жен декабристов, последовавших за своими мужьями в Сибирь, и расстрелу семьи последнего царя. Среди образов современной российской истории выделяется монументальная фигура новопреставленного патриарха Алексия II, исполненная достоинства, спокойствия и внутренней силы.

Однако монументализм как творческий метод и история как важная тема не исчерпывают сферу интересов Церетели. Многообразие его творчества поражает: моза-



З.К. Церетели.  
12.7.04.

◀ СТР. 30

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Жу-жу. 2007. Рельеф. Металл,  
смешанная техника.

Сьрвофар.

2004. Бумага, тушь,  
акварель, гуашь

Zurab Tsereteli graduated from the Academy as a painter. Between the years 1960–1980 came first great success of his monumental works, namely of his works for Pitsunda, Adler, Tbilisi, and Moscow. Monumental art became a distinctive feature of Zurab Tsereteli. Character recognition; clear and capacious narrative; a kind of simultaneous aphoristic content; concentration on the essence of artistic techniques and themes — they all form the quintessence of his works.

Artist's creative approach involves astonishing temperament and decisive action. Zurab Tsereteli can immediately respond to significant events of our times.

He was probably the first great artist on our planet, who responded to the tragedy of September 11, 2001 in New York. He immediately made the initiative to establish a memorial to the victims of terrorism. "Tear Of Grief", a forty-foot shiny and mirror like nickel





ика, чеканка, скульптура, эмали, живопись, графика, гобелены, дизайн... Он любит осваивать новые и возрождать утраченные технологии, постигать выразительные возможности традиционных и необычных материалов. Многожанровость, художественный универсализм — определяющие черты его творчества.

Нельзя не назвать еще одну сторону таланта художника, без которой многие другие его качества вряд ли бы осуществились. Я имею в виду необыкновенную работоспособность и организаторский дар. З.К. Церетели удалось объединить вокруг академии практически все художественные силы России. И он последовательно проводит это в жизнь, с редким тактом внося в административную деятельность черты своего творческого метода — умение найти равновесие между традицией и новаторством, классикой и современностью.

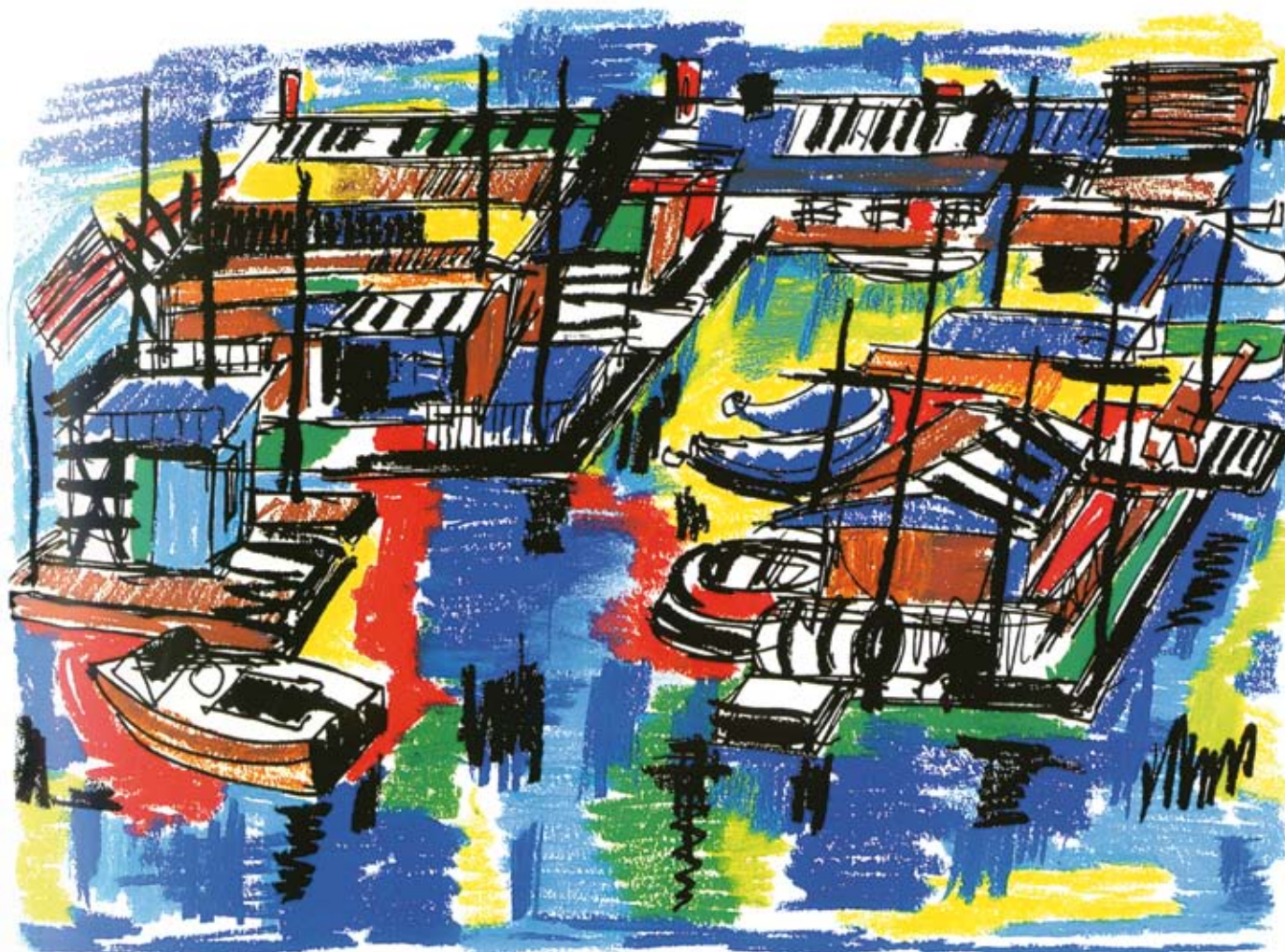
Существенным для российской культуры стало создание усилиями З.К. Церетели целой системы музеев и галерей современного искусства. Одновременно особое внимание З.К. Церетели уделяет сохранению академической художественной школы, тем более что именно в России эта система выжила в более полной форме, чем во всех остальных странах мира. Непременной частью его деятельности в последние годы стала потребность в воспитании, которая проявляется в ходе многочисленных и регулярных мастер-классов.

Успешное завершение еще одного крупнейшего дела президента и всей Академии художеств — восстановление храма Христа Спасителя в Москве стало важнейшей частью творческой жизни мастера. Трудно найти аналогию этому грандиозному предприятию в мировой практике XX века. Руководство З.К. Церетели всеми художественными работами в храме Христа Спасителя и непосредственное участие во многих из них, координация деятельности почти четырех сотен художников — шедевр организации художественной работы столь грандиозного масштаба. Сегодня очевидно, что эти усилия имели принципиальное значение для развития художественной культуры нашей страны, а в личном смысле стали одной из самых высоких творческих побед З.К. Церетели.

Зураб Константинович Церетели не только монументалист, создающий произведения грандиозного масштаба. С ранней юности и вплоть до сегодняшнего дня, несмотря на постоянную занятость, он не прекращает заниматься живописью, а в последние годы особенно увлекается графикой. Живопись и графика для него — способ существования, внутреннее содержание жизни.

З.К. Церетели жадно впитывает всевозможные впечатления: изучает людей и страны, ходит во множество музеев по всему миру, постоянно пополняет свою огромную библиотеку. Однако различные и многочисленные впечатления не довлеют над ним, не побуждают мастера к





3, 2, 1, 04

◀ СТР. 32

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Художник. 2002.

Бумага, тушь, акварель

Дубровник.

Из серии «Хорватия»

2005. Бумага, тушь,

акварель

У берега. 1997.

Бумага, тушь, гуашь

teardrop suspended within a 100-foot-tall, 175-ton, bronze-clad tower that is now officially entitled "To the Struggle Against World Terrorism" was inaugurated on September 11, 2006.

Distinctive character belongs to series of rounded statues and reliefs: tribute to the inhabitants of Tbilisi from the times of his youth. Here one can observe his affection for ethnographic accuracy, as well as the good-natured humor, so typical for Zurab Tsereteli.

Works of Zurab Tsereteli are now inseparable components of art history as well as everyday life, some of the brightest and most powerful phenomena of contemporary Russia. They carry out a synthesis of 20th century artistic experience with new themes and experiments of our time. They are clear expression of master's desire to create "an art for art's sake" which, even today, continues to be temperamental, the same as the author, who was celebrating his 75th birthday anniversary, as tirelessly as ever.

работе в каком-либо ином стиле, направлении или концептуальном подходе. Все новое он органично претворяет в собственной манере. В стилистическом отношении его нельзя, на мой взгляд, назвать академистом, модернистом или постмодернистом, применить к его творчеству какое-то другое искусствоведческое определение, свойственное мастерам рубежа XX и XXI веков.

Слишком своеобразно его видение цвета и чувство пластики, чтобы художник мог поддаться какому-либо влиянию. Он постоянно экспериментирует в своих полотнах, пробует различные приемы, но все они неизбежно растворяются под воздействием его могучей творческой и человеческой индивидуальности. Основным в живописном творчестве мастера остается выражение оптимистического взгляда на жизнь, желание выделить и передать в красках мажорное восприятие конкретного момента.

Можно с уверенностью сказать, что З.К. Церетели постоянен в своем отношении к жизни. Праздничность колорита большинства его картин, превращающая их в драгоценное переплетение сверкающих цветовых пятен, определяется, однако, не только художественными задачами. Такая черта непосредственно вытекает из восприятия природы, свойственного мастеру. Естественным образом связана с этой особенностью и та исключительная роль, которую играет цвет в творчестве З.К. Церетели. Его краски могут сверкать, но могут быть сдержанными и утонченными. Характерно, что З.К. Церетели предпочитает открытые, яркие, звонкие напряженные соотношения цвета, но не боится и глухого черного цвета. И эти свойства колорита — окрашенность в оптимистические тона — особенность его творческого метода.

В течение последних пятнадцати лет графика стала для З.К. Церетели одним из излюбленных видов творчества. Нельзя сказать, что это совершенно новое явление в его художественной практике. Не меньшее значение она имела для мастера в ранний период его творческого пути, когда он часто работал в этнографических и археологических экспедициях. Сейчас, через много лет, давние, запомнившиеся полвека назад образы вновь возвращаются к нему, но уже на новом уровне художественного осмысления, соединяясь с более поздними впечатлениями, теперешними мыслями и ощущениями и, главное, иным отношением к форме и образу. В его творческом методе зазвучала ностальгия, впрочем, негрустная и вызывающая к жизни светлые воспоминания.

В своей графике мастер всегда создает композиции, собранные в плотную, насыщенную, крепко сбитую массу штрихов и линий, с четкими и выразительными контурами. Можно сказать, что он лепит графические изображения, как скульптуру. Это происходит и тогда, когда он рисует отдельные фигуры и когда создает сложные, мно-

гоплановые, иногда налагающиеся друг на друга изображения. В графике З.К. Церетели уже существует целый мир — с собственными героями, особым пространством и своими художественными законами. Это прежде всего мир людей, населенный многочисленными героями — играющими и молящимися, торгующими и пьющими вино, ведущими мирную беседу и любящими друг друга. В графике Церетели возникла и разрастается огромная фантастическая «страна», в которой художник обретает успокоение, находит в ней источник юмора, движением пера создает формы реальные и романтические, жизненные и гротескные.

Одной из существенных черт творческого метода З.К. Церетели, безусловно, стал интерес к технологическим экспериментам, что особенно ярко проявилось в возрождении техники перегородчатой эмали. Над этой проблемой он работал в течение многих лет, нашел способы применения эмалей в монументальном масштабе, а это, в свою очередь, потребовало дальнейших технологических экспериментов. Исполняет Церетели и традиционные эмалевые миниатюры, и новаторские крупные эмалевые картины.

Художник опирается на традиции византийских эмалей, распространившихся из Константинополя по всему православному миру. Эмалевые произведения обладают качествами подлинной драгоценности и необычайно долговечны, потому они ценились на протяжении многих веков. Эмальерное искусство сегодня привлекательно также тем, что в нем художник неизбежно вступает в диалог с древними мастерами, переносит в современность эстетические и духовные ценности далеких эпох.

Творчество Церетели созвучно современности даже тогда, когда он обращается к вечным, классическим темам. Его искусство пронизано ощущением радости, уверенностью в том, что счастье делается собственными руками, неиссякаемым оптимизмом. Оно утверждает чувственное и яркое, красочное и насыщенное до предела бытие, как дар. Именно это более всего привлекает в работах Зураба Константиновича Церетели. В них есть то, что так нужно сегодня, — безоговорочная, искренняя уверенность в ценности совершаемых человеком дел, уверенность в побеждающей силе жизни.

Творчество Зураба Константиновича Церетели прочно вошло в жизнь и в историю искусства новой России, стало ярким и мощным его явлением. В нем осуществляется синтез художественного опыта XX века, новых тем и экспериментов нашего времени и выражается стремление мастера создавать свое «искусство для искусства», которое и сегодня остается темпераментным, а сам он, отметивший свой 75-летний юбилей, таким же неустанным, как всегда.



# МУЗЕИ АКАДЕМИИ

## MUSEUMS OF THE ACADEMY



Музей Академии художеств возник одновременно с академией. В его уникальном собрании — рисунки, гравюры, картины русских и зарубежных мастеров, слепки с произведений античной и западноевропейской скульптуры, служившие моделями для рисования в классах. Историческое здание Академии художеств, в котором расположен и музей, выдающийся памятник архитектуры раннего классицизма в России, построен по проекту педагогов архитектурного класса — Кокоринова и Деламота и принадлежит к числу «особо ценных объектов культурного наследия». Русские живописцы и скульпторы, украшая парадные интерьеры академии, стремились передать молодым мастерам «трех знатнейших художеств» мысль о высоком назначении их призвания, о важной роли изобразительного искусства в жизни просвещенного общества и государства.

В залах Научно-исследовательского музея академии регулярно проходят тематические экспозиции из фондов, а также выставки отечественных и зарубежных мастеров изобразительного искусства.

Филиалы Научно-исследовательского музея Российской академии художеств находятся в Санкт-Петербурге и Москве: музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», Музей-квартира И.Б. Бродского, Дом-музей П.П. Чистякова, Музей-квартира А.И. Куинджи, Мемориальная мастерская Т.Г. Шевченко (СПб); Музей-мастерская С.Т. Коненкова (Москва).

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







# АВТОПОРТРЕТ И ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

## SELF-PORTRAIT AND PORTRAIT OF THE ARTIST

*Вероника Богдан*

*Veronika Bogdan*

**В**ыставка «Автопортрет и портрет художника. XVIII–XXI век», развернутая в залах Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, посвящена образу творца в изобразительном искусстве. Каким видит себя художник и каким хочет выглядеть в глазах окружающих? Каким он хочет остаться для потомков? Как художники изображали собратьев по цеху? На эти вопросы пытается ответить выставка, ядром которой является замечательное собрание музея.

В Рафаэлевском зале сосредоточены живописные работы конца XVIII – начала XX века, карандашные и скульптурные портреты русских художников, офорты. Автопортретов немного, но каждый из них по-своему уникален. В отличие от хорошо известного «Автопортрета с братом» (1814) П.В. Басина, выполненного будущим живописцем в 21 год, «Автопортрет, освещенный сзади» (1816) А.Г. Варника (Варнека), а также автопортреты скульптора С.С. Пименова (1830-е), живописцев В.И. Штеренберга (конец 1830-х), И.К. Макарова (конец 1830-х – начало 1840-х), Ф.М. Гувениуса (1837), М.Н. Чивилева (1858) известны мало. Как правило, все они, за исключением автопортретов Варнека и скульптора С.С. Пименова, выполнены молодыми людьми в начале их творческого пути.

Особенно прочно с Академией художеств был связан А.Г. Варнек (1782–1843), довольно полно представленный в собрании музея, где хранятся шесть портретов его работы. Сын краснодеревщика из Данцига, молодой живописец, учившийся в академии у С.С. Щукина, после возвращения из Италии в 1810 году начал сам преподавать в alma mater. Возглавив вначале класс миниатюрной живописи, он в 1828 году становится руководителем портретного класса. Академия художеств часто привлекала Варнека для консультаций как эксперта, когда вставал вопрос о приобретениях для академического собрания или Императорского Эрмитажа. В дополнение к преподаванию Александр Григорьевич с 1824 года был хранителем рисунка и эстампов Эрмитажа, а с 1832-го заведовал кабинетом эстампов в Академии художеств. Известны его написанный в Риме «Автопортрет с палитрой и кистями в руке» (1805–1806, ГТГ), два «Автопортрета в бархатном берете с рейсфедером в руках» (один из них в ГРМ, другой в ГТГ), в Третьяковской галерее находятся еще два автопортрета мастера. С экспонируемого на выставке «Автопортрета, освещенного сзади», решенного с помощью приемов, характерных для эпохи романтизма, на нас смотрит уверенный в себе 34-летний художник, будущий заслужен-

**E**xhibition "Self-Portrait and Portrait of an Artist. 18th–21st century." was held at the Research Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg. It was a tribute to the image of the artist-creator. How he sees himself and how he wants to be seen by the others? How other artists depict their fellow soul? How the fellow artists depicted their fellow soul? These are just some of the questions, answered by the exhibition, the core of which is a wonderful collection of the museum.



А.О. Корицкий  
Копия «Автопортрета»  
К.П. Брюллова 1848 года.  
Дерево, масло. НИМ РАХ

The exhibition introduced works of famous masters, peers of portrait genre. In front of our eyes painters, sculptors, engravers and architects come to life. Some portraits are official, representative – this prescribed canon was compulsory if artist sought the title of Academician. Among them is work of A.A. Vasiliev – portrait of painter A.E. Yegorov, who



ный профессор, автор картин на мифологические, религиозные темы и аллегорий, прославленный портретист. Именно у Варнека учился Ф.М. Говениус (Гувениус) — живописец, о котором практически ничего неизвестно, за исключением того, что в 1832 году он получил звание свободного художника. На подрамнике есть надпись, сделанная заботливыми родственниками, чтобы память о предке-художнике в семье сохранилась. Помимо фамилии и имени молодого живописца указано название работы, год создания, число и месяц рождения автора, чей автопортрет был приобретен в музей в 1935 году у внучки художника.

Особого внимания заслуживает портрет архитектора А.М. Горностаева, выполненный неизвестным русским живописцем между 1834 и 1838 годами, когда он находился в Италии. Алексей Максимович Горностаев считался «истинным возродителем национального стиля в новейшем русском зодчестве». Поступив в 1829 году в Царскосельское дворцовое управление помощником архитектора к профессору А.П. Брюллову, он в 1831-м принял участие в строительстве Михайловского театра в Санкт-Петербурге. По возвращении из Италии Горностаев вновь работает под руководством А.П. Брюллова в строительной комиссии по реставрации Зимнего дворца. Из построек Горностаева наиболее известны дача графа Орлова-Денисова в Коломнях; римско-католический коллегийум в Санкт-Петербурге, перестроенный из усадьбы Г. Державина, Успенский собор в Хельсинки. С конца 1840-х начинается новый этап в его творчестве, связанный с работой над проектом церквей и монастырских зданий на острове Валаам и в Троице-Сергиевой пустыни под Санкт-Петербургом. В них он

отошел от господствовавших тогда ренессансных и псевдовизантийских форм. Целью его поисков стало творческое переосмысление древнерусской архитектуры и романского зодчества. По чертежам Горностаева были возведены две постройки в центре столицы — часовня Христа Спасителя Спасо-Преображенского Гуслицкого монастыря на Невском проспекте, 33а, у Гостиного двора, снесенная в 1929 году, и дом подворья Троицко-Сергиевской лавры (набережная р. Фонтанки, 44).

И.К. Макаров, модный портретист второй половины XIX столетия, представлен своим юношеским автопортретом, выполненным в конце 1830-х — начале 1840-х, еще до поступления в Академию художеств, когда он учился у отца в школе живописи в Саранске. Слабое здоровье не позволило развиться таланту двух даровитых художников — В.И. Штеренберга и М.Н. Чивилева, чьи автопортреты можно видеть в экспозиции. Василий Иванович Штеренберг (1818–1845) учился в Академии художеств у М.Н. Воробьева. Его автопортрет ориентировочно датируется временем завершения академического курса. В 1838 годах он получает большую золотую медаль и право на пенсионерскую поездку за границу для усовершенствования. Из наследия скончавшегося за границей 27-летнего художника сохранились лишь итальянские этюды, которые охотно покупали русские коллекционеры Ф.И. Прянишников, П.М. Третьяков. Еще меньше — 24 года — было отпущено М.Н. Чивилеву (1837–1861). Исторический живописец, он учился у Ф.А. Бруни и успел получить только малую золотую медаль за картину «Сцена из Олимпийских игр. Бег», на которой художник изобразил себя в образе глашатая. Отправленный для лечения от чахотки за границу Чивилев умер в Дрездене и не успел завершить «Автопортрет» (1858). Живописные достоинства работы и талант юного художника привлекли организаторов большой выставки русского портрета, проходившей в 1905 году в Таврическом дворце, и они включили произведение в ее состав.

На выставке экспонируются портреты известных живописцев, скульпторов, граверов и архитекторов, написанные собратьями по профессии. Некоторые подчеркнута репрезентативны, это, как правило, программы, за которые присуждалось звание академика. Среди них выделяются портреты живописца А.Е. Егорова, которого современники называли русским Рафаэлем, работы А.А. Васильева; пейзажиста М.Н. Воробьева кисти С.С. Ершова; архитектора А.А. Михайлова П.И. Ремезова; медальера К.А. Лебрехта (Лебрехта) В.А. Тропинина. Все они изображены с «околичностями» — атрибутами профессии (книгами, гравюрами, кистями, папками с рисунками, мольбертами). Нескольким особняком стоит «Портрет графа Ф.П. Толстого» работы П.Н. Михайлова (1815), принесший автору звание академика. Произведение отличается поэтической трактовкой образа этого многогранного человека. Федор Петрович Толстой, родившийся в дворянской семье и получивший прекрасное образование, с детства проявлял художественные способности. Решив посвятить себя ис-



кусству, в 1804 году он начал посещать медальерный класс Академии художеств. Ф.П. Толстой занимался живописью, скульптурой, иллюстрировал литературные произведения; сочинял оперы и балеты. Академия художеств оценила его заслуги: в 1825 году его пригласили преподавать, а в 1826-м назначили вице-президентом. Широкую известность и признание ему принесла серия медальонов на темы Отечественной войны 1812 года.

Живописец-баталист А.И. Зауервейд, окончивший Дрезденскую академию художеств, прибыл в Петербург в 1817 году по приглашению великого князя Николая Павловича уже известным художником. Став первым живописцем императора Николая I, в 1831 году он назначается руководителем батального класса Академии художеств. Изображение пожилого профессора выполнено в начале 1840-х его учеником Г.(Б.)П. Виллевалде, возглавившим батальный класс после кончины Зауервейда. В 1845 году Виллевалде удостоили звания академика «по известным трудам по части батальной живописи» и за портрет А.И. Зауервейда, попавший вопреки традиции в семью изображенного, а не в академическое собрание. В 1867 году у вдовы сына художника Л.А. Зауервейд картину приобрела академия.

Иногда Академия художеств сама заказывала художникам портреты своих прославленных выпускников для зала Совета, причем они могли быть написаны не с натуры, а с гравюр или фотографий. В этом случае картина была решена особенно лаконично. Основная задача – передать внешнее сходство и характер. Не отличаясь художественными достоинствами, эти портреты безусловно интересны для истории академии, но в экспозицию выставки они не были включены.

Из многочисленных портретов художников-педагогов выбраны изображения мастеров, сумевших оказать влияние на развитие русского искусства – не столько через собственное творчество, сколько через своих учеников. Это А.И. Иванов, А.Е. Егоров, П.П. Чистяков. Именно у первых двух профессоров учился К.П. Брюллов, живописец, удостоившийся триумфа за границей и получивший признание на родине. Копия знаменитого брюлловского автопортрета 1848 года, выполненная его учеником А.О. Корицким, передает достоинства оригинала.

Портрет П.П. Чистякова работы В.Е. Савинского (1916) не принадлежит к числу парадных, он написан с любовью и почтением к учителю, чьими советами Савинский и многие русские живописцы пользовались на протяжении десятилетий. Исторический живописец, действительный член Академии художеств, заведующий мозаичным отделением изображен в рабочей блузе, в мастерской своего царскосельского дома, где не одно десятилетие собирались художники, писатели, ученые.

Одним из главных смысловых центров выставки стала большая коллективная работа «Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств», создававшаяся учениками Ильи Ефимовича с 1899 по 1903 год по эскизу Б.М. Кустодиева, изображенного спиной к зрителю на

◀ СТР. 38

П.Н. Михайлов

*Портрет графа*

*Ф.П. Толстого. 1815*

*Холст, масло. НИМ РАХ*

В.А. Беклемишев

*Портрет Е.И. Беклемишевой.*

*Этюд. Бронза. НИМ РАХ*





первом плане. На полотне мы видим И.Е. Репина, Ф.А. Мавявина (в центре), И.Я. Билибина, И.С. Куликова, А.А. Мурашко, Д.Ф. Богословского, А.П. Остроумову. Интерьер мастерской до сих пор сохранился, сейчас это мастерская профессора Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина В.В. Соколова (а до него — В.В. Пименова). В те годы, когда Всероссийская академия художеств находилась в Ленинграде и ее возглавлял ученик И.Е. Репина И.И. Бродский, он вел занятия в мастерской, в которой некогда учился сам. Картина А.И. Зарубина «Профессор И.И. Бродский в мастерской с учениками» (1938) продолжает экспозицию в Тициановском зале. Учениками Исаака Израилевича были изображенный на этом полотне А.И. Лактионов, а также Ю.М. Непринцев, П.П. Белоусов. Вл.А. Серов и В.М. Орешников учились у Бродского в аспирантуре.

Впервые с момента поступления в музей показаны два произведения В.В. Беляева (1867–1928), окончившего академию в 1891 году, — «Портрет брата, архитектора С.В. Беляева» и «Автопортрет вместе с портретом А.П. Рябушкина». Оба исторических живописца одновременно учились в Академии художеств, дружили в течение многих лет. Их связывала и работа над монументально-декоративным оформлением храма Воскресения Христа в Петербурге и собора Александра Невского в Варшаве. В 1901 году Андрей Петрович переехал в Дидвино, в усадьбу Беляева, где по проекту Рябушкина для него была построена мастерская. Именно в Дидвино и написано полотно, не завершённое Василием Васильевичем Беляевым.

Рисунок русских художников представлен работами В.Е. Савинского, И.Е. Репина, Б.М. Кустодиева, К.А. Сомова, И.Б. Стреблова, В.С. Щербакова, выполненными в начале XX столетия. Открытием станут рисунки Ивана Богдановича Стреблова (1875–1951) — портреты Г.Р. Залемана (1915) и В.В. Матэ, только что прошедшие сложную реставрацию. Особый интерес представляет рисунок П.В. Митурича «Художник Н.С. Самокиш за работой в прифронтовой полосе» (1915). Произведения А.И. Лактионова, О.А. Еремеева, Ю.М. Непринцева, А.А. Мильникова также характеризуют развитие жанра портрета в XX веке, но уже в более поздний период — в 1930–1990-е годы.

Автопортреты и портреты художников XX–XXI столетий, размещенные в Тициановском зале, наглядно показывают эволюцию жанра. Автопортреты А.П. Мочалова (1918) и Н.А. Павлова, А.П. Шепелюка (1935) и В.И. Суворова (1952); «Портрет скульптора В.В. Лишева» (1953) А.И. Васильева, портреты В.Л. Рыбалко работы Е.Е. Моисеенко, «Портрет А.Д. Зайцева» (1971) А.И. Пархоменко, «Портрет скульптора М.А. Керзина» (1976) В.М. Орешникова дают представление о развитии портретного творчества классического направления.

Живописные автопортреты художников XX столетия, хранящиеся в собрании музея, почти монохромны, отличаются чрезвычайным лаконизмом исполнения и скупостью изобразительных средств. Это прежде все-



го относится к автопортретам Н.А. Павлова и В.А. Суворова. Довольно полно показано наследие Е.Е. Моисеенко — прекрасный графический портрет его учителя А.А. Осмеркина, карандашный автопортрет и несколько рисунков натурщиц дополнили его живописные работы — портреты жены, скульптора В.Л. Рыбалко. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств получил и часть наследия Ю.М. Непринцева — картины, рисунки и литографии, которые экспонируются на выставке. Это поздний автопортрет, написанный





дома, так же как и небольшой портрет ученика Юрия Михайловича — живописца Н. Цыцина.

Русская гравюра представлена именами С. Владимирова, Н.И. Уткина, Ф.И. Иордана, Ф.И. Веревкина, В.В. Матэ, В.И. Маковского, М.В. Рундальцева, А.Н. Прошкина, Ю.М. Непринцева.

Значительное место на выставке уделено изображению мастерской: «Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств» (1899–1903), «И.И. Бродский в мастерской с учениками» (1938) А.И. Зарубина, «Мастер-

КОЛЛЕКТИВНАЯ РАБОТА  
(Д.Ф. Богословский,  
А.А. Бучкури, Б.М. Кустодиев,  
Ф.А. Малявин, А.А. Мурашко,  
И.Е. Репин, А.И. Титов,  
М.Е. Хейлик, Я.А. Чахров)

*Постановка натуры  
в мастерской И.Е. Репина  
в Академии художеств  
1899–1903. Холст. масло. НИМ РАХ*





ская» (1970) Е.Е. Моисеенко и «В мастерской» Л.С. Шаталова (1990). На последних двух картинах изображена бывшая батальная мастерская Академии художеств, находящаяся в академическом саду в небольшом строении. В 1957–1988 годах ее руководителем был Е.Е. Моисеенко, посвятивший изображению мастерской одно из своих произведений, два варианта которого находятся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств. В.С. Михайлов, ученик Евсея Евсеевича, помимо прекрасного карандашного портрета учителя (1998), выполненного им к десятой годовщине смерти мастера и подаренного автором музею, представлен картиной «Мои однокурсники» (1977).

Скульптурный раздел включает произведения известных русских ваятелей — И.П. Витали (портрет К.П. Брюллова) и его ученика Ф.Ф. Каменского (портрет Ф.А. Бруни), М.А. Чиждова и В.А. Беклемишева. В произведениях Н.А. Андреева и Э. Хименеса отражены образы двух выдающихся педагогов — И.Е. Репина и Г.Р. Залемана. «Портрет Л.Н. Бенуа» (1926) — успешного архитектора эпохи историзма — образец творчества М.Г. Манизера. А.Т. Матвеев, ученик П.П. Трубецкого, с 1918 года преподававший в Академии художеств, а в 1932–1934 годах бывший директором Института живописи, скульптуры и архитектуры, остался в истории искусства как автор не только монументальной, но и мелкой пластики. Экспонируется его прекрасный ав-

топортрет (1939). К 1960-м годам относятся автопортреты И.В. Крестовского и М.А. Керзина.

Отличительной особенностью этой выставки стало то, что к участию в ней были привлечены современные художники Петербурга. Герман Павлович Егошин — один из лучших живописцев нашего времени, художник, ставший почти легендой (в 1970 году один из организаторов знаменитой группы «11»), представлен двумя автопортретами — шутивным «Мужиком с мочалкой» (1990–1995) и автопортретом (2003), одним из последних в его творчестве. Другие участники — А.В. Хачатрян и Т.С. Федорова часто обращаются к жанру автопортрета.

Работы Татьяны Сергеевны Федоровой, тщательно изучившей наследие старых мастеров и технологию их письма, целиком связаны с реалистической тенденцией. Художница много работает с натуры, ее манера отличается прекрасным рисунком, тщательной выписанностью каждой детали.

В автопортретах и портретах А.В. Хачатряна главное — поиск образа и решение живописных задач. Замечательный «Портрет скульптора Л.К. Лазарева» (1995) — не первое обращение к образу Левона Константиновича. Будучи художниками разных поколений, живописец и скульптор дружили в течение довольно длительного периода времени. В 1993 году к юбилею автора портретных бюстов И. Гете, С.П. Дягилева, памятника А.Д. Сахарову, пронзительных по силе воздействия образов мадонн, композиции «Бегство в Египет», А.В. Хачатряном была написана картина «Мир Левона Лазарева», на которой художник изобразил его монументальное «Распятие» и небольшую фигуру скульптора, скромно стоящего рядом. Работы трех перечисленных мастеров позволяют шире представить круг поисков и достижений петербургской школы конца XX — начала XXI века.

На фоне выставки «Автопортрет и портрет художника. XVIII–XXI век» в музее проходил международный научный семинар на эту же тему на который приехали художники и историки искусства из США, Польши, Великобритании, Латвии, Канады, Украины; из разных регионов России — Саратова, Рязани, Казани, Волгограда, Мордовии, Москвы и Петербурга. Открывала семинар преподаватель Нью-Йоркской Национальной Академии дизайна Шарон Спранг, известная своим портретным творчеством, об особенностях которого она рассказала не только участникам семинара, но и студентам института им. И.Е. Репина. Помимо специалистов из Третьяковской галереи, Эрмитажа, Русского музея, Научно-исследовательского музея РАХ, Исаакиевского собора, Государственного института искусствознания и НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ с докладами выступили и преподаватели высших учебных заведений. Тематика семинара была весьма разнообразной — портрет в творчестве П.Н. Филонова, Я.Ф. Ционглинского, М.М. Антокольского, Э.О. Визеля; история одного портрета Жоана Миро, автопортреты Бориса Григорьева и



И.И. Машкова, Ораса Верне и Густава Курбэ. Особый интерес вызвали сообщения «Автопортрет и портрет художника в творчестве парижских неомодернистов второй половины XX века. (Новые реалисты Ив Клейн, Арман, Сезар)» М.А. Бусева, «Сильвестр Феодосиевич Щедрин: портрет на фоне пейзажа» С.В. Усачевой, «Портреты «лиц академического звания» в фонде рисунка НИМ РАХ» Е.А. Плюсниной, «Эволюция концепции образа в русской скульптуре рубежа XIX–XX веков на примере портретирования Л.Н. Толстого» О.В. Калугиной. В семинаре участвовали молодые исследователи – аспиранты, одним из которых – Владимиром Никишиным – был подготовлен и блестяще прочитан доклад «Святослав Рерих: портреты Николая Рериха (1923–1944)».

На семинаре прошли мероприятия и для института им. И.Е. Репина – помимо лекций и встреч с педагогами и студентами, художник Шарон Спранг дала мастер-класс в залах музея. Специально привезла с собой масляные краски, Шарон продемонстрировала, как их надо смешивать, чтобы добиться максимального эффекта при передаче лица и рук на холсте.

*Семинар был организован НИМ РАХ при поддержке Генерального консульства США в Санкт-Петербурге.*

◀ С Т Р . 4 2

Е. Е. МОИСЕЕНКО

*Мастерская. 1970.*

*Холст, масло. НИМ РАХ*

*Рафаэлевский зал Академии  
художеств*

was called the "Russian Raphael" by his contemporaries; portrait of landscape painter M.N. Vorobyov by S.S. Ershov; architect A.A. Mikhailov by P.I. Remezov; medalist K.A. Leberecht by V.A. Tropinin.

One of the highlights of the exhibition is a large collective work "Arranging of still-life in the workshop of I.E. Repin at the Academy of Arts", created by students of Ilya Yefimovich from 1899 to 1903; based on etude of B.M. Kustodiev, who is shown in the foreground with his back turned to the viewer. On the canvas we see I.E. Repin, F.A. Malyavin (in the center), I.J. Bilibin, I.S. Kulikov, A.A. Murashko, D.F. Bogoslovsky and A.P. Ostroumov. Interior of artist studio survived till nowadays, now the studio belongs to the V.V. Sokolov, Professor of I. Repin St.Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture (before him it was V.V. Pimenov).



## СЕКРЕТЫ МАСТЕРСТВА

## SECRETS OF EXCELLENCE

*Светлана Боброва**Svetlana Bobrova*

**В** залах Музея А.С. Голубкиной (ГТГ) состоялась выставка, приуроченная к 135-летию юбилея Коненкова и 140-летию со дня рождения Анны Голубкиной, ставшая совместным проектом музея и Мемориального музея-мастерской С.Т. Коненкова (РАХ). На экспозиции «Коненков и Голубкина. Секреты мастерства» были представлены не только скульптура и графика, но и мемориальные вещи и редкие автографы мастеров, благодаря чему появилась уникальная возможность глубже погрузиться в творческий мир наиболее знаковых представителей Серебряного века, оказавших огромное влияние не только на русскую, но и на мировую культуру.

И Сергей Коненков, и Анна Голубкина вступили на творческий путь в начале XX века и завершили карьеру уже после Второй мировой войны. В.М. Полевой по традиции называет их «старыми мастерами XX века», хотя именно они, едва перешагнув тридцатилетний рубеж, восстали против академических традиций и тем самым snискали себе славу «беспокойных москвичей». Как пишет В.Н. Домогатский, благодаря Коненкову и Голубкиной «началась новая наша скульптура». Коненков, каменная скульптура которого может служить образцом рубки из камня, более чем кто-либо другой «сделал решительный шаг в этом направлении».

История дружбы и глубочайшего взаимоуважения двух великих российских скульпторов общеизвестна. Она на-

In the halls of the Anna S. Golubkina museum, an exhibition dedicated to 135th anniversary of the Konenkov and 140th anniversary of Anna S. Golubkina was organized as a joint project of the local museum and the Sergei T. Konenkov Studio-Museum (belonging to Russian Academy of Arts). The exhibition "Konenkov and Golubkina. Secrets of Excellence" presented not only sculptures and graphics, but also the memorial items and rare autographs of both artists. The exhibition provided a unique opportunity to look deeper into the creative world of most iconic representatives of the "silver age" — Russian fin de siècle. Impact of their creativity was tremendous not only in Russian, but also in world culture.

The history of friendship and profound mutual respect between the two Russian great sculptors is well known. It began during their studies at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, where Anna S. Golubkina often shared the studio with Sergei T. Konenkov. Exhibition at the Museum of Anna S. Golubkina is a kind of experiment, an at-

**С.Т. КОНЕНКОВ***Иоанн Богослов. Голова. 1928.**Терракота. Мемориальный музей**С.Т. Коненкова**Вид экспозиции**«Мастерская Коненкова»*



tempt to show through the space of artist's studio a unique talent of two genial artists.

Along with the well-known early works of Konenkov belonging to the so-called mythological series, the exhibition presented for a first time series of small wooden sculpture, created by the great master during his stay in the USA at the end of 1920s–1930s. Another unexpected discovery of the exhibition is quite paradoxical incredible similarity of a Remizov portrait by Golubkina and portrait of "Narrator Krivopolenov" by Konenkov. Wooden portrait of Remizov by Anna S. Golubkina is a wonderful embodiment of aristocratic features, image of a great strength, in which at the same time the spiritual aristocratism and oracular powers are mixed with ancient mystical creation and the devilry with the intellectual sophistication. In portrait of Krivopolenov by Konenkov we feel the same extraordinary intensive internal energy, but it has been transformed and expressed in different way.

It is this diversity in manifestations of a great talent, which was shown to viewers by the organizers of the exhibition as an example of rich creative heritage of Anna s. Golubkina and Sergei T. Konenkov.

чалась еще во время обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где Анна Семеновна довольно часто делила мастерскую с Сергеем Коненковым. Позже скульптор так вспоминал об этом соседстве: «В мастерской между античных слепков, строгая и величавая, она выглядела, как мифическая, древняя пророчица-сивилла». Голубкина была крайне строга к своему творчеству. Кроме М.А. Врубеля и В.А. Серова в живописи и С.Т. Коненкова в скульптуре, ее больше никто не интересовал. Коненкова она считала лучшим из скульпторов. Сам же он так говорил о ней: Я не знаю лучшего учителя для молодежи, чем точная — ни полслова прибавлений, ни полслова умалений ее труда — биография великого скульптора и убежденного революционера Анны Семеновны Голубкиной».

Выставка в Музее А.С. Голубкиной — своего рода эксперимент, попытка показать через пространство и уклад мастерской уникальный талант двух гениев.

Реконструкция мастерской Коненкова в ином выставочном пространстве — задача трудно выполнимая отчасти и потому, что у Сергея Тимофеевича на протяжении жизни было много мастерских и в Москве, и в Нью-Йорке, и каждая из них была особым миром. Ранний период творчества Коненкова связан с мастерской на Пресне, он был наполнен поисками в русле символизма и экспрессионизма. В нью-йоркской мастерской Коненков создавал иные по стилю произведения, здесь торжествовал стиль ар-деко. А вот последние годы жизни Коненкова в Москве — уже совершенно другая эпоха. Поэтому реконструкция мастерской художника — это прежде всего воссоздание некоего обобщенного виртуального пространства, где рождаются и живут образы, где едва начатые и еще незаконченные произведения расположены рядом с уже признанными шедеврами

*Вид экспозиции  
«Мастерская Голубкиной»*



разных периодов творчества. Потому принцип расположения работ намеренно исключал хронологию, в результате чего иначе воспринимаются даже те работы, которые еще совсем недавно казались вполне изученными. Однако возникали неожиданные эффекты, возможно, потому, что при формировании выставочного пространства особое внимание уделялось воссозданию быта мастерской и имитации «присутствия» художника: знаменитая палка Коненкова, вешалка, на которой, как и при хозяине мастерской, висят его пиджак и шляпа. Это прихожая. «Жилую» зону виртуальной коненковской мастерской заполнила мебель, сделанная руками самого мастера, причем каждый предмет — произведение высокого искусства. «Сказкой в дереве» назвали этот уникальный мебельный гарнитур современники.

Кстати, еще А. Каменский отмечал «несравненное мастерство Коненкова в работе по дереву», благодаря которому в русскую скульптуру пришли новые для нее темы и образы — лешие, черти, ведьмы, страдальцы старой России — слепцы и странники, крестьяне, исторические персонажи — словом, народная, сельская Русь, столь близкая сердцу и Коненкова, и «зарайской огородницы» Анны Голубкиной. Мотив «оживания» у Сергея Тимофеевича, когда дерево на глазах преобразуется в человеческую фигуру, органически близок и пластическому мышлению Голубкиной.

Наряду с общеизвестными ранними работами Коненкова из так называемой мифологической серии на выставке впервые была представлена никогда ранее не экспонировавшаяся серия мелкой деревянной пластики, созданная мастером в США в конце 1920-х — 1930-х годах, ставшей одним из самых ярких открытий выставки. В этих работах не возникает ощущения тяжелого объема, скульптура воспринимается более изящной, пронизанной стихийностью, чувственным, иррациональным началом. Так, вихреобразные формы сатира и вакханки ассоциируются с природой, с ее бесконечными преобразованиями, изменчивостью и обратимостью. Дополняют зрительный ряд «гибридные» образы, соединяющие черты животного и человека — сова-ведьма, лесная кикимора и т.д. При этом «мифология» Коненкова, несмотря на ее сказочную легкость, органично сочетается с голубкинской монументальностью, с ее пластической трагичностью, особенно проявившихся в таких работах, как «Кочка» и «Пленники». Связующее их звено — пантеистические мотивы, столь характерные для философии и эстетики символизма.

Нет сомнений, что для обоих мастеров миф являлся особой формой художественного мышления, поэтому многие их произведения были тесно связаны фольклорной метафоричностью и концепцией антропоморфно-

го преобразования явлений природы. Кроме того, для Коненкова «пантеистическая» скульптура 1920-х годов стала первым шагом в создании глобального космогонического мифа, позднее воплотившегося в графических листах так называемой космогонической серии. Безусловно, работа с деревом сыграла решающую роль в становлении стиля обоих мастеров. Например, Коненков, освоив этот материал, обратился к фантастике народных сказок, к фольклорному искусству. Ярчайшие образцы этого метода представленные на выставке, — деревянные скульптуры «Жар-птица», и «Мы — ельнинские» (1941), портреты художника Денисова и сказительницы Кривополеновой. А вот Анна Голубкина использует дерево как «разновидность» мрамора или камня, придавая ему весомую плотность, выявляя в материале четкую и строгую фактуру. И все эти качества она активно применяет в контексте нового понимания классики.

По наблюдению А.В. Бакушинского, «дерево помогает Голубкиной найти новый скульптурный язык — простой, островыразительный и сильный. Особенно убедительно проявляется поворот в пластике при сопоставлении голубкинских эскизов и этюдов в глине с законченными в деревне произведениями. Это решительный скачок к новому качеству. Импрессионистическая аморфность, недосказанность, иногда чрезмерно подчеркнутая эмоциональность — все это замещается ясностью, пластической завершенностью формы, реализмом, объективностью формы. Таковы, например, голубкинские портреты писателей А. Ремизова и А. Толстого».

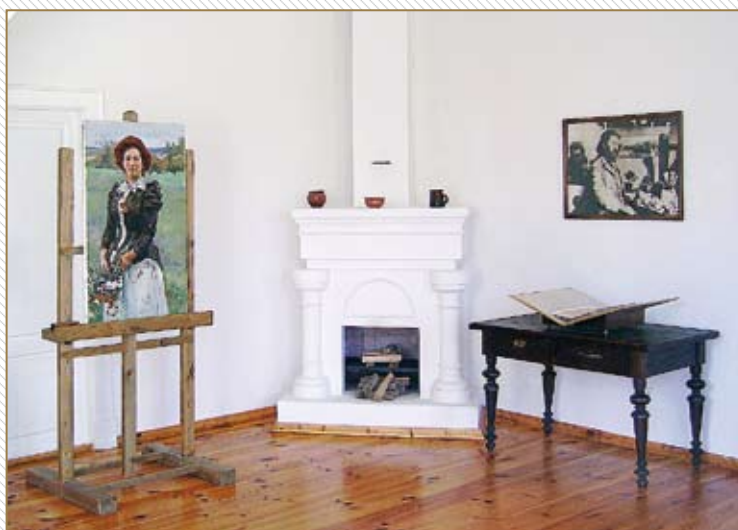
Еще одно неожиданное открытие выставки — совершенно парадоксальное и невероятное сходство портрета Ремизова работы Голубкиной и коненковского портрета «Сказительницы Кривополеновой». Как известно, Ремизов писал не только большую прозу, он брался и за сочинение сказок. Мудрец-философ, как писал о нем Чулков, «казался каким-то добродушным колдуном, а может быть и домовым, случайно запрятавшим свое лохматое тельце в серенький, интеллигентный пиджачок». Деревянный голубкинский портрет Ремизова — удивительное воплощение чулковской характеристики, образ значительной силы, в котором духовный аристократизм и ясновидческая сила смешана с колдовским началом, с чертовщиной и одновременно с интеллектуальной утонченностью. В коненковском портрете Кривополеновой — та же необычайная внутренняя энергия, но претворяется она уже по-другому.

Именно многообразие проявлений настоящего таланта и пытались показать организаторы выставки на примере творчества Анны Голубкиной и Сергея Коненкова. И поводом к этому послужили не столько юбилейные даты, сколько актуализация творчества этих художников в сложном контексте современного искусства.



# МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

## INTERNATIONAL RELATIONS



Отечественная художественная школа опирается на традиции отечественного искусства и мировой художественный опыт. Высокий уровень профессиональной подготовки российских художников ценится во всем мире. В музейно-выставочном комплексе академии в Москве и Санкт-Петербурге регулярно проходят выставки зарубежных художников.

Сегодня со многими академиями стран ближнего и дальнего зарубежья, где национальные академии в свое время были созданы благодаря творческим и организационным усилиям Российской академии художеств, сохраняются творческие связи, открываются новые возможности для культурного обмена и профессионального роста.

В конце 2009 года Президиум Российской академии художеств присвоил звание почетных членов академии большой группе белорусских художников.

Почетные члены Российской академии художеств активно работают во многих странах мира.



## АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПЛЕНЭР

## ACADEMIC OPEN AIR WORKSHOP

*Нина Березницкая**Nina Bereznitskaya*

**В** музее-усадьбе «Здравнево» летом 2009 года проходили торжества, посвященные 165-летней годовщине со дня рождения И.Е. Репина. Среди гостей были и официальные лица из России и стран СНГ, и молодые художники из этих стран, приехавшие сюда на пленэр и мастер-классы. Под эгидой Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств — участников СНГ российская делегация передала в дар музею копии произведений мастера, находящихся в Русском музее, Третьяковской галерее, Национальной художественной галерее Республики Беларусь, Ярославским художественным музеем. Двадцать учащихся художественных школ и колледжей из Азербайджана, Армении, Беларуси, Кыргызстана, Казахстана, Молдовы, России, Таджикистана, Узбекистана, Украины и их преподаватели почти две недели провели в этих памятных местах: жили и работали, учились, делились опытом. Включенность в живописную школу подразумевает не только овладение техническими приемами, но и знакомство с художественным наследием, с красотой природы, вдохновлявшей мастеров живописи на создание лучших своих работ.

Неяркий белорусский пейзаж, про который И.Е. Репин говорил: «Какой простор, какая красота!», с обилием зелени, пасмурным небом, отражающимся в неглубокой быстрой реке, оказался настоящим вызовом для юных художников из стран, где привычный пейзаж рождает иные цветовые сочетания. Тем более интересным было решение этой задачи, и каждый день работы приносил открытия новых возможностей живописи.

В рамках учебной программы А.Н. Стацюк, ректор МПГХА им. С.Г. Строганова и А.Е. Родионов — доцент кафедры академического рисунка; М.Г. Борозна, проректор по научной работе Белорусской академии искусств; действительный член РАХ В.И. Нестеренко провели мастер-классы по живописи, рисунку и композиции; В.В. Ковальчук, член СХ Беларуси, провел мастер-класс по керамике. По итогам пленэра были отмечены особо одаренные дети, в Витебском краеведческом музее прошла выставка лучших работ, большая часть которых передана в дар музею.

В завершение торжеств состоялся круглый стол по теме «Взаимодействие академий художеств стран Содружества Независимых Государств», участниками

in the estate museum Zdravnevo, Belarus, celebrations were held to commemorate 165th birth anniversary of I.E. Repin. Among the guests were officials from Russia and CIS countries, as well as young artists from these countries who came here to take part in the open air workshop and master classes.

Meeting and workshops were organized under the auspices of the Intergovernmental Foundation for Educational, Scientific and Cultural Cooperation. Russian delegation donated copies of Repin's works located in the State Russian Museum and the State Tretyakov Gallery.

For nearly two weeks, twenty students and their teachers from art schools and art colleges from Armenia, Azerbaijan, Belarus, Kyrgyzstan, Kazakhstan, Moldova, Russia, Tajikistan, Uzbekistan and Ukraine stayed on this memorial ground, lived here and worked, studied, shared experience, getting familiar with beautiful landscape, recognizable in some of the best works of Ilya Repin.

Full member of the Russian Academy of Arts, V.I. Nesterenko conducted a master class in painting and composition. Rector of Stroganov Moscow State University of Arts and







Industry, A.N. Stasiuk held master class in ceramics.

At the end of the workshop, particularly talented children were picked up and the Vitebsk Regional Museum hosted an exhibition of the best works, most of which were donated to the museum.

At the end of the anniversary celebrations, a round table was held, titled "Interaction of Academies of Arts from CIS countries", where representatives of various institutions, officials, and school teachers discussed actual themes. Director of the I.E. Repin estate museum A. Sukhorukov noted that the presence of talented children revived this historic site and gave a new meaning to the work of the museum as a place where traditions are transferred from generation to generation, where new artist are raised.

И. А. Миско  
Памятник Репину  
в Здравневе

◀ СТР. 48

Творческая встреча  
с В.И. Нестеренко

которого стали представители этих учреждений, официальные лица, а также преподаватели школ. Основной темой обсуждения было состояние художественного образования на территории СНГ в настоящее время. Обмен методическим опытом – важнейший фактор развития художественных школ практически прекратился, что в конечном счете негативно сказывается на состоянии изобразительного искусства в целом. Живой творческий обмен, полем для которого стал музей-усадьба, воспринимался юными художниками и их педагогами как стимул роста живописных навыков учеников и педагогического мастерства преподавателей. Торжества в Здравневе подарили участникам ощущение единства культуры, которая не может быть разделена государственными границами. Директор Музея-усадьбы А. Сухоруков отметил, что присутствие талантливых детей оживило историческое место, открыв новый смысл работы музея как места передачи традиции, воспитания новых художников. Эта работа нуждается в деятельной поддержке и не может быть отпущена в свободное рыночное плавание, ее сиюминутная ценность порой подвергается сомнению, но абсолютная – сохранение знаний и навыков, сумма которых составляет человеческую культуру, сомнению не подлежит.



# ИЛЬЯ РЕПИН В ЗДРАВНЕВЕ

## ILYA REPIN IN ZDRAVNEVO

*Евгения Кичина*

*Yevgenya Kichina*

**П**ериод жизни Репина в Здравневе освещен в мемориальной репинской литературе и особенно в переписке художника, большей частью опубликованной. Известно, что здравневские сезоны Репина последовали за его творческим взлетом 1880-х и персональной выставкой 1891–1892 годов в Петербурге и в Москве. Художнику 48 лет, и он уже создал большинство своих лучших произведений, стремительно набрав высоту от юношеских «Бурлаков» и «Воскрешения дочери Иаира» к «Протодьякону», «Грозному», «Крестному ходу», полотнам революционного цикла, психологическим портретам. На выставке, посвященной 20-летию творческой деятельности художника, впервые были представлены

*Здравнево. И.Е. Репин  
в мастерской у картины  
«Искушение Христа».  
Фото около 1895 года.  
НБА РАХ*

It is known that Repin's seasons in Zdravnevo followed his creative verve during 1880's represented by large solo exhibitions of 1891–1892 in St. Petersburg and Moscow. That time on, artist was 48 years old and already created most of his best works, rapidly gaining the fame, switching from youthful "Bur-laks on Volga" and "Resurrection of Jairus' Daughter" to serious "Proto-deacon", "Ivan the Terrible and His Son", "Easter Procession in the Region of Kursk", paintings of the revolutionary cycle and large number of psychological portraits. The fame, glory and financial independence have now become his constant companions. Fatigue from endless work on exhibitions and commissions came to an end: he was able to acquire large estate and farm in Zdravnevo (nowadays in Belorussia), with lands situated over the picturesque banks of river Dvina.

Nearly a decade (1892–1900) he stayed spending summer seasons here, carried away to oblivion while planting, mowing, clearing of forests, strengthening eroded banks, rebuilding the large house according to his own drawings. Purchased in June 1892, the estate "Small Koytovo – Sofiyivka" was soon renamed "Sofiyivka-Zdravnevo", but everydayness shortened even this residual, unnecessary long old names. The new owner will retain only one name of a new acquisition: Zdravnevo. Like a pagan, entrusting to the metaphorical name (zdravie = health) his own aspirations and hopes, to find in this land the peace of mind and a creative inspiration, "... I live very primitive life, like ancient Greeks were living in the times of Odyssey. I work, moving the ground and stones with a shovel. Often I think about Sisyphus, hauling rocks, and I wonder about the fate and miraculous power of Antaeus. Oh, wish would touching the ground





«Арест пропагандиста», «Нигилист» и «Запорожцы». Последняя, только что снятая с мольберта композиция сразу же обрела обширную прессу и покупателя Александра Ш. Илья Ефимович был польщен успешным началом выставки в alma mater и благоприятным завершением ее в Белокаменной. Известность, слава, материальная независимость стали отныне его постоянными спутниками, а накотившая с завершением выставочных хлопот усталость, необходимость разрядки и приспевшая возможность ее осуществления делают Репина владельцем обширной здравневской усадьбы с хозяйством и угольями по-над берегом живописной Двины.

Почти десятилетие (1892–1900) пребывал здесь художник в летнюю пору, увлекаясь до самозабвения севом, косью, расчисткой леса, укреплением размываемого течением берега, перестройкой дома по собственным чертежам. Купленное в июне 1892 года имение Малое Койтово-Софиевка именуется вскоре Софиевка-Здравнево, но и остаточная будничность былых названий надолго исчезает из репинского обихода. Новый владелец сохранит за имением лишь вновь обретенное — Здравнево, словно язычник, возлагая на это метафорично-звонкое, заздравно-призывное звучание свои стремления и надежды — обрести в этом краю душевный покой и творческую форму: «живу самой первобытной жизнью, какой жили еще греки «Одиссеи». Работаю разве только землю с лопатой да камнями. Часто вспоминаю Сизифа, таскавшего камни, и завидую чудесам над Антеем. Ах, если бы и меня это прикосновение, близкое к земле, возобновило бы мои силы, которые в Петербурге в последнее время стали порядочно хиреть» (из письма В.В. Стасову, 22 июля 1892 года)<sup>1</sup>.

Крайне импульсивный, увлекающийся, погруженный в хлопоты художник жаждал теперь уединения, бегства из омута забот в привычный мир творческих интересов и поисков. Уже в первый сезон, в 1892 году, создает он «Осенний букет» — портрет старшей дочери Веры — поэтичный гимн осени и полнокровной женственности. Отмеченная особой живописностью, колористическим совершенством работа дополнила репинскую коллекцию Третьяковской галереи. Тем же летом появился «Охотник», портрет дочери Нади и «Белорус» — образ, исполненный простодушия и лукавства. Позировал художнику крестьянин из соседней деревни Сахарово Сидор Шавров. Наряду с этими вещами художник с упоением работает над пейзажем «На Западной Двине. Восход солнца» (ныне находится в собрании С.А. Белицы, Париж. — *Ред.*). «Осенний букет» и «Охотник» были впервые экспонированы на 21-й выставке передвижников.

Летний же сезон 1892 года открывается серией здравневских рисунков Е.И. Репина: «Лодки на Двине», «Лодки у берега», «Косцы в поле», «Рига-овин», «Корова у плетня» (музей Атенеум, Хельсинки). Аккуратно да-

<sup>1</sup> Репин И.Е. *Избранные письма*. М., 1969. Т. 1. С. 434.

<sup>2</sup> Репин И.Е. *Избранные письма*. М., 1969. Т. 2. С. 21.

И.Е. РЕПИН

*Набросок перестройки дома в Здравневе. 1893.*

*Архив потомков художника во Франции*

А.И. ШЕВЦОВ

*Усадьба И.Е. Репина Здравнево.*

*Вид со стороны хозяйского двора.*

*1896. Акварель.*

*Местонахождение*

*неизвестно*



тированные эскизы, наброски и рисунки могли бы составить повседневный иллюстрированный дневник, но последовавшая разлука художника с Россией сделала это наследие достоянием разных стран и коллекций.

«...Я из скучного, неустроенного, прозаичного дома... затеял устроить удобное жилье, простое, но симпатичное, приспособленное к обстоятельствам и местности. Расширить мастерскую, осветить все светом сверху, поставить большой романский камин и лестницу кверху. Посреди дома возводится башня, настоящая, башня с зубцами, балконами, террасами и комнатками для жилья и гостей и лестницами для восходов»<sup>2</sup>.

Ныне эти строки иллюстрируют не только упоминавшиеся зарисовки возводимого в Здравневе дома со страниц репинских писем, но и неведомые прежде наброски и рисунки проектируемого еще строения, его отдельных декоративных фрагментов, подле которых — любопытнейший автограф художника — табличка севооборота на предстоящее семилетие (из дара потомков).





Очередной летний сезон 1894 года, после долгой разлуки Илья Ефимовича с женой Верой Алексеевной собирает в Здравневе всю репинскую семью. Отныне часть хозяйственных забот возлагает на себя Вера Алексеевна. Отчасти раскрепощенный Илья Ефимович больше внимания уделяет творчеству, создает «Барышню в деревне», портрет Нади, этюд собаки, пишет воспоминания о Николае Николаевиче Ге.

Для Слободского храма написаны образ Христа (1894) и парный ему образ Богоматери (1896).

В числе репинских работ Витебского музея довоенной поры — акварельный рисунок пегой «в яблоках» лошади. Лошадка исполнена мягким касанием кисти с просветами фона, фокусирующими артистизм моделировки и ощущение игривости, легкости серебристо-жемчужного создания с влажно мерцающим янтарным глазом. С некоторых пор стало возможным предположить здравневскую принадлежность этого рисунка.

На исходе очередного летнего сезона в Придвинье в сентябре 1894 года творческая биография И.Е. Репина обогатилась еще одной гранью: началась его педагогическая деятельность в Академии художеств, где он возгла-

вил живописную мастерскую Высшего художественного училища, а в следующем году стал руководителем тенишевской студии молодых художников, организованной на средства княгини М.К. Тенишевой в Петербурге, на Галерной улице.

Летом 1895 года кроме семьи Ильи Ефимовича в Здравневе живут его брат с сыном и тесть — Алексей Иванович Шевцов. Сделанная Шевцовым натурная зарисовка репинского дома и «окружающей среды» иллюстрирует привычную круговерть тамошнего быта. Неоднократно иронизирует по этому поводу и глава семейства. В одном из писем В.В. Веревкиной читаем: «А рыцарь Ваш, разбитый в своих подвигах на поприще искусства, находит для себя большим утешением предаваться более посильным занятиям... бить молотом щебень на набережной, ровнять дорожки лопатой, наблюдая в антрактах за постройкой то каменного погреба, то бревенчатого сарая, то за солдатами, которые косят его луга и жнут вместе с работниками и работницами его нивы. Физический труд — большое утешение... 23 июля 1895 года»<sup>3</sup>.

В сезон 1896 года созданы «Барышни на прогулке среди стада коров», «Дуэль», «Лунная ночь. Здравнево», портрет Юрия на террасе здравневского дома, портреты Веры, А.В. Жиркевича, акварель «Белорус». «Дуэль» экспонировалась на петербургской выставке «Опыты художественного творчества» в конце 1896 — начале 1897 года, затем на международной — в Венеции (1897), где была приобретена меценаткой Кармен Тиранти и находилась в Ницце (ныне в частном собрании в Нью-Йорке). Скромно названная этюдом «Лунная ночь» (ГХМ РБ) исполнена живописной гармонией форм и образно-колористических созвучий портрета в пейзаже (силуэт Надежды Ильиничны в россыпи лунного мерцания, у ночных серебряных вод таинственной в ночи Двины). В 1897 году эта работа экспонировалась на 7-й Международной выставке в Мюнхене.

В творческой летописи художника 1896 год отмечен наградами и адресами в связи с 25-летием художественной деятельности и большой золотой медалью жюри Венгерского художественного общества за картину «Запорожцы», экспонировавшуюся в Будапеште.

К сожалению, сведения о посещении И.Е. Репиным «крестного отца витебских художников» Юрия Моисеевича Пэна и его школы-студии, попавшей в культурную летопись края в 1896 году, дошли к нам только в виде легенд.

Продолжая работу над последующими вариантами «Дуэли» и «Искушения», Илья Ефимович проводит в Здравневе весь летний сезон 1897 года. Но в следующем году — лишь часть мая и половину августа после возвращения из Палестины, где он пишет образ Христа для Русской церкви. В Здравневе им созданы «Цветущие яблони», портрет Веры, а 29 мая 1898 года датирован рисунок, запечатлевший И.М. Тряпичникова, К.А. Вещилова и сына Юрия за этюдами на террасе здрав-

<sup>3</sup> РЕПИН И.Е. *Избранные письма*. М., 1969. Т. 2. С. 103.



Здравнево. Музей-усадьба И.Е. Репина. Современный вид



allow me to regain all my strength, which started to decay increasingly in St. Petersburg in recent years.” (Words from Repin’s letter to V. Stavov, July 22, 1892)

In the autumn of 1918 the premises of the former Repin’s mansion were turned into school for peasants’ children. At school, children from seven surrounding villages were learning basic knowledge, often as many as 60 – 75 pupils. Enthusiastic teacher Tatyana I. Repin-Yazeva and later her daughter Tatiana (Tasia) together with her future husband Ivan D. Diakonov were teaching here.

From Repin’s former summer residence near Vitebsk only traces of the basement and cellar are left, together with still standing pine and lilac Syringa bush. Long before the idea of its reconstruction was verbalized, the staff of regional museum conducted the search of all necessary documents and materials for this purpose.

The heirs of the mansion, relatives Repin-Dyakonov from France, Latvia and Vitebsk, as well as local veterans helped the Vitebsk museum to find many rare relics and materials of Repin family archives from the middle of last century to the present days.

This allowed authorities to begin with resurrection of Repin’s summer residence. Creating here the same genius loci as when artist lived here was another task, this time taken on by curatorial staff. With very little of authentic reference material or works by Ilya Repin it was extremely challenging task. But the search continues and will continue: in the archives and central museums of the country, in the provincial museums, personal archives and funds. Thus they can refresh the streams of donations to the Repin Heritage Fund with the living water of new exhibits even in the future.

**И. Е. РЕПИН**

*Портрет В. Осенний букет. 1892*

*Холст, масло. ГТГ*





подтверждает свидетельства современников о том, что Илья Ефимович содержал неимущих учеников не только на академической квартире в Петербурге, но и летом на даче в Здравневе. О том же есть другие свидетельства. Счастливый случай сохранил редкий снимок, запечатлевший явно на фоне здравневского пейзажа К.А. Вещилова на этюдах, подле него — Ю. Репина с собакой.

Этот период отмечен утратой интересов Репина к сельским занятиям, к усадьбе. В это время и печально необратимый разрыв Репина с Верой Алексеевной, и муки неразделенной его любви к Е.Н. Званцевой уже ушли в прошлое, а мечта о размеренном быте и согласии всецело завладела художником. Так, длительное знакомство Ильи Ефимовича с писательницей Натальей Борисовной Нордман-Северовой сближает их. Все более значительной и заметной становится роль этой женщины в личной и творческой судьбе художника, и каскад портретных изображений Натальи Борисовны, исполненных Репиным, щедро иллюстрирует это.

В 1900 году они едут в Париж на Всемирную выставку. За участие в работе жюри выставки Илья Ефимович был награжден французским орденом Почетного легиона. В Здравневе он намеревается быть во второй половине июля. В этот приезд и был создан удивительно свежий, одухотворенный портрет дочери Нади — «На солнце» (1900, ГТГ). В этом же году состоялся переезд И.Е. Репина в усадьбу Н.Б. Нордман-Северовой «Пенаты» в местечке Куоккала на берегу Финского залива.

Рубеж нового столетия отмечен творческим взлетом художника. В 1901 году И.Е. Репин приступил к работе над картиной «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года» Это был день столетнего юбилея совета. В рекордно короткий срок, за три года, с помощью учеников Б.М. Кустодиева и И.С. Куликова был создан блистательный коллективный портрет высшего сановного круга Российской империи — воплощенный апофеоз живописности, психологизма, магнетической иллюзорности и лаконизма изобразительных средств.

Еще об одном (последнем) посещении художником Придвинья мы узнаем из его письма А.В. Жиркевичу от 11 июля 1904 года. «В Здравневе я был очень короткое время — ездил с Юрой. Жаль, что наши никто не любит Здравнева и живут нынешнее лето близ Павловска на даче... Здравнево так похорошело за то время, что мы его оставили»<sup>4</sup>. В этих отрывистых, лаконичных строках чувствуются сожаление и глубокая привязанность Репина к облюбованному и обласканному им некогда уголку. Но это был визит в прошлое, с которым художника связывали лишь воспоминания и переписка с родными и крестьянами, арендующими землю. Письма повествуют о весенних разливах, семейных хлопотах, урожаях, яр-

марочных гуляньях, друзьях и знакомых, реже о художественных выставках, столичных спектаклях, академических неурядицах.

В переполненном событиями июле 1914 года российская общественность тепло отметила семидесятилетие И.Е. Репина. Журнал «Нива» №29 был целиком посвящен юбиляру. Но обширную программу мероприятий репинского юбилея прервали события Первой мировой войны. Так, не состоялся «Деловой двор» в Чугуеве, эта «трудовая народная академия художеств» для учащихся «всех возрастов, всех наций», столь желанная для Репина и его земляков. Сорвалось и издание репинских мемуаров.

Декабрь 1917 года принес независимость Финляндии, и в апреле 1918-го закрылась граница с Советской Россией. Илья Ефимович оказался за пределами Родины.

А в Здравневе, в помещении бывшей репинской дачи открылась школа для крестьянских детей из семи окрестных деревень, до 60–75 человек. Преподавали здесь Татьяна Ильинична Репина-Язева, позднее ее дочь, Татьяна Николаевна (Тася) и будущий муж последней — Иван Дмитриевич Дьяконов.

С середины 1920-х годов над обитателями Здравнева нависла угроза выселения как «бывших помещиков» (декрет ЦИК и СНК от 20 марта 1925 года), затем как бывших кулаков и, наконец, «лишенцев». Илья Ефимович делает все возможное, чтобы добиться разрешения на переезд дорогих ему людей из неимоверно далекого теперь Здравнева.

Вновь собралась репинская семья в августе 1930 года в Пенатах. Но радость встречи была недолгой: Илья Ефимович угасал, и 29 сентября его земной путь был завершен.

Позднее, после раздела творческого наследия И.Е. Репина между детьми, Татьяна Ильинична со своим семейством уезжает во Францию.

От репинской дачи близ Витебска оставались следы фундамента, погреб, сосна да куст сирени. Задолго до того как возникла мысль о ее реконструкции, сотрудники областного краеведческого музея вели поиск необходимых для этой цели материалов.

Наследники, родственники Репиных-Дьяконовых из Франции, Латвии, Витебска, а также местные старожилы помогли витебскому музею обрести редкие репинские реликвии и материалы семейных архивов с середины прошлого столетия до наших дней. Это и позволило приступить к восстановлению репинского дома. Наделить же его ощущением присутствия художника предстояло экспозиционерам. При скромном наличии произведений Ильи Ефимовича сделать это не просто. Но продолжается поиск в центральных архивах и музеях страны, пополняются поступления репинского фонда.

<sup>4</sup> Репин И.Е. *Письма к писателям и литературным деятелям*. М., 1950. С. 173.



# АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## ACADEMIC EDUCATION

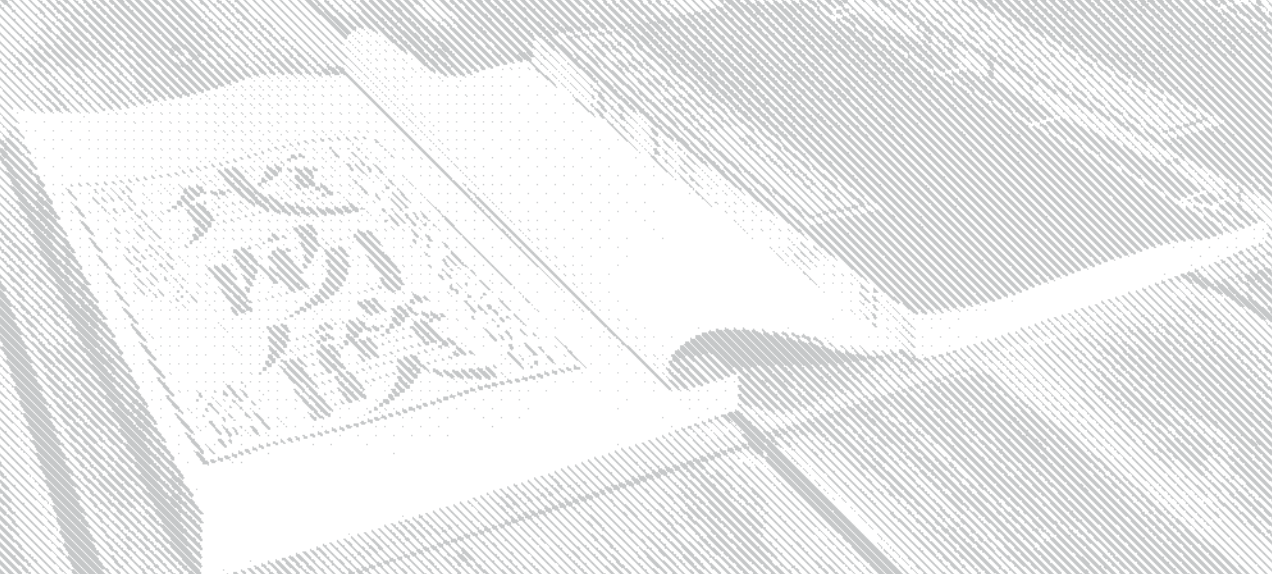


Культурно-исторические связи Российской академии художеств и Центральной академии изящных искусств в Пекине складывались на протяжении всего XX века. Будучи хранителями великих культурных традиций, обе академии вносят свой вклад в мировую современную художественную культуру, избирая при этом свой путь интеграции.

Российская академическая система художественного образования популярна в Китае. Так, среди иностранных учащихся в МГАХИ им. В.И. Сурикова преобладают студенты из этой страны.

Осенью 2009 года в Российской академии художеств состоялась встреча китайских художников с президентом РАХ З.К. Церетели. Поводом стало 60-летие образования Китайской Народной Республики.

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





## ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ИМЯ МИРА

## JOURNEY FOR PEACE

**В** октябре в Российской академии художеств состоялась дружественная встреча делегации известных художников Китайской Народной Республики с президентом Российской академии художеств З.К. Церетели и членами Президиума академии, известными художниками и искусствоведами. Встреча, приуроченная к 60-летнему юбилею образования Китайской Народной Республики и установлению дипломатических отношений между нашими странами, проходила в рамках форума «Путешествие во имя мира», объединяющего китайских художников, живущих в разных странах.

З.К. Церетели, приветствуя собравшихся, поздравил китайских коллег со знаменательной датой и выразил глубокое удовлетворение по поводу проведения этой встречи. Он сказал, что искусство обладает огромной силой воздействия и объединяет всех людей на нашей планете, его язык всем ясен и понятен. «Мастеров Российской академии художеств и китайских художников связывают давние творческие контакты: многие китайские художники получили профессиональное образование в художественных академических вузах нашей страны, и эти связи продолжаются и в настоящее время», — отметил он. В своем интервью представителям агентства Синьхуа и Си-си-ТВ (Центральное телевидение Китая) З. Церетели сказал, что совершенствование системы художественного образования он считает одной из главных задач академии. Как президент академии и как художник он придает большое значение воспитанию молодого поколения, постоянно проводит мастер-классы, которые ему и дают новый импульс для творчества.

От китайской стороны выступил глава делегации, президент Китайского фонда по изучению международных проблем Чжан Дэгуан. Он сказал, что рад редкой и счастливой возможности побывать в кругу выдающихся мастеров академии и выразил восхищение творчеством Церетели после знакомства с обширной экспозицией его произведений. «Я потрясен, — сказал он, — многогранностью и яркостью вашего таланта».

Во время встречи состоялся обмен мнениями по проблемам развития современного искусства. В частности, велся заинтересованный и предметный разговор о дальнейших путях развития академической реалистической школы. Ведущие искусствоведы Российской академии художеств —



*Президент РАХ Зураб Церетели  
и секретарь ШЮСа первого созыва,  
Председатель правления  
Китайского фонда по изучению  
международных проблем  
Чжан Дэгуан*

In October, Russia Academy of Arts held a friendly meeting between the Chinese delegation of famous artists with the President of Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli and the members of the Presidium of the Academy, renowned artists and art critics. The meeting was timed to coincide with the 60th anniversary of the founding of the People's Republic of China and the establishment of diplomatic relations between Russia and China. Framework for this meeting was given by the project "Peace Tour", which brings together Chinese artists living in different countries.

Attending delegates were welcomed by Z. Tsereteli, President of the Academy of Arts and Zhang De-guang, head of the Chinese delegation, the president of the Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries (CPAFFC).

During the meeting participants exchanged their views on the development of modern art, in particular, on further development of academic realistic school. Multiple meaning and vast volume of the notion of "realism" were the main ideas in the lectures of two leading art historians of the Russian Academy of Arts, Doctors of Arts Aleksander Yakimovich and Andrey Tolstoy. The Chinese artists stressed that realism is the most viable method of artistic practice and that it has a great future. Conclusive proofs that classical academic education is in much demand were given by Anatoli Bichukov, the rector of V. Surikov Moscow State Academy Art Institute and Anatoli Lyubavin, pro-rector of the same institution. They both emphasized that each year Surikov and Repinsky institutes receive great number of foreign students, including young artists from China. Distinguished by diligence and industrious work ethic, they have strong desire to master comprehensive profes-





доктора искусствоведения А. К. Якимович и А.В. Толстой отметили многозначность и емкость понятия «реализм». В выступлениях китайских художников содержалась уверенность в том, что реализм — самый жизнеспособный метод художественной практики и у него большое будущее. Убедительным доказательством востребованности академической школы были выступления ректора Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова А.А. Бичукова и проректора по науке А.А. Любавина, которые подчеркнули, что ежегодно в Суриковский и Репинский институты поступает немало зарубежных студентов, в том числе и китайские молодые художники. Они отличаются огромным трудолюбием и желанием овладеть навыками профессионального мастерства. За заслуги в области изобразительного искусства А. Бичуков вручил дипломы и медали имени В.И. Сурикова пяти ведущим китайским мастерам.

По решению Президиума Российской академии художеств дипломы академии получили семь известных китайских художников — Лю Шаокунь, Лю Шэньюй, Сергей Иванов (Ян Дисюн), Ван Хунцзянь, Ван Чжун, Ван Гуан, Чжуан Тинвэй.

Китайская делегация передала в дар президенту Российской академии художеств З. Церетели кисти и краски для учащихся Московского художественного лицея.

В завершение встречи китайские художники выразили надежду на дальнейшее продолжение творческих контактов с Российской академией художеств.

*Отдел информации  
Российской академии художеств*

*Встреча китайских художников  
с членами Президиума РАХ*

sional skills. Anatoli Bichukov awarded five leading Chinese masters with V. Surikov diplomas and medals.

By decision of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Academy diplomas were awarded to the seven distinguished Chinese artists — Liu Shao Kun, Liu Shen Yuy, Sergei Ivanov (Yan Dis Yun), Wang Hun Jian, Wang Zhong, Wang Hua, Huang Ting Wei.

The Chinese delegation, for its part, presented to President Zurab Tsereteli brushes and paints as a gift to students of the Moscow State Academy Art Lyceum and expressed the hope for further strengthening of contacts with the Russian Academy of Arts.

*Information Department of the  
Russian Academy of Arts*

## УНИВЕРСУМ АКАДЕМИИ

## UNIVERSUM OF ACADEMY

*Виктория Хан-Магомедова**Viktoria Khan-Magomedova*

Центральная академия изящных искусств Пекина. 23-летний студент готовит свою первую большую выставку в пекинской галерее. Многие его работы продаются более чем за 3 тысячи долларов каждая. А ведь у него еще даже нет диплома. «Вот одна из моих новых работ», — с гордостью говорит он, показывая сексуально-провокационную картину с изображением обнимающейся пары. В марте 2009 года состоялась его персональная выставка в Сингапуре. Хорошо это или плохо, когда молодые художники имеют такой быстрый успех?

Институции европейского академического художественного образования сыграли фундаментальную роль в развитии современного китайского искусства. Большинство известных мастеров современного искусства Китая — порождение академической системы художественного образования. В начале XX века реформатор образования Цай Пей пропагандировал истеблишмент академий художеств и доказывал большое значение эстетического воспитания и художественного образования. В первой половине XX столетия художники Лин Фенмиан и Шо Бейхон, учившиеся в Европе, пользовались особым влиянием и доверием властей и разрабатывали и продвигали систему художественного образования, основанную на европейских моделях и методике. Они стремились в своей работе синтезировать западные и традиционные китайские стили.

На первом и втором национальных конгрессах (1949 и 1953) цели образовательной доктрины для академий художеств пересматривались согласно учению Мао Цзедуну, видевшего в искусстве прежде всего политический инструмент. В тот период под руководством гравера и деятеля в сфере образования Жяня Феня академическая система трансформировалась согласно советским образовательным моделям. Вплоть до сегодняшнего дня в Китае европейские модели XIX века и советские модели продолжают функционировать в большинстве курсов художественного обучения на уровне университета и академии.



Чжан Сяоган  
*Большая семья (девочка).*  
2007. Холст, акрил

Academy of Fine Arts played a fundamental role in the development of contemporary Chinese art. Nearly all great masters of contemporary art in China are graduates of the academic educational institutions. In the early twentieth century educational reformer Tsai Pei promoted establishment of Academies of Arts and argued the importance of aesthetic education and art education. In the first half of the twentieth century artists Lin Fengmian and Zhang Beichuan, who studied in Europe, enjoyed special influence and confidence of the authorities to create and promote a system of art education based on European models and methods. They sought to create a special methodology which would be a synthesis of Western and traditional Chinese styles.

In the era of Cultural Revolution, most academies were closed or they used substantially simplified forms of teaching, while students and teachers were often sent to the villages "to learn from the masses." When in 1979 China reopened the Academy of Fine Arts, several thousand artists and talented students applied for admission. This great interest consequently stimulated the development of art education in the 1980s. In those early years the students at the Academy received very limited information about the foreign art and the only sources were visits of foreign teachers, artists and students, publications in journals and catalogs, and occasional travels abroad. Freedom of creative expression appeared in the academies after 1989. But only during the 1990s situation became more tolerable while the boundary between official and unofficial art has become less clear.

Chinese art historians believe that the current flourishing of art education is due to ever-increasing condescending attitude of government to





В эпоху «культурной революции» большинство академий закрылось или в них применялись упрощенные формы преподавания, тогда студентов и преподавателей посылали в деревню, чтобы они «учились у масс». Когда в 1979 году в Китае вновь открылись академии изящных искусств, несколько тысяч абитуриентов соревновались за поступление, такой интерес стимулировал и развитие художественного образования в 1980-е годы. В то время в академиях художеств студенты получали очень ограниченную информацию о зарубежном искусстве только благодаря визитам зарубежных учителей, художников и студентов, публикациям в журналах и каталогах и путешествиям. Свобода творческого выражения появилась после 1989 года. Но лишь в 1990-е годы ситуация стала более терпимой, а граница между официальным и неофициальным искусством — четкой.

Однако возрастающая коммерциализация искусства оказывает негативное воздействие на студентов. По словам преподавателя Шу, раньше студенты испытывали сильное увлечение искусством, без него не мыслили своего существования. «Центральная академия была куз-

Сюй Бин

*Книга с неба.*

1987–1991. *Инсталляция*

experimental art, which used to be prohibited decades ago. Nowadays Beijing government is ready to censor the art in which the officers detected attacks on government policies, including critical image of the Communist Party, critic of reforms and of the market economy, however the attitude of China's leadership to the experimental art is slowly changing. This was reflected in considerable changes of the methods and forms of education at the Central Academy of Fine Arts.

Previously, all students of the Academy were obliged to paint again and again series of photorealistic portraits, but today they are asked to look deep into themselves and demonstrate different creative approaches to learning tasks. Because now the Academy has



ЧЖАН ХУАНЬ  
2008. Инсталляция

ницей талантов. В наши дни общество изменилось, все больше студентов рассматривают искусство лишь как выгодную работу. Студенты стали более практичными».

Некоторые китайские академии изящных искусств превратились в плодородную почву для формирования «горячих» молодых художников и дизайнеров, чьи произведения в ускоренном темпе приобретают дилеры в Пекине и Шанхае. Академия художеств Пекина стала настолько избирательна, что каждый год отсеивает 90 процентов абитуриентов. Многие преподаватели — миллионеры, а ее бывшие ученики в наши дни стали самыми успешными, признанными во всем мире художниками, включая Лиу Вей, Фана Лижуну, Чжана Хуаня.

Эта ситуация характерна и для ведущих художественных институтов страны. У Центральной академии изящных искусств, в которой обучались самые талантливые студенты, появилось большое отделение в Восточном Китае, в Ханьчжоу. В Западном Китае Сычуанский институт изящных искусств, где учились самые известные художники, в 2009 году имел более 64 тысяч абитуриентов на 1600 мест.

В условиях бума рынка современного искусства Китая студенты академии стали настолько популярными, востребованными, что коллекционеры приезжают в кампусы в поисках очередной арт-звезды. А на ежегодных выставках в Академии изящных искусств студенты указывают не только свои имя и название работы, но и электронный адрес и номер мобильного телефона. «У нас лучшие студенты и лучший факультет в Китае, — говорит Жу Ди, директор, отвечающий за выпуск студентов. — Мы обеспечиваем студентам блестящее будущее».

Хотя Пекинская академия в наши дни пересматривает свою миссию, отказывается от прошлых консерватив-

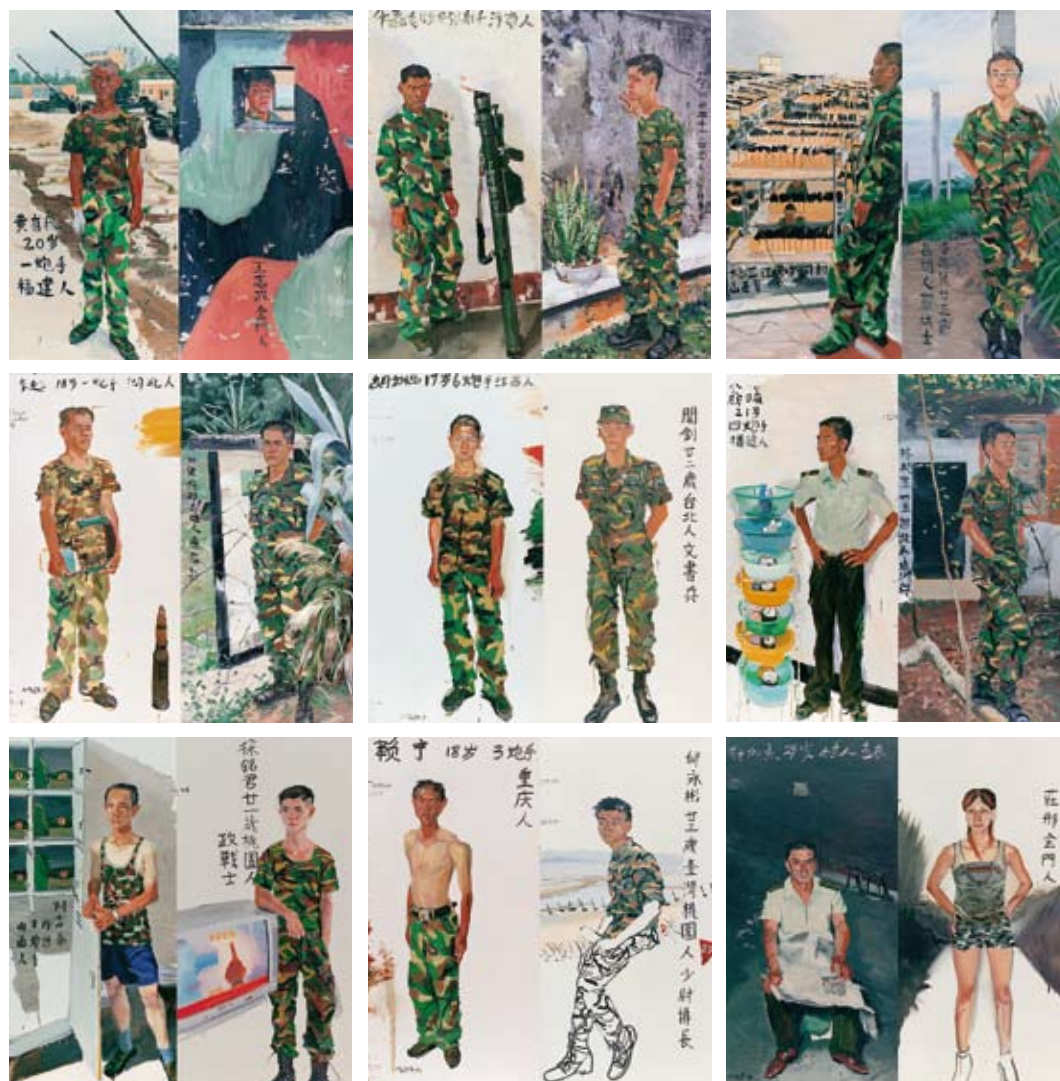
ных установок, ее все более успешные отношения с художественным рынком вызывают тревогу у специалистов, осознающих, что студентов следует защищать от коммерческого давления. «Покупатели приходят в академию посмотреть на работы следующего Чжана Сяогана», — сказал Чень Ксидань, дилер из Пекина, напоминая о звезде, чья картина на «Сотбисе» в Лондоне в феврале 2009 года была продана за 3,3 миллиона долларов. Покупатели вступают в контакт со студентами еще до окончания ими академии, заявляя, что «все купят». Впрочем, подобный феномен в последние годы наблюдается и в «горячих» художественных колледжах в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе. Разумеется, подобная практика может представлять опасность для творческого развития молодых художников, им нужно время для развития своих креативных возможностей.

Китайские искусствоведы считают, что нынешний расцвет художественного образования также объясняется все более снисходительным отношением китайского правительства к экспериментальному искусству, которое когда-то находилось под запретом. В то время как в Пекине все еще подвергается цензуре искусство, в котором, по мнению правительственных чиновников, обнаруживались нападки на политику правительства, включая критические изображения компартии, критику реформ в сфере экономики и рынка, отношение руководства Китая к экспериментальному искусству меняется. И методы, и формы обучения в Центральной академии изящных искусств значительно трансформировались.

В 1980-е годы академия занимала небольшое пространство возле площади Тяньаньмын в центре Пекина, а в обучении доминировала жесткая система в традициях советского соцреализма. На факультете 200 студентов обучали



not only the departments of painting and sculpture, students may find the use of their creative abilities in areas such as photography or new media. Many will even be able to choose a career of video game designers, working for big corporations. Chi Peng graduated from the faculty of new media in 2005 and made a successful career. In the age of 25 years he came to the international art-fair with a series of photographs showing naked character running through Beijing streets, escaping persecutors. Today his digital photos are sold for no less than ten thousand dollars. But immediately after the graduation, 10 years ago, as a graduate of the Academy, he would be considered lucky if he could sell his painting for \$100. Chi Peng calls himself a "Boy of 1980's", he represents a new generation which emerged in a new, increasingly free society. Yet the Central Academy of Fine Arts remains the only institution of art education directly supported by the state. What more, the position of the Academy is now becoming more firm as ever before.



канонам соцреализма, ориентируя их на работу с правительственными заказами.

Сегодня для кампуса академии отведено 33 акра. В академии обучаются более 4 тысяч студентов и функционируют факультеты живописи маслом, гравюры, скульптуры, настенной живописи, экспериментального искусства, дизайна, архитектуры. Факультет живописи маслом, созданный в 1918 году, за 90 лет сформировал свою академическую традицию обучения, пять мастерских факультета основаны на разных стилях преподавателей-художников.

Созданный в 1954 году факультет гравюры был первым в Китае, специализировавшимся на гравюре, с мастерскими ксилографии, гравюры на меди, на линолеуме и шелкографии.

В новом здании академии, недалеко от площади Тяньаньмын, есть кафе, столовые, просторные аудитории и мастерские, сложное оборудование, включая сверхмощные компьютеры и видеосистемы стоимостью 200 тысяч каждая. Имеется также музей площадью 4 километра 800 тысяч квадратных футов и галерея искусства по проекту Арата Исозаки. Преподаватели получают 700 долларов в месяц, но для большинства зарплата не имеет значения, так как их картины ценятся на вес золота. Лю Сяодун, выпускник академии 1994 года, преподаватель на живописном факультете, — один из самых богатых художников в

Лю Сяодун  
New 18 Disciples .2004. Холст, масло

Фан Лицзунь  
Group Two. Холст, масло

СТР. 62 ▷  
Чжан Хуань  
2008. China Trip. Shanghai Biennial





стране. Его картина «Три ущелья» в 2008 году была продана за 2,7 миллиона долларов. Произведения декана академии Суи Жань Цу, одного из самых прославленных скульпторов, продаются на аукционах в среднем по 150 тысяч долларов. А профессор и скульптор Жань Вань настолько преуспел, что нанимает 40 ассистентов для своей мастерской.

И вполне естественно, что для студентов академии главное – престиж преподавателя в этой самой элитарной школе искусств в стране, особенно в наши дни, когда китайское современное искусство процветает на мировой художественной сцене. А в 2008 году руководству Центральной академии удалось привлечь к преподаванию вернувшегося в Китай 53-летнего Сюй Бина, получившего в 2007 году от Фонда Макартура в Нью-Йорке (где он работал 18 лет) премию «Гений».

«Китай – самое авангардистское и экспериментальное место в мире, – сказал Сюй Бина, назначенный вице-президентом академии по международным отношениям. – Здесь постоянно появляется нечто новаторское и столько всего происходит, что я хотел бы стать частью происходящего».

В 1980-е годы творчество Сюй Бина воспринималось как противоречивое. Тогда искусство Китая только открывали на Западе. И возвращение Сюй Бина на родину сегодня стало сюрпризом. Его инсталляция 1988 года «Книга с неба» в смешанной технике состояла из отпечатанных от руки книг и свитков, размещенных на стенах и потолке, которые как бы имитировали древние литературные тексты. Но в действительности все это придумал художник, тексты расшифровать невозможно. Интерпре-

тированная как умная критика пропаганды китайского правительства инсталляция произвела сенсацию при показе в Государственном музее искусства в Пекине. Сюй Бин также был популярным преподавателем в академии в 1989 году, когда студенты протестовали против правительственных ограничений свободного самовыражения.

Когда на площади Тяньаньмын в 1989 году проходили демонстрации в защиту демократии, многие студенты и молодые преподаватели академии присоединились к протестам, даже сделали скульптуру «Богиня демократии», ставшую символом студенческого движения.

В 2000-е годы в академии, как и во всей стране, произошли большие изменения. Студенты могут получать квалифицированное обучение в разных видах искусства. Кругозор художников стал шире, они имеют больше возможностей для эксперимента. Студенты меньше интересуются политикой, чаще занимаются удовлетворением личных амбиций и поисками идентичности, что не слишком отличается от стремлений молодых художников Европы и США.

Например, Вань Хайянь, окончивший академию в 2008 году, пишет холсты с изображением персонажей, очень похожих на автора: невысокие, с большими выразительными глазами, в которых прочитывается тревога. Такой персонаж возникает как физический двойник Ваня, изображается в сексуальных позах, в женских одеяниях и даже в актах насилия. «Эти персонажи рассказывают мою историю, наделены моим менталитетом, – говорит художник. – Творческий процесс для меня подобен самоизлечению».

Если раньше от студентов академии требовали писать фотореалистические портреты, то сегодня их заставляют смотреть вглубь себя и демонстрировать более творческие подходы к учебным заданиям. Поскольку в академии имеются не только факультеты живописи и скульптуры, студенты могут находить применение своим творческим способностям в таких сферах, как фотография или новые медиа. Многие даже смогут избрать карьеру дизайнеров видеоигр для больших корпораций. Чи Пень, окончивший факультет новых медиа в 2005 году, сделал успешную карьеру: в 25 лет попал на международный арт-рынок с серией фотографий с изображением голого персонажа, бегущего по Пекину, которого преследуют. Сегодня его цифровые фото продаются по 10 тысяч долларов. А 10 лет назад выпускник академии считался счастливым, если сразу после получения диплома ему удавалось продать картину за 100 долларов. Чи Пень называет себя «мальчиком 1980-х», он представляет новое поколение, сформировавшееся в более свободном обществе. И все же Центральная академия изящных искусств – единственный колледж искусства, напрямую поддерживаемый государством. И позиции академии все более укрепляются.



# ПЕРСОНАЛИИ

## PERSONALITIES



Российская академия художеств — уникальная художественная институция, которая в течение почти трех веков аккумулирует опыт наиболее ярких творческих индивидуальностей. Пройдя через горнило времени, он становится опытом для последующих поколений художников, и в преемственности складывается традиция российской школы изобразительного искусства, обогащаясь новыми открытиями и достижениями.

Именно опыт мастерства, передаваемый от старшего поколения к младшему, обеспечивает жизнеспособность российского искусства на всех этапах его непростой истории.

В этом году исполнилось 135 лет со дня рождения Н.К. Рериха. Философ, ученый, писатель, путешественник, но прежде всего художник, работы которого находятся в известных галереях мира, он сумел сплавить в своем творчестве традиции русской художественной школы с канонической знаковой системой восточных образов, с новаторским духом эпохи.



## НЕИЗВЕСТНЫЙ НИКОЛАЙ РЕРИХ

## NICHOLAS ROERICH UNKNOWN

Иоланта Ломизе

Iolanta Lomize

Предмет искусства — это душа художника, его чувства и его идеи; именно это является содержанием произведения искусства; сюжет, тема — это форма; образы, цвет, звуки — это материал.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

**И**мя Николая Рериха чаще всего ассоциируется с лилово-синими гималайскими пейзажами. Они занимают значительное место среди сохранившихся работ художника и относятся ко второй половине его творческого пути: примерно с середины 1920-х годов до 1947 года, когда Рерих скончался. Это было время его знаменитого путешествия по странам Азии (Монголии, Китаю, Тибету) и жизни в Индии. Но этому периоду предшествовала почти четверть века напряженной работы: от окончания Академии художеств в 1897 году и до отъезда из России.

Рано найдя свою тему, Рерих на протяжении всей жизни искал средства ее выражения, экспериментировал. Начинать он с острого интереса к былинному прошлому славян. В ту далекую пору у рек, в полях и лесах наши предки поклонялись земным и небесным богам, строили города, сражались с врагами — жизнь во всем ее многообразии воссоздана в картинах Н. Рериха с убедительной достоверностью, опирающейся на данные археологии и, что особенно важно, на силу творческого воображения. Основой для этих работ могли быть и бумага, и картон, и дерево, и фанера, и холст. Столь же разнообразен был набор живописных материалов — масло, темпера, гуашь, акварель. Используемые в чистом виде либо в том или ином сочетании, они позволяли добиться неожиданных живописных эффектов. Но эффекты были лишь средством выражения замысла художника. Этому же служили колорит и особенности фактуры поверхности картины, отношение к которой менялось на протяжении жизни. Большие и маленькие, светлые и темные, гладкие и шероховатые, они всегда интересны своим внутренним содержанием.

«Трудно назвать художника, который бы чаще менялся, чем Рерих», — писал в 1909 году С. Маковский<sup>1</sup>. Иллюстрацией этому могут служить десять работ из



Н. К. РЕРИХ

Пушкар. Середина 1890-х

Холст, масло

◀ СТР. 63

Совет профессоров

в Императорской Академии

художеств. 1913

ЦГАКФФД

<sup>1</sup> Маковский С. Страницы художественной критики. СПб МDCCCXCIX. Рерих. С. 108.

<sup>2</sup> Экспертиза произведений Н. Рериха проводилась в отделе научной экспертизы ГТГ на основании договоров, в которых зафиксировано право экспертов публиковать материалы исследований. Это же право отражено в Положении об отделе научной экспертизы. Автор фотографий В.А. Воронов; рентгенограммы выполнены И.А. Касаткиной.

<sup>3</sup> «Пушкар». Холст, масло. 107 x 73,5; «Отражения». Картон, гуашь (?). 48 x 63; «Синие паруса». Картон-масло. 48 x 63; «Ункрада». Холст, масло, темпера. 62 x 104,5.

**T**opics of A.N. Roerich's paintings were constant and present since very beginning of his artistic career, but for the right means of creative expression he searched all his life, experimenting and changing different approaches. Speaking about subjects of his works, we have to begin with his early years, when keen interest in the epic past of the Slavs captivated his imagination. In that distant times, our ancestors lived on riverbanks, worked on fields hidden among forests, worshiped gods of the Earth and Heaven, built cities, fought the enemies — life in all its diversity recreated in Roerich's paintings with convincing certainty, based on archaeological data and, most importantly, based on the force of limitless creative imagination. He could choose different materials to paint on: paper, paperboard, wood, plywood, or canvas. Equally diverse was the range of techniques — oil, tempera, gouache, or aquarelle. He is able to achieve unexpected painterly effects, no matter if used in its pure form or in a combination. However, the effects were only a means of expressing the intent of the artist. Same purpose was featured by the given color and texture of the surface, which were in constant change throughout his life. Large or small, light or dark, smooth or rough — they're always interesting in their internal content.

"It is difficult to name an artist who would be more varied than Roerich" — wrote S. Makovsky in 1909. As an illustration of this characteristic of the artist we can put forward ten works from private collections, caught in our focus through the development of the antiquity market.

For color and nature of the painting surface they can be divided into two groups, covering the period from mid 1890s until the second half of 1910s. The earliest of them



частных коллекций, попавших в поле нашего зрения благодаря развитию антикварного рынка<sup>2</sup>.

Между 1995 и 2003 годами в отделе научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи были исследованы и получили подтверждение подлинности десять работ Н.К. Рериха, на первый взгляд не совсем отвечающих нашему представлению о живописи этого художника. Близкие ему по теме и внутреннему подтексту, одни казались слишком яркими, другие, напротив, несколько вялыми, тусклыми. Одна из таких работ даже не была принята на экспертизу в связи с отсутствием сравнительного ряда.

По колориту и характеру живописной поверхности их условно можно разделить на две группы, охватывающие период с середины 1890-х годов до второй половины 1910-х. К сожалению, не все картины имеют авторскую датировку, но стилистические и технологические особенности позволяют соотнести картины с тем или иным временем. Рассмотрим четыре картины, разные по тематике, объединенные ярким колоритом: «Пушкарь», «Отражения», «Синие паруса» и «Ункарада». Первые три не датированы, последняя написана в 1909 году<sup>3</sup>. Самая ранняя из них — «Пушкарь» (середина 1890-х годов, датируется на основании семейного предания). Она находилась в числе тех ценных художником работ, что были оставлены на сохранение брату Борису, когда в начале 1916 года Николай Рерих с семьей уезжал из Петербурга в Сортавалу. Несмотря на отсутствие подписи и даты, картина имеет особенности, свойственные почерку и творческим интересам Н. Рериха.

*Ункарада. 1909.*

*Эскиз декорации. Утрачен*

*Ункарада. 1909.*

*Холст, масло*



is painting "Pushkar" (Cannon-maker). The painting is dated on the basis of family tradition. Painted in the mid 1890s, it was among the more valuable works that were left at his brother's place, when in early 1916, because of serious illness of lungs, following the doctor's insistence Nicholas Roerich and his family left St. Petersburg for Sortavala in Finland. Without a signature and date, the picture can be attributed to Roerich by peculiar painting style and consistency with his creative interests of that period.

In the foreground we see dominant figure of the Slav warrior — peasant in a crimson coat, blue striped trousers, white leggings and sandals on his feet, wearing a helmet, wearing a golden-yellow bandage, and gloves of the same tone. Pushkar aka cannon-maker is drawn to someone who is sitting to the left, whose presence is almost unnoticed because of his shape, painted with dark colors and half "cut" by the edge of the picture. They are almost entirely eclipsing the cannon, behind which





Первый план композиции занимает крупная фигура воина — крестьянина-славянина в малиновом кафтане, синих в полоску штанах, в белых онучах и лаптях, шлем, надетый поверх золотисто-желтой повязки, в тон ей рукавица. Пушкарь обращается к сидящему левее товарищу, присутствие которого почти незаметно, поскольку его фигура написана темными красками и наполовину «срезана» краем картины. Они почти заслоняют пушку, за которой стоит еще один персонаж, чья голова исчезла за верхней кромкой холста. Все, кроме главного действующего лица, едва угадываются в очертаниях смутных коричнево-серо-зеленых тонов. Композиция носит фрагментарный характер, возможно, она лишь часть картины большего размера, но совершенно очевидно, что в этом фрагменте художника занимало не композиционно-пространственное построение (оно едва намечено), главное внимание уделено цвету. Он тщательно разработал оттенки сине-голубой гаммы (фон, одежда и аксессуары персонажей) и противопоставил ей насыщенный малиновый цвет (кафтан).

Зрительное восприятие колорита — малиновое на синем, все остальное лишь оттеняет их соотношение. Яркое цветовое пятно держит всю композицию, не давая ей рассыпаться, несмотря на явные недочеты. Это полотно свидетельствует о профессиональной незрелости автора, ученика Академии художеств, но одновременно позволяет говорить о его вполне зрелых размышлениях об изобразительных возможностях цвета. Художник работает небольшими, довольно жесткими кистями, варьируя густоту красочной массы. Преобладают прямые, разнонаправленные, короткие и длинные мазки-кирпичики, характеризующие почерк Н. Рериха. Подобные мазки разной величины и нагруженности краской в картине «Заморские гости» (1901) присутствуют везде, куда бы ни упал наш взгляд. В соответствии с размером полотна густой мазок-гигант создает поверхность картины «Город строят» (1902). Его можно увидеть даже в работе «Пантелеймон-целитель» (1916)<sup>4</sup>, написанной в технике темперы, материала, нивелирующего читаемость мазка.

Поиск выразительных возможностей цвета, наметившийся еще в студенческие годы, занимал Рериха долгое время. В 1902 году, уже после поездки в Париж появляется маленькая картина «День угасающий». Как и дипломная работа «Гонец. Восстал род на род», она решена в сдержанных серо-зеленых тонах. Близкие по колориту, они несут разный эмоциональный заряд, демонстрируя возможности цвета в создании образа и раскрытии внутреннего содержания темы. Первая из названных картин полна тишины и покоя, вторая насыщена напряжением и тревогой.

Эта же тема — «образ и цвет» — стала содержанием картин «Отражения» (без

подписи) и «Синие паруса»<sup>5</sup> с подписью, которая содержит инициал и начало фамилии, переходящей в росчерк. Подпись напоминает автографы Рериха, но скорее всего фиксирует имя автора.

В 1909 году Н. Рерих выполняет эскизы декораций к пьесе А.М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искаротском» и среди них картину «Ункрада», которую лишь условно можно назвать декорацией. Местонахождение ее неизвестно. Судя по репродукции, художник создал мечтательно-созерцательный образ девушки, отрешенной от окружающей действительности. Между тем в пьесе Ункрада — весьма целеустремленная юная особа, способная на самые решительные действия, вплоть до заговора и подготовки убийства для защиты своей любви и спасения любимого.

Сейчас трудно понять, чем именно пленила Рериха ремизовская Ункрада, но на протяжении нескольких лет начиная с 1909 года художник написал ряд картин с разными названиями, явно варьирующих композицию и ее образ, созданный как эскиз декорации. Это «Дочь викинга» 1910 года, «За морями земли великие» — опубликована в 1911 году в двадцатом номере «Нивы», «Ункрада» (без даты). Ряд продолжают картины, поступившие на экспертизу — «Ункрада» 1909 года и «За морями земли великие» 1915 года.

Фигура девушки размещена почти по центральной оси композиции. Красный с белым наряд героини, возможно, символизирует ее царское происхождение. Окружающий пейзаж решен в контрастных звонких тонах — ярко-зеленые, желтые и розовые холмы отделяют глубокий залив от полосы синего моря на горизонте.

По мысли Рериха, этот колорит символичен, он звучит как музыка: желтоватые дневные тона («царственные») ассоциируются в сознании художника с тональностью D-dur (ре мажор), розовый — «цвет вечной молодости» — A-dur (ля мажор). Авторство Рериха в изучаемой картине не только выражено в колорите, но и «осязается» в фактуре живописной поверхности. Она обильно нагружена красками, корпусность нанесения и густота которых меняются в зависимости от изображаемого предмета, местами можно видеть «сухую протяжку» верхнего слоя краски по нижележащему слою, за счет чего создается дополнительная цветовая игра — приемы, свойственные почерку Рериха, неоднократно встречающиеся в его работах 1910-х годов.

Интересно отметить одну особенность, связанную с работой художника над картиной. Рерих написал фигуру Ункрады поверх законченного пейзажа<sup>6</sup>. Такую последова-

тельность можно видеть во многих его произведениях разных лет, созданных в разных техниках.

В середине 1910-х годов он пишет: «Мазки в искусстве противны. Противна маска живописи на рисунке»<sup>7</sup>. Почерк художника постепенно претерпевает из-

<sup>4</sup> «Заморские гости». 1901, Холст, масло. 85 x 112,5. ГТГ, инв. Ж-94; «Город строят». 1902, Холст, масло. 154,5 x 264. ГТГ, инв.1618; «Пантелеймон-целитель». 1916, Холст, темпера. 130 x 178. ГТГ, инв. Ж-61.

<sup>5</sup> К сожалению, картины не имеют авторской датировки, но по косвенному признаку — особому вниманию к колориту — их можно отнести к середине 1900-х годов и подкрепить это наблюдением С. Эрнста. Он отмечал, что в этот период «красочный наряд определяет всю структуру даже сюжет полотна». Эрнст С. Н.К. Рерих. Пг. 1916. С. 73.

<sup>6</sup> Выявлена она при рентгенографировании. Никакой имитатор, подражатель, подельщик не мог знать о подобной специфике творческого процесса художника.

<sup>7</sup> РЕРИХ Н. Собр. соч. Книга первая. 1914. С. 207.





менения. В картине «За морями земли великие» (1915) отразилось новое отношение художника к типу живописного произведения. Не случайно она написана темперой, значительно снижающей «читаемость» мазка<sup>8</sup>. Он еще не исчез совсем (что произойдет позже), но чтобы увидеть след, оставленный кистью, уже надо приложить усилие. Эта работа отличается и спокойным колоритом, в котором переливаются перламутровые неяркие серо-голубые и зеленые тона с неожиданными акцентами желтых и розовых красок. Фигура девушки, как и в «Ункраде», написана по полностью завершеному пейзажу. Ее изображение далось художнику не сразу – первоначально цвет волос и одежды были светлее.

Кроме рериховской последовательности написания пейзажа и фигуры его авторство сказывается еще в двух признаках: а) в стратиграфии некоторых цветовых пятен видимого слоя живописи, где художник работает «сухой протяжкой», когда следующий слой лишь частично перекрывает нижележащий; б) в минимальном применении краски на ином связующем, чем во всем красочном слое (ярко-желтые гуашевые мазки на первом плане композиции). Дополнительным аргументом в пользу авторства Н. Рериха может служить подпись «Н. Рерихъ // 915», две первые буквы которой нанесены дважды: сначала более темным, почти чер-

<sup>8</sup> Гладкова Л.И., Ломизе И.Е. «За морями земли великие» была одной из первых картин Н. Рериха, приоткрывших тайны творческого процесса художника, выявленные при исследовании в отделе экспертизы Третьяковской галереи. Собранный эталонный материал, необходимый для решения поставленной задачи, лег в основу базы, характеризующей почерк и метод работы Рериха. Авторство Рериха получило убедительное подтверждение. Картина «За морями земли великие» написана по нижележащему изображению. Результаты анализа живописи с помощью бинокулярного микроскопа и рентгенографирования позволили предположить, что первоначальная композиция на этой основе близка видимой, но горизонт выше, а колорит ярче, в нем использованы характерные рериховские интенсивно-синие тона в изображении воды, гор, неба. Не выявлена только фигура девушки. По-видимому, это был просто пейзаж. Не исключено, что фигуру художник не стал писать, поскольку решил отказаться от уже созданного пейзажа. На рентгенограммах тип мазков первой работы совпадает с видимыми, в свою очередь сходными с эталонными, что можно видеть на примере рентгенограмм с картины «Песнь Сольвейг» (1912).

#### Н.К. РЕРИХ

*Отражения. Начало 1900-х*

*Картон, гуашь*

---

СТР. 68 ▷

*Отшельник. Середина 1910-х.*

*Холст, масло*

---

СТР. 69 ▷

*Скит у озера. 1912.*

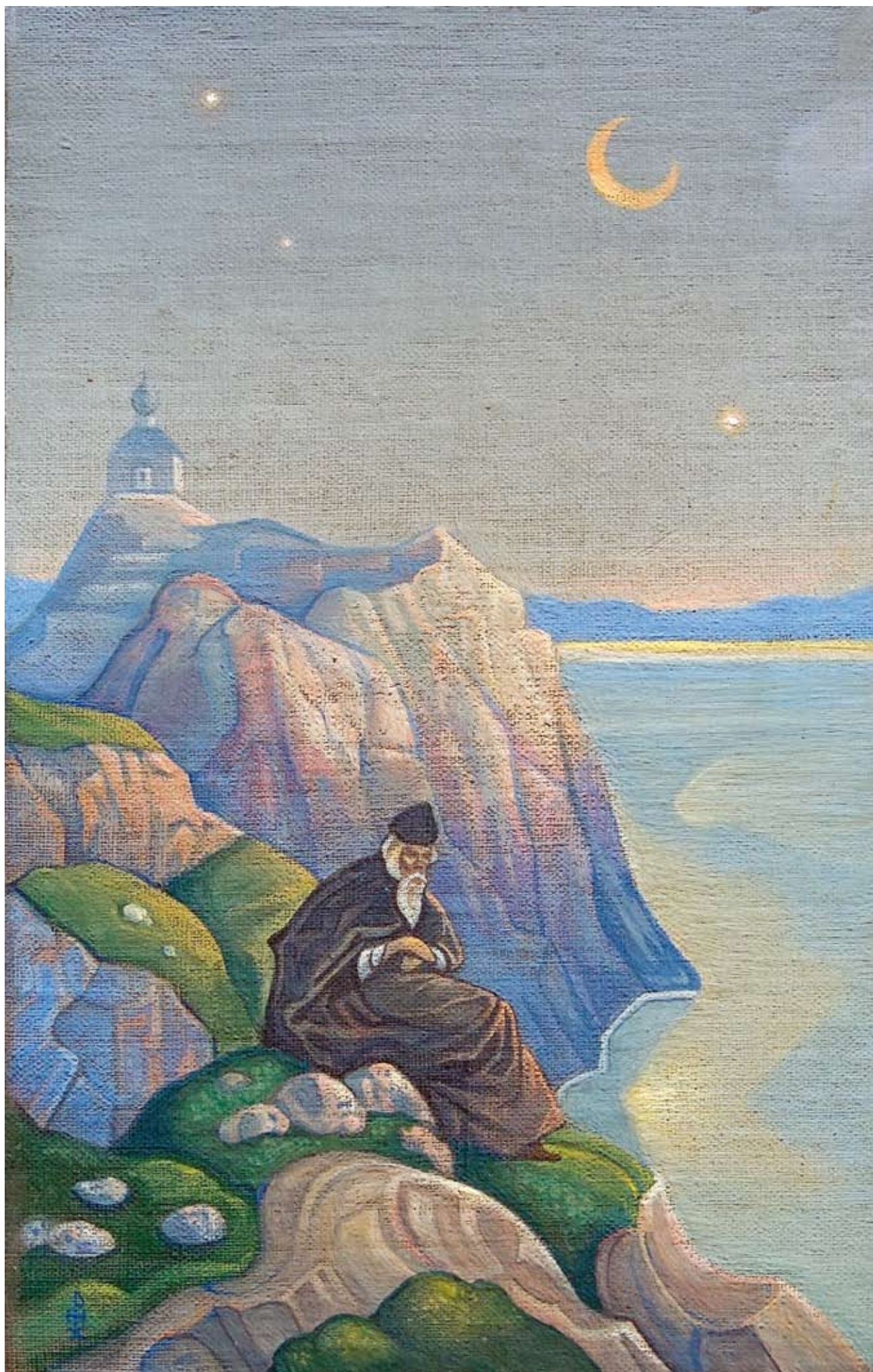
*Холст, масло*

is another character whose head disappeared behind the top edge of the canvas. Except the main character, all others are barely visible, recognizable in silhouettes of vague brownish-gray-green tones. The composition is fragmentary, perhaps it is only part of the bigger picture, but it is clear that in this fragment the artist focused not on compositional and spatial construction, as it is barely noticeable, but the main attention was paid to the color. He thoroughly elaborated different shades of the blue color (background, clothing and accessories of different characters), and contrasted it to the deep-purple color (coat).

The bright spot of color keeps the whole composition together, without letting it to fall apart, despite the obvious shortcomings. This painting reveals the professional immaturity of the author from the times of his studies at the Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg, but also reveals his very mature reflection on the visual possibilities of color. The artist did not sign the painting, but the authorship of Roerich shines through the every brush stroke and every blotch, each of them clearly visible on the surface. He works with rather small and comparable very hard brushes, varying the thickness of the paint masses. Predominant are straight, multidirectional, long and short strokes, building blocks that characterize distinctive style of Roerich. They are well known from many later works of the artist. Such strokes of different size, with different paint load are to be found in the painting from 1901 "Guests from Overseas", and they are literary everywhere. In accordance with the large size of a canvas, thick color layers form a surface of painting "They Build a City" (1902).

Searching for the most effective means of expression over the years, Roerich tried almost all the possibilities available to the artist. In the middle of the 1910 Roerich wrote – "Paint layers are repulsive in the art.







ным цветом, а поверх — серым, общим для всей подписи. Такое своеобразное нанесение подписи встречается в бесспорных работах Рериха. По начертанию она тоже имеет сходство с эталонными образцами автографов художника. Остается добавить только, что подпись старилась вместе с картиной.

Группа работ по мягкости приглушенного колорита, напоминающих «За морями земли великие» (1915) состоит из пяти картин. Их цветовую гамму можно назвать пастельной, хотя одни написаны маслом, другие — темперой. Две из них имеют авторскую датировку: «На берегу озера» (1910), «Скит у озера» (1912), остальные снабжены только автографом: «Голубые острова», «Святой Пантелеймон» и «Отшельник»<sup>9</sup>.

В живописи Рерих избегал археологической точности. Более того, еще в 1898 году, то есть в самом начале творческого пути, он декларировал право художника делать так, как ему «представляется». Но представления Н. Рериха опирались на знания фактического материала. Путешествуя по Русскому Северу, он отмечал, что даже в самых удаленных местах когда-то была жизнь. «Везде что-то было, каждое место полно минувшего. Вот оно историческое настроение», — читаем в очерке «По пути из варяг в греки», и далее Рерих пишет о серых сарайчиках и убогих жилищах рядом с разрушающимися старинными храмами. Не их ли мы видим в картинах?

«На берегу озера» и «Скит у озера», написанные одна маслом, другая темперой, близки по манере исполнения. Обе относительно равномерно нагружены краской, в обеих присутствует графическое начало в виде длинных однотонных мазков, рисующих границы обрывов и рельеф склонов холмов, сходным легким движением кисти обозначаются «родимые пятна» лишайников на камнях, в обеих слабо различим мазок (в основном за счет цвета, а не фактуры). Этими же приемами в 1912 году написана замечательная картина «Звездные руны»<sup>10</sup>. Связывает их и еще одна особенность — трудность узнавания техники исполнения. Здесь Рерих пишет темперой, но столь жидко разведенной, что она становится похожей на плотную акварель. Темпера в работе «На берегу озера» напоминает масляную живопись, а масляная живопись «Скита на берегу озера» ассоциируется с темперой и гуашью.

Картина «Святой Пантелеймон» с рериховской монограммой из расположенных столбиком букв чрезвычайно близка только что рассмотренным «бессюжетным» композициям по характеру пейзажа, колориту и манере работы кисти<sup>11</sup>. Близки они и по внутреннему содержанию, хотя речь идет о совершенно раз-



ных исторических эпохах Руси — языческой и христианской. Совершенно очевидно, что в этой работе Н. Рерих разрабатывает свою излюбленную тему древнего славянства. На пригорке возвышается белокаменный храм, по тропе неспешно идет, опираясь на палку, старец, за его спиной осталась группа деревянных построек, вдали костерок, еще один храм, прихотливые заливы озера и небо с застывшими облаками.

Стены храма внизу чуть расширяются. Кажется невероятным, что Рерих, знаток архитектуры, мог позволить себе такую вольность (или допустить ошибку) по отношению к хорошо знакомой ему и почитаемой натуре. Безусловно, это не ошибки и не просто вольности. Там, где Рерих делает зарисовку с природы, он документально точен. Но как только «натура» входит в картину как элемент, раскрывающий замысел, она может быть трансформирована. Именно это мы видим в картине «Святой Пантелеймон». Расширяющиеся книзу стены храма придают ему монументальность и устойчивость. В отличие от легких построек в картинах о язычниках этот храм будет стоять века. В работах Н. Рериха, что бы он ни изображал, важен живописный язык, раскрывающий тему, передающий пластику формы и мелодию линий.

Композицию «Отшельник»<sup>12</sup> с монограммой-столбиком, содержащим имя Рериха, лишь условно можно поставить в общий ряд с рассмотренными пейзажно-тематическими картинами, в которых главенствует пейзаж. Мягкий приглушенный «пастельный» колорит напоминает некоторые пейзажи Рериха из серии «Ладога», в частности, «Белая вода» 1917 года.

При очевидной разнице в подходе к пластической передаче формы (в «Белой воде» она предельно обобщена) картины совпадают по невысокой плотности красочного слоя. Хочется отметить еще две особенности авторского почерка Н. Рериха — включение фактуры основы в общее фактуропостроение поверхности

<sup>9</sup> «На берегу озера». 1910. Картон, темпера. 21 x 40; «Скит у озера». 1912. Картон, масло. 20,5 x 30,5; «Голубые острова». Фанера, темпера. 32 x 40,3; «Святой Пантелеймон». Бумага на картоне, темпера. 38,3 x 71,3; «Отшельник». Холст на картоне, масло, 22 x 14,2.

<sup>10</sup> «Звездные руны». 1912. Картон, темпера, гуашь. 54,8 x 76,2. ГТГ, инв. Р-4893.

<sup>11</sup> Единство темы, стиля и способа изображения допускает предположение, что картины «На берегу озера» (1910), «Скит у озера» (1912) и «Святой Пантелеймон» (начало 1910-х) составляют серию, не все части которой пока нам известны. Сравнение рентгенограмм трех картин выявило сходство, чтобы не сказать идентичность, живописного почерка. Это и отсутствие светотеневых контрастов, и преобладание рентгеновских теней, и способ выделения границы касания предмет — фон, и невыявленность отдельных движений кисти. В результате мы можем не только констатировать их принадлежность одному автору, но и датировать картину «Святой Пантелеймон» началом 1910-х годов.

<sup>12</sup> «Отшельник». Холст на картоне, масло. 22 x 14,2.





и использование линии как изобразительного средства. Оба приема хорошо видны и в «Отшельнике». Линией художник создает границу между различно освещенными плоскостями, линией намечает рельеф на откосе обрыва и границу касания земля – вода. Цветные линии органично включены в колорит и не сразу воспринимаются как один из приемов создания образа. Фактура основы, местами едва тронутая краской, участвует в моделировке скальных обрывов, передавая шершавость камня, текстура холста создает «вибрацию» цвета неба над горизонтом и игру легкой ряби воды у берега. Она деликатно включена в общий живописно-пластический строй этого почти миниатюрного произведения.

«Голубые острова» из серии «Ладога» также имеют рериховскую монограмму. Она выполнена цветом, присутствующим в колорите картины, и соответствует автографам художника. По изобразительному мотиву она близка увлечению Н. Рериха пленительными пейзажами Севера с его «бледными волнами цвета» (С. Маковский). В ней гармонично сочетаются тускло-голубые, лиловые, зеленые и серые тона. Спокойный ритм горизонталей и плавных дуг берегов и островов поддержан структурой слоистых облаков. Низкий горизонт дает ощущение безмерности пространства. Роль живописного мазка сведена почти к нулю, фактуру поверхности определяет текстура основы (фанеры).

В ходе их атрибуции удалось выявить ряд почерковых признаков, свойственных художнику (тип мазка, тип фактуры живописной поверхности и их изменение во времени, работа с цветом и композицией, использование материалов, затрудняющих распознавание техники живописи). Рассмотренные десять новых картин дополнили творческое наследие Н.К. Рериха.

Н.К. РЕРИХ

*На берегу озера. 1910.*

*Холст, масло*

Repulsive is the mask of paint on the picture". Painting style of the artist was in gradual evolving.

The painting "Great Lands Are behind the Seas" (1915) reflects Roerich's new attitude to the painting surface. It is no accident it was painted in tempera; technique greatly reducing the "readability" of strokes. They have not disappeared altogether (something what happened later), but to see the trail left by the brush is necessary to exert effort. This work is different for its calm colors with the pearl and pale shades of blue-gray and green tones with unexpected accents of yellow and pink colors.

In 1906, Roerich wrote a parable, in which the teacher presents his student with three mandatory rules of the artist. First: the artist is obliged to paint according to "HIS" needs. Second: the artist is obliged to paint "AS NEEDED", that is – in good faith. And third: the artist is obliged to paint "GOOD" paintings, meaning here beautiful. All paintings mentioned and discussed here are undoubtedly painted just like that.



## ТАНЦЫ В СТИЛЕ РЕТРО

## RETRO DANCES

*Наталья Шеховцева**Natalia Shekhovtseva*

**И**зображение танца в живописи, графике, скульптуре имеет историю такую же продолжительную, как история этих искусств. «Танцевальная» тематика в ироническо-гротескном ключе, изломанно-выразительные линии, угонченность сближают мессереровские циклы с «танцами» Тулуз-Лотрека. П. Мондриан воплощал идею танца в стиле буги-вуги методами неопластицизма, сосредоточиваясь на создании изобразительного эквивалента музыкально-ритмического образа. Интерпретация танцевальных образов в циклах Б. Мессерера интересна сходным сочетанием условности и конкретности, точностью узнавания и «читаемостью» звукового образа. Различные варианты технического исполнения циклов позволяют художнику многократно обыграть тему, выявить ее потенциал через приемы вариационного развертывания.

Созданы серии «Танцев» в разные годы в различных художественных техниках. Начало цикла 1978–1980 выполнено в цветном офорте и акватинте. К первой четверти 1990-х годов относится серия «Ретро», изготовленная в металлопластике (1990–1993), а также в технике масляной

images of dance in painting, drawing and sculpture have a history dating back to the roots of these arts themselves.

"Dances in the Retro Style" was personal exhibition of Boris A. Messerer, famous Russian theatrical artist and Full Member of Russian Academy of Arts. He presented a new level of generalization and styling, which in its essence constitute a kind of symbolic reflection of a certain cultural layer from the beginning of the 20th century. Art techniques, color and technical solutions of his "Dances" express semantic, visual and musical perception of the man at the end of the 20th century. The idea of formulating a visual image of the 1920s–1930s has become the idea of the whole cycle. This after-WWI period was full of new imagery and symbols of new-born culture. However to depict "retro" style by the means of modern artistic language reveals the ironic attitude: to look at the "culture" of the NEP period from the perspective of the last decade of 20th century cannot be too serious.

In a picturesque cycle from 1991 sequential characteristics and emotional structure of dance is felt more clearly than in metal-plastic and color prints. Vibration of color and texture in the paintings is more intense, while both color and texture are themselves bearers of dynamic, which is characteristic of dances. Rhythmic accents are arranged according to one scheme: here are clearly marked cuffs, collars and lapels of shoes, highlighted with white. In these compositions is strong emphasis given to the rhythm of costume, in particular, to the texture. The heads of dancers are connected with the common line of hats. Such methods are common to all "retro" cycles, bringing them additional diversity. Boris A. Messerer creates a "spectacle of spectacle", "theater of stage", he demonstrates an inexhaustible kaleidoscope of visual fantasies.

*Борис Мессерер в мастерской.**Фото Алексея Гуляева*









◀ СТР. 72

Б. А. МЕССЕРЕР

*Танцы в стиле ретро. 1980.*

*Цветной офорт*

*Балерины. 1980.*

*Цветной офорт*

СТР. 74 ▶

*Боксер и его дама. 1986.*

*Тушь, акварель*

живописи (1991). Последний цикл «Танцев» выполнен в 1993–1994 годах в авторской технике многослойной цветной печати. Есть все основания также провести образную параллель между «Танцами в стиле ретро» и серией эскизов к «феерической комедии» «Клоп» на музыку Д.Д. Шостаковича, поставленной в 1974 году ленинградским ансамблем «Хореографические миниатюры». Первое обращение к балету на этот сюжет произошло еще раньше, в 1962 году, когда Л. Якобсон поставил спектакль в Мариинском (тогда им. С.М. Кирова) театре в Санкт-Петербурге. Первая постановка была оформлена Б. Мессерером в соавторстве с А. Гончаровым, Ф. Збарским и Т. Сельвинской. Знаменателен факт возвращения автора к данной теме через 20 лет, когда была создана новая серия эскизов костюмов, но уже в технике цветного офорта. На этот раз сюита из «феерической комедии» приобретает характер почти автономного цикла графических работ. Тем не менее есть сходство системы изобразительных приемов и даже прямое цитирование многих из них в последующих циклах «ретро». Например, в эскизе декорации «Танцуйка» (1982) в нижнем ярусе узнаются формулы-типы персонажей будущих «танцев» с их острой характерностью и эксцентрической выразительностью. Авторский фриз на темы ретро также сопровождает одну из инсталляций начала 1980-х годов — «Зеркальный театр». Естественно, что персонажи «феерической комедии» гораздо больше конкретизированы автором, чем последующие танцоры ретро. Они более индивидуальны по пластике, при всей условности фигур, как бы раскиданных некой центробежной музыкальной энергией на плоскости листа. Выразительны и сами варианты

этого «разбрасывания». Прием претерпевает многократное варьирование: и в данной серии, и затем во всех циклах «Танцев», что позволяет считать эти эскизы важным этапом на пути к «Танцам в стиле ретро».

«Танцы в стиле ретро» демонстрируют новый уровень обобщения и стилизации, они представляют собой некое символическое отображение определенного пласта культуры начала XX века, и в то же время цветовые и технические решения «Танцев» выражают смысловое, визуальное и музыкальное восприятия человека конца XX столетия. Идея пластического формулирования образов 1920–1930 годов, образов-символов народившейся после Первой мировой войны «новой» культуры стала идеей цикла. Но изображение стиля ретро средствами современного художественного языка выявляет ироническое отношение: взгляд на «культуру» нэпа из последних десятилетий века не может быть слишком серьезным.

Тематической параллелью к «Танцам в стиле ретро» в 1980-х годах (эскизы к «феерической комедии») стали несколько живописных работ (1976–1981): «Старинный романс», «Арлекин и Коломбина», первая и вторая «Арлекиниады», воспринимаемые как естественное продолжение театральной тематики в станковом творчестве. Однако круг их образов предопределен: комедия дель арте и бытовой музыкальный жанр.

Эти «театральные» холсты, так же как и эскизы к комедии «Клоп», вводят станковые «театральные» произведения в пластический и живописный строй, свойственный всем сюитам ретро. В упомянутых работах театральной тематики мы также наблюдаем формирование или опробова-





ние приемов, ставших типичными для «танцев»: способы соединения фаса и профиля, раскладывание фигур по плоскости, манеру постановки частей тела в неожиданных ракурсах и т.п. К примеру, в «Старинном романсе» позиции фигур по расположению подобны танцевальным. Изобразительные параллели между «Романсом», «Арлекиниадами» и «Танцами» очевидны, в смысловом же отношении тема комедии масок обращена к иному ассоциативному ряду.

«Арлекин и Коломбина» продолжают линию, существующую в профессиональной живописи со времен А. Ватто и представленную в русском искусстве произведениями К. Сомова и А. Бенуа. Б. Мессерер абсолютно нивелирует личностное начало, индивидуальную сущность актера, скрытую под маской и костюмом. В своем подходе к теме художник оказывается ближе всего к творчеству С. Судейкина, а именно к стилистике оформленной им петербургской «Бродячей собаки», знаменитого артистического кабаре 1910-х годов. В данной интерпретации образов комедии дель арте двойники-маски не нуждаются в персонализации, они выступают символами этого театра в сегодняшнем прочтении. Мессерер решает тему декоративно, окружает белые маски-личины цветными ромбиками, традиционными для домино Арлекина и напоминающими геометрические узоры витража, делает их частью общего орнамента.

Обе «Арлекиниады» 1981 года находятся в том же стилистическом ряду. Но уже знакомые приемы изображения — напряженные цветовые сочетания красного и зеленого,

белые маски с провалами темных глазниц — теперь создают впечатление жутковатой театральной мистификации, где лицо оборачивается личиной, колпачки превращаются в рожки — фантазмагория в духе Гофмана или ахматовской «Поэмы без героя». «Театральная тема» в этих работах Б. Мессерера решена в символическом ключе, с расчетом на определенные культурные ассоциации зрителя.

Подобным образом, в условно-знаковом плане, автором осуществлены и циклы «Танцев в стиле ретро». Интересно сопоставить особенности конкретных танцев, их темповые и ритмические характеристики с изобразительными аналогами, созданными в «сюитах» Мессерера.

В циклах ретро мы встречаем танцы, популярные в конце 1920-х — начале 1930-х годов: танго, фокстрот, чарльстон, канкан. Все они попали в Россию в значительно измененном виде по сравнению с тем, в котором они существовали на европейских и американских танцевальных площадках 1910–1920-х годов. Танго, например, бытовало в Европе в аргентинском варианте. Нередко оно исполнялось уличными ансамблями из двух-трех инструментов: аккордеон, концертино и бандонеона. Танго появилось в Париже в 1910 году и усовершенствованное французскими хореографами быстро завоевало популярность. В пластике танго сочетаются плавность и порывистость, длинный и короткий шаги, внезапные повороты с остановками-синкопами. Рисунок танго отличается отточенностью, эффектностью и четкостью позиций. Эти качества присущи и «танго» мессереровских сюит в стиле ретро: динамические эквиваленты танца безошибочно прочитываются в зрительном образе.

В живописном цикле 1991 года темповые характеристики и эмоциональный строй танцев ощутимы более ясно, чем в металлопластике и цветной печати. Вибрация цвета и фактуры в живописных полотнах более интенсивна, цвет и фактура сами являются носителями динамики, которой исполнены танцы. Ритмические акценты расставлены однотипно: это четко обозначенные манжеты, воротнички и отвороты ботинок, выделенные белым цветом. Подобный прием обыгрывается так же в металлической и печатной сериях. В этих композициях непременно подчеркивается ритмика костюма, в частности рисунок ткани (полоски на брюках партнера). Головы танцующих соединяет общая линия шляп. Подобные приемы характерны для всех циклов ретро и вносят в них дополнительное разнообразие. Мессерер создает «представление представления», «театр сцены», демонстрирует неиссякаемый калейдоскоп пластических фантазий.

*В конце 2009 года в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки пошла выставка произведений Бориса Асафовича Мессерера «Магия танца».*



# ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

---

## EXHIBITION HALLS OF ACADEMY



Здание, в котором расположены 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 Шукина 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 (Пречистенка, 19) – крупнейший современный центр искусств, открыт в марте 2001 года, расположен в одном из красивейших зданий Москвы эпохи классицизма – дворце князей Долгоруковых.

В Галерее искусств представлены экспозиция произведений Зураба Церетели, коллекция слепков с произведений античной скульптуры из фондов ГМИИ имени А.С. Пушкина, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, музыкальные вечера.

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



# «БЕЗ СКУЛЬПТУРЫ МНЕ НЕТ ЖИЗНИ»

## “I CAN'T LIVE WITHOUT SCULPTURE”

Ольга Калугина

*Olga Kalugina*

**В**разнообразной художественной жизни Москвы выставка произведений выдающегося отечественного скульптора Степана Дмитриевича Эрзы (Нефедова, 1876–1959) соотносится с рядом значимых мероприятий, поскольку включена как в контекст готовящегося празднования в 2012 году 1000-летия единения мордовского народа с народами Российского государства, так и в долгосрочную федеральную программу «Культура России 2006–2011 годов». Есть и другие основания для особого статуса этой выставки – пятидесятилетняя годовщина памяти мастера, а также грядущий юбилей Мордовского республиканского музея изобразительных искусств (МРМИИ), носящего имя скульптора и практически обязанного его творчеству своим возникновением.

Значительность событию придает и то, что в Москве давно не было выставки Эрзы, тем более столь полно представляющей его творчество. Ведь выставка скульптуры – это всегда непросто: работы следует перевозить особым образом; им нужны не стены, а целые залы; они стоят на подставках, часто каждая на своей собственной, и эти персональные подставки тоже необходимо перевозить вместе со скульптурой. И кроме того, возникает масса проблем с правильным освещением. Поэтому честь и хвала музейным сотрудникам, которые берутся за это нелегкое дело и успешно воплощают его в жизнь. А мы становимся свидетелями поразительных превращений, поскольку скульптуры

In the varied artistic life of Moscow, exhibition of outstanding national sculptor Stepan D. Nefedov (1876–1959), pseudonym Erzya, refers to a number of significant events, as included in the context of the upcoming celebration of 1000 years of unity between Mordvins and Russians which will take place in 2012. At the same time, the exhibition was organized in the frameworks of long-term federal program “Russian Culture 2006–2011”. There are also other reasons for the special status of this exhibition – fiftieth anniversary of the great master’s dying day, as well as the upcoming anniversary of the Mordovian Republic Museum of Fine Arts, named after the famous sculptor Stepan D. Erzya, who was one of the founding fathers of this institution.

Significance of the event is emphasized by the fact that for a long time there was no exhibition of Stepan D. Erzya organized in Moscow, in particular representative personal exhibition.

Talent of Stepan D. Erzya was formed in an era exceptionally fruitful for the development of domestic sculpture. The evolution of this art form in the 19th and 20th century, imbued with the search and the dynamics, created special environment. At the time of young artist’s initiation to the new kind of creativity he had to be admitted into this environment occupied by true innovators like Anna Golubkina, Sergey Konenkov, Aleksandr Matveyev and others. Key role in his creative self-determination was his turn to a wood. First experience with this material he gained on other side of the world, in Argentina, working in the Amazon jungle. The path to the attainment of his own creative style was not easy – the artist had to invent the tools and technology to achieve the possibility to create in the material, eloquently referred to by its ancient user, native Amazonians, as “break the axe”. But it is obvious that there was no other way.

С. Д. ЭРЗЯ

*Отдых. 1915. Мрамор.*

*Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрзы*

СТР. 77 ▸

*Калипсо. 1917. Мрамор*









The exhibition presented at Tsereteli Art Gallery on Prechistenka 12, convincingly demonstrates the fruitfulness of the efforts undertaken by the sculptor. The charm full of warmth combined with the unity of material is result of the creative idea itself, and naturally, of its successful embodiment. Suffice to recall the round sculpture "Motherhood" (1929, quebracho wood), or "Courage" (1932, quebracho wood) modeled with the subtlest edges. Other sculptures refer to the eternal archetypes "Assyrian Woman" and "Peasant's Head" (both – 1931, quebracho wood).

Before us appears the world revived in its original authenticity, world still keeping the memory of life-giving touch of the Creator, from which one wants to repeat the words of the artist sincerely: "This is not mine, I adopted it from God!".



С.Д. ЭРЬЗЯ  
*Обнаженная. 1930*  
*Кебрачо*

СТР. 79 ▷  
*Музыка Грига. Рельеф. 1928*  
*Кебрачо. ГРМ*

не только трудно перевозить и экспонировать: в новых обстоятельствах они могут восприниматься по-иному, и успех презентации не всегда гарантирован. Однако объединенные усилия сотрудников Галереи искусств Зураба Церетели, Государственного Русского музея и музейщиков Мордовии увенчались прекрасным результатом. Дух экспозиции оказался исполненным неповторимого обаяния колоссального таланта и искренней человеческой теплоты – качествами, никогда не присутствующими в избытке.

Дарование Степана Эрзы формировалось в эпоху, исключительно плодотворную для развития отечественного ваяния. Эволюция вида скульптуры на рубеже XIX–XX веков происходила динамично, и к моменту приобщения молодого художника к этому виду творчества ему пришлось утверждаться в окружении подлинных новаторов, таких как, например, Анна Голубкина, Сергей Коненков, Александр Матвеев. Но этот блистательный подъем приходится на период беспрецедентно драматических событий российской истории, в которые Эрзя был вовлечен.

Красноречивые свидетельства тому мы видим в его фоторепортажах 1905–1907 годов, когда под псевдонимом С.Д. Смирнов будущий скульптор сотрудничает с еженедельным приложением к «Русскому слову» – сытинскими «Искрами»<sup>1</sup>. Можно только поражаться тому, каким органичным был переход Эрзы от нацеленного на сиюминутность репортажного жанра к ваянию, к запечатлению вечного. Но приобретенный в революционные годы опыт объясняет особый драматизм образов, присущий работам зрелого мастера. Неповторимую особенность творческого почерка художника составляет именно это особое внутреннее напряжение, присущее даже самым гармоничным его произведениям.

Однако полностью реализоваться мастер смог только в определенных условиях, поскольку, как писала Н.А. Розенберг, «пластика его фигур ограничена спецификой материала»<sup>2</sup>. Ключевую роль в творческом самоопределении Эрзы сыграло его обращение к дереву, с которым он стал впервые работать, находясь на другом краю света, в Аргентине, в амазонской сельве. Путь к обретению своего почерка был непрост: художнику пришлось изобретать инструменты и свою технологию, чтобы творить в материале, красноречиво именуемом его древними пользователями-индейцами «ломай топор». Но очевидно, что другого пути просто не существовало. Даже работы, так восхищавшие виртуоза Голубкину<sup>3</sup> – изумительно скомпонованная «Скорь» (1918) и томительная «Калипсо» (1917) – не давали скульптору такого творческого удовлетворения, как специфическая древесная структура альгарробо, урундай и кебрачо.

Заметим, что Степану Эрзе было на что опираться в своем художественном поиске. Почти закономерное возрождение на рубеже XIX–XX веков внимания к дереву как очень многообещающему материалу пластики имело ряд веских предпосылок. Многие ваятели, как известно, про-

<sup>1</sup> РОЗЕНБЕРГ Н.А. *Степан Эрзя. Аргентинский период: на пересечении культурных традиций*. СПб., 2007. С. 9–10.





бовали в эти годы свои силы в дереве. История освоения его как материала скульптуры выдающимися мастерами начала XX века — С.Т. Коненковым, А.С. Голубкиной, А.Т. Матвеевым — дает возможность представить разнообразие и богатство путей творческой эволюции этого направления ваяния. Достижения представителей московской школы служили той точкой опоры, которой с готовностью воспользовались в своих опытах многие скульпторы следующего поколения, включая Степана Эрзю и Веру Мухину, разрабатывавших в новых условиях свои методы работы с этим поистине неисчерпаемым материалом.

Экспозиция выставки, развернувшейся на Пречистенке, свидетельствует о плодотворности предпринятых ваятелем усилий. Обаяние исполненного теплоты материала определяется и полноценностью творческого замысла, и органичностью его воплощения. Достаточно вспомнить круглую скульптуру «Материнство» (1929, кебрачо) или тончайшими гранями смоделированное «Мужество» (1932, кебрачо), отсылающие к вечным архетипам «Ассирийки» и «Головы крестьянина» (оба — 1931, кебрачо).

Находясь в невольной зависимости от лаконизма, диктуемого аргентинским деревом, Эрзя с тем большей страстью изыскивает способ обуздать природную игру форм, позволяющих ему добиваться искомого результата и через слияние с первозданной фактурой, и обостряя следы своего вторжения в материал. Работы доводятся до изумительного совершенства, крошечные брусочки заполняют непланируемые пустоты «Медузы» (1938, кебрачо), живые змейки ее волос прорываются из структур давно умершего

растения. Игра фактур — то пористых и брутальных, как в «Л.Н. Толстом» (1930, альгарробо) или «Женской голове» (1946, кебрачо), то шелковисто полированных, как в «Монашенке» (1941, кебрачо), то почти не тронутых инструментом скульптора, а лишь скомпонованных, как в недатированном «Христе» (кебрачо). Острота столкновения живого и неживого завораживает и обжигает властной демиургической силой скульптора, побуждающего образы к бытию и исторгающего их из материала.

Расстановка скульптур в экспозиционном пространстве галереи и мастерское освещение позволяют зрителю испытать всю полноту впечатления от каждой работы. При этом не только образы и вложенные в них смыслы, вызывающие к нашей интеллектуальной рефлексии, становятся предметом переживаний. Мы получаем возможность ощутить всю полноту магии трехмерного произведения, активно провоцирующего в нас ощущение силы тяжести мускульного напряжения, обольстительных тактильных ассоциаций и чувственной прелести игры фактур, столь дефицитных в холодной нашей повседневности, словно соскальзывающей в виртуальное недобытие. Перед нами предстает возрожденный в своей первозданной подлинности мир, еще хранящий память живоносного прикосновения Творца, от чего со всей искренностью хочется повторить слова художника: «Это не мое, я это присвоил у Бога!»<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Там же. С. 46.

<sup>3</sup> Голубкина А.С. *Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников.* М., 1983. С. 333.

<sup>4</sup> ZALDIVAR J.G. *Erzia. Buenos Aires, 2003.* P. 2. Цит. по: РОЗЕНБЕРГ Н.А. *Указ. соч.* С. 61.



# ТРИ ПОКОЛЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ

## THREE GENERATIONS OF ARTISTS

*Мария Чегодаева*

*Maria Chegodaeva*

**Н**икто специально не задумывал, так получилось случайно, что в залах Академии художеств на Пречистенке сошлись одновременно три выставки: Петра Котова к 120-летию со дня его рождения, Игоря Обросова «Иное творческое пространство» и Ольги Жилинской «Аллегорические абстракции». Три поколения художников, три эпохи.

Петр Иванович Котов (1889–1953) — художник 1930–1940-х годов, член Ассоциации художников революционной России (АХРР), с 1948 года член Академии художеств СССР, был представителем «социалистического реализма», писал, как в те годы было положено, официальные идеологически выдержанные картины: «Садоводы в гостях у Мичурина» для советского павильона Всемирной выставки в США 1939 года; «Красное Сормово» для выставки «Индустрия социализма» (1939); в послевоенные



В.И. Котов

*Автопортрет. 1951.*

*Холст, масло*

**N**obody specifically conceived this, it happened by chance: in the exhibition halls of the Academy of Arts on Prechistenka 21, three exhibitions came together at the same time: exhibition of Peter Kotov coinciding with 120th anniversary of his birth; exhibition of Igor Obrosov "Other Creative Space" and Olga Zhilinskaya "Allegorical Abstractions". Three generations of artists, three epochs.

There were no formal pictures and portraits in the halls presenting Kotov's art: his exhibited works were cabinet in mood; it was his personal side; art "for himself": "domestic" portraits of friends and relatives, sketches for paintings, landscape sceneries.

In 1918–1919 in Astrakhan the "Professional Community of Artists" was established and it included Peter





годы выступал на выставках с портретами маршалов и генералов — добротными, очень грамотными, фотографически достоверными. С 1948 года до самой смерти преподавал в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, вел живописную мастерскую, сменив вместе с другими верными «соцреалистами» — Модоровым, Ефановым, Манизером, Соколовым-Скалей — изгнанных из института «импрессионистов» Сергея Герасимова, Осмеркина, Матвеева.

Котов не дожидая «оттепели», эпохи яркого обновления, возрождения искусства — вся его творческая жизнь от годов зрелости и до конца жизни пришлась на сталинское время, едва ли не самый страшный период в истории русской культуры.

Именно в это стремительное, взволнованное время пришел в искусство Игорь Павлович Обросов, да не «пришел», ворвался вместе со всем своим удивительным поколением — Попковым, Никоновым, Андроновым, Захаровым, Голицыным, Окуджавой, Ахмадулиной, Вознесенским, Ефремовым, Эфросом, Любимовым, Чухраем... Поколением, чьи отцы были расстреляны в 1937-м, а братья и друзья погибли на фронте; кто в годы учения были как поставленные в угол дети, лишены права двигаться, смотреть, знать, а в 1954-м, уже через год после смерти Сталина, вырвались на свободу, на просторы русского и мирового искусства XX века.

И Ольга Дмитриевна Жилинская — художница рубежа XX–XXI веков, еще не вышедшая из числа тех, кого причисляют к «молодым» и в чьей творческой судьбе с особенной ясностью воплотилось то, что пережили ее сверстники — «дети» мастеров «оттепели», «сурового стиля», «семидесятников»... Оля Жилинская — буквальное «дитя», дочь замечательных художников второй половины XX века Дмитрия и Нины Жилинских, одна из тех, кому выпали великое счастье и великая трудность расти в атмосфере большого искусства, быть достойной своих родителей и мучительно вырываться из их любящих и сковывающих объятий.

Три эпохи, резко противостоящие друг другу и неизбежно продолжающие друг друга, перетекающие одна в другую, как помимо нашего желания и воли переходят в нас по наследству гены отцов и дедов, их болезни и их способности, их узнаваемые физические черты.

Какие же гены объединяли три поколения в залах академии? В чем их «родство»? В чем отличие?

В залах Котова официальных картин и портретов не было: художник представал в самом камерном своем облике, таким, каким он был «для себя»: с «домашними» портретами родных и близких, этюдами к картинам, натурными пейзажами. И сразу же бросалось в глаза, что в своих интимных, личных работах Котов оставался тем же, кем был в официальных вещах: честным реалистом «передвижнического» толка, уверенным в том, что именно этот старомодный, исключаящий все обречения XX века, добротный, «правильный» реализм есть



◀ СТР. 80

*На Волге. 1948.*

*Холст, масло. ГРМ*

*Украинский колхозник*

*(Крымский татарин*

*Бекир). 1939.*

*Холст, масло*

Kotov. The "Soul" of the "Community" and one of its creative leaders was undoubtedly Vera Klebnikova, who had just returned from abroad, where she studied in Paris studio of Kees Van Dongen and later in Italy. The bright, bold art of Khlebnikova and works she brought with herself back home, as well as her extraordinary, original personality, provided the members of the "Community" with strong influence. This influence is most clearly visible in the early works of Kotov, dated to 1925: "Portrait of a Lady with a Jug" with decorative fillings in black and dull-green in female attire and in background, with a bright flash of color ornament on the jug. Apparently, here were the sources and inspirations of Kotov's immense talent, which remained for the rest of his life, breaking through the "state-owned life" of USSR Academician, Honored Art Worker and Winner of the USSR State Prize.

The works of Obrosov from '80s and '90s, presented at the exhibition, were indeed, as the author called them, "Other Space". Other or different were his paintings, too. Set "Around France" from 1984 presents the landscapes





то, что единственно должно быть, чему надлежит учить молодежь.

Он и учил этому реализму, как делали тогда везде: в Суриковском — студентов Никонова, Андропова, Попкова; в Строгановском, который окончили Обросов, Голицын, Захаров, в Мухинском (бывшем Штигица), куда «сослали» после разгрома дейнековского МИПИДИ (Московского института декоративного и прикладного искусства, который возглавлял Дейнека) Васнецова, Пологову...

Но избавленный от казенного и лживого официоза и принудительной обязательности заказных картин старый «академический» реализм Котова обнаружил в наши дни то, чего не могли ни оценить, ни воспринять в 1950-е, когда главным для молодых художников было вырваться из тисков «соцреализма», — унаследованные Котовым от его учителей сильные качества искусства XIX века — верность глаза и точность руки; способность остро, «по-левитановски» чувствовать состояние природы («Старая мельница, 1930-е; «На Каме», 1935). Обнаружилось, что художник второго плана, каким был Котов, не обладающий яркой индивидуальностью, самобытным почерком, тем не менее неплохо владел тем новым,





and places familiar from the works of Van Gogh and Cezanne, but Obrosov handles them on his own way: very personal, new and unexpected. Pulsating darkness, which covered overnight the southern French town, where only central district shines with some inner light – an instant impression, precarious, transitory, which is usually not present in the works of Obrosov, once and for all "stopped", staying in a motionless time. Impressionism is here transmitted not via strokes, but via texture of painting (porous, granular).

Last person to introduce is Olga Zhilinskaya. In her exhibition, one can clearly observe a transition from the work of the 1990's, very "paternal", soaked in atmosphere of "House of Zhilinsky", with its real and sacred poetry to painting of 2000's: "allegorical abstractions", almost entirely her, "Olga's". "Angel" from 1990's still preserves entirely unique atmosphere of childhood and adolescence of Olga, with living presence of her mother Nina, whose unbridled imagination and mystical power used to light up and fill their home. White Paper Angel, an interior with lots of pictures on the walls and a door with garden outside, "Annunciation" of 1998, with real and accurately drawn figures of priest and those who came to say last goodbye to Nina; with clean and bright patchworky harmonized colors – almost double to her father's paintings "Eternal Memory of the Artist".

"Genes" of fathers live in their children. Her drawings, executed in realistic manner, are reminding of mother Nina stronger than of father Dmitri. They are made using the gray pencil, with lots of hatching, "disheveled", free. They are keeping the features of unbridled temperament of Nina, but in some of the best one can recognize something from Favorsky drawings, whose brilliant talent and a bright imagery lit up her parents' generation.

It's simple: art is present, or not. In October 2009, in the halls of the Academy of Fine Arts on Prechistenka 21, the art was present without any doubts.

◀ СТР. 82

И. П. ОБРОСОВ

Майнц. Дом художников.

1981. Картон, темпера

Германия. Набережная близ

Дюссельдорфа. 1981. Картон,

акварель, темпера

Майнц. Краеведческий музей.

1983. Картон, темпера

Автобан. Трите. 1981.

Картон, темпера

СТР. 84 ▽

Из серии по Франции.

Месса Ван Гога с Сезанна.

1994. Бумага, темпера

СТР. 85 ▽

О. Д. ЖИЛИНСКАЯ

Сосна. 2008. Холст, масло

Фото работ

И. Обросова

Бориса Сысоева



что привнес в русское искусство конца XIX века французский импрессионизм: живым мазком, способностью воспроизводить живописную фактуру ткани, теплоту человеческого тела; передавать непосредственное впечатление, настроение вечернего серебристо-серого прирешенного леса («Вечереет», 1935)...

Как, откуда получил Котов эти уроки импрессионизма? В 1918–1919 годах в Астрахани возникла Профессиональная община художников, куда входил Петр Котов. Душой общины, ее творческим лидером была Вера Хлебникова, только что вернувшаяся из-за рубежа, где она училась в Париже, в мастерской Ван Донгена, затем в Италии... Яркое, смелое искусство Хлебниковой тех лет, привезенные ею работы, как и ее необыкновенная, оригинальная личность, не могли не оказывать на членов общины сильнейшего влияния. Влияние очевиднее всего проступает в ранней, 1925 года, вещи Котова – портрете дамы с кувшином, с декоративными заливками черного, глухо-зеленого в одежде женщины, фоне портрета и с яркой вспышкой цветного орнамента в кувшине. Видимо, оттуда и пошли и сохранились, пробившись сквозь казенное жизнелюбие АХРРа лучшие свойства Котова-живописца.







Молодые художники, в годы «оттепели» восставшие против своих непосредственных «академических» педагогов, пошли двумя путями. Для части молодежи главным и определяющим стало стремление влиться в современное мировое изобразительное искусство, заговорить на его языке. Все то, что было «добыто» авангардом еще в 1910–1920-е годы — трансформация пространства и цвета, совмещения и расчленения формы — продолжилось на Западе, видоизменяясь, переходя от одного стилистического направления к другому, вдруг в одночасье нахлынуло на нас. Сокрытые на протяжении тридцати лет новаторские течения XX века стали доступными, и, как показалось молодежи, легко достижимыми. Эта струя русского изобразительного искусства известна как авангард 1960-х годов.

Другое направление, к которому принадлежал Обросов, открыло для себя в обретенной свободе возможность говорить правду — о нашей истории, о войне, о самих себе. В этом стремлении сказать людям правду, как ее тогда понимали и ощущали, молодые художники обратились «за помощью» к Фаворскому и Фонвизину, к русскому импрессионизму С. Герасимова и Осмеркина, к «сезаннизму» Фалька, к ОСТу — прежде всего к Дейнеке. Стилистика этого искусства оставалась «на поле» реальности, но апеллировала не к XIX столетию, а к XX веку, к искусству «по эту сторону» авангарда, к 1910–1920-м годам: к «Бубновому валету», ОСТу, «Четырем искусствам», тому направлению, к которому Максимилиан Волошин применял термин «неореализм».

Направление в изобразительном искусстве, известное как «суровый стиль», всецело смыкалось с тем, что в те годы создавалось театром «Современник» и Театром на Таганке; неслось с трибуны Политехнического музея, с экранов кинотеатров. Театр, литература, кино, как и изобразительное искусство, вдохновлялись 1920-ми годами, «Синей блузой», Маяковским и т.п., учились у них, многое восприняв от итальянского неореализма первых послевоенных лет. Искусство конца 1950-х — начала 1960-х, возможно, следовало бы так и называть русским неореализмом 1960-х.

Но резко противопоставлявшие себя «социалистическому реализму» большинства своих педагогов представители «сурового стиля», сами того не замечая, восприняли самое важное, что могли дать учителя — профессиональное мастерство, выработанные многочасовым рисованием и писанием с натуры верность глаза, крепость формы. Жившую в лучших вещах педагогов родственную связь с великим русским искусством XIX века.

Игорь Обросов унаследовал и еще одно качество, присущее «старикам»: неукоснительную верность себе, своим художественным принципам. Вплоть до наших дней звучат у Обросова близкие «суровому стилю» контрастные противопоставления сдержанных, локально взятых тонов с большим использованием черного, жидко, «плакатно» — в стиле раннего ОСТа — прописанных плоскостей. Звучит напряженная общественная нота, доходящая до крика в беспощадном трагизме картин, посвященных нашей великой беде — 1937 году. Пепел расстрелянного отца стучит в сердце сына, как стучала в сердца молодых «шестидесятников» лично ими пережитая правда войны. Гражданская боль, присущая Обросову как никому другому, скорбь о своей стране, своем народе — один из тех потаенных «генов» гуманистической русской культуры, который с такой беспощадностью вытравлялся в сталинскую эпоху и так ярко вспыхнул в 1960-е...

Представленные на выставке в академии работы Обросова 1980–1990-х годов действительно явились, как назвал их автор, «иным пространством». И по настроению, естественно, более сдержанному, отстраненному, чем в страшных картинах ГУЛАГа, триптихе «Репрессия. 1937 год», и в буквальном смысле слова: большинство картин связано с зарубежными поездками Обросова во Францию, в Германию, Норвегию.

Иным отчасти и по живописи. Серия «По Франции» (1984) воспроизводит пейзажи, места, знакомые по работам Ван Гога, Сезанна, но передает их по-своему, очень лично и очень ново — неожиданно для живописи Обросова. Мерцающая темнота, в которую погружен ночной южный французский город и светящийся каким-то внутренним светом центральный его квартал — мгновенное впечатление, зыбкое, преходящее, чего обычно нет в работах Обросова, раз и навсегда «остановленных», пребывающих в неподвижном времени. Импрессионизм, переданный не мазками, а фактурой живописи (пористой, зернистой), обрел неожиданное звучание, не только связал французские впечатления Обросова с таким дорогим каждому из наших «шестидесятников» творчеством великих французов, но и предстал своим, обросовским...

Норвегия с ее четкими, резкими контрастами светлых, почти белых воды и неба и черных прибрежных скал всецело вписывается в обычную стилистику Обросова, в его графичность, лаконизм цветовых решений, плоскостность жидкой, почти акварельной заливки. Изрезанные черные силуэты фьордов неподвижны и вечны; время, история застыли в них, они таковы, ка-



кими были во времена викингов — суровые, холодные, причудливо-фантастические. Обросов посвятил свою серию Сольвейг — музыка Грига звучит в его четырех больших холстах; сам Григ осеняет их, предстывая на отдельном портрете, одновременно реалистическом и «потустороннем». Скульптурно-белая голова, белые руки и беспросветная чернота в одежде, фоне, составляют одно целое с природой Норвегии, с самой Норвегией, какой воспринял ее с большой эмоциональной силой русский художник.

И рядом Россия, Москва, «Патриаршие пруды. Рассвет». Черные деревья бульвара, черная четкая решетка ограды и розоватая вода, розоватое утреннее небо. Суровости Норвегии нет в обросовской «Москве» — она мягче, задумчивей, но таится в ней какая-то неизбывная грусть, что-то обреченное, как и в деревенских работах художника, немногими холстами представленными на выставке 2009 года, а в творчестве Обросова составляющих одну из его главных «больных» тем.

«Неореализм» 1960-х, напряженный, трагический, остро откликавшийся на мучительные призывы XX века, действенен, необходим и в XXI столетии.

И Ольга Жилинская. В ее экспозиции отчетливо ощущается переход от работ 1990-х годов, очень «отцовских», проникнутых атмосферой «дома Жилинских», его реальной и сакральной поэзией к живописи 2000-х, «аллегорическим абстракциям», уже почти целиком «своим», Ольгиным. «Ангел» 1990-х еще сохраняет неповторимую атмосферу детства, юности Оли, живого присутствия Нины Жилинской, чья безудержная фантазия, мистическая сила озаряли и наполняли их дом. Белый бумажный ангел, интерьер с множеством картин на стенах, прорывом в сад за дверью, «Благовещение» (1998) с реально и точно нарисованными фигурами священника и тех, кто пришел проститься с Ниной, с чистыми, ясными, пестро сгармонизированными цветами — почти двойник картины отца «Вечная память художнику».

Взрослая, самостоятельная дочь отслужила панихиду по матери, по дому своей юности и ушла из него. «Нельзя дважды войти в одну реку» назвала художница свою работу 2008-го. В какой же «свой дом», в какую «свою мастерскую» ушла Ольга Жилинская?

«Художник в мастерской» (2006) — условные плоскости, построенные на контрастах белых, светло-охристых и темно-коричневых цветов, ассоциирующихся с подрамниками, холстами.

Натуральные деревянные рамы с живописными вставками на шнурах — тех же бело-охристых с темно-коричневым контрастами оттенков, что и в «Художнике в мастерской». «Крылья, упавшие в море» (2005) — розовое, белое, две черные полосы и по всему холсту летящие разноцветные обрывки, клочки. «Город» (2005) — серое, глухо-зеленое, сизое, светло-охристое с темно-коричневыми ударами... Эти цветовые контрасты присущи работам Ольги последних лет. Присуще и сочетание четких, поч-



ти геометрических плоскостей с причудливыми формами подобия облаков в нижней части холста.

«Аллегорические абстракции» не интерпретируются в ясных искусствоведческих анализах. Они вызывают некие ассоциации, настроения... Я вижу в работах Ольги последнего десятилетия то, что присуще едва ли не всему ее поколению: потерю «дома», выброшенность в какой-то неустойчивый, непрочный мир, где так трудно и так необходимо за что-то ухватиться, на что-то опереться.

Бездомность... Конечно, можно обнаружить в работах Жилинской обращение к русскому авангарду 1920-х годов, к течениям и направлениям мирового искусства XX века — на них опирались, ими увлекались и «отцы» на рубеже 1950–1960-х. Но тогда они в своих обращениях к авангарду подхватывали оборванные нити, воскрешали «распятое» большевиками великое искусство. Сейчас обращение к авангарду — такая же ностальгия, тоска по прекрасному прошлому, как обращение к русскому импрессионизму, «Миру искусства», «Бубновому валету». Тоска по «дому», в который нельзя войти, только заглянуть в окно, увидеть во сне...

«Гены» отцов живут в детях. Не отречься Ольге от всего того, что она впитала в буквальном смысле слова «с молоком матери». Ее рисунки, вполне реалистические, идут больше от Нины, чем от Дмитрия. Сделанные серым карандашом, с обилием штриховки, «растрепанные», вольные, они хранят черты безудержного темперамента Нины, но в лучших есть что-то от рисунков Фаворского, чей гениальный талант и светлый образ озарили поколение ее родителей. «Дом Фаворского» в Новогирееве по сей день светит Жилинским своим немеркнущим светом, не позволяет предать, презрительно отринуть «традиционное» искусство, как это делают сейчас многие сверстники Ольги.

Искусство ведь не бывает ни «традиционным», ни «новаторским»! «Ново только то, что талантливо. Что талантливо, то ново», — говорил Антон Павлович Чехов. Искусство или есть, или его нет. В залах Академии художеств на Пречистенке в октябре 2009 года оно было.



# СТРУКТУРЫ МЕТАФОР

# STRUCTURES OF METAPHORS

*Бонито Олива*

*Achille Bonito Oliva*

**Л**и Сан-Дон — разносторонний художник. Кроме того, он писатель, композитор, пианист-самоучка и превосходный шахматист. Он ставит перед собой новые задачи и будит разум зрителя. Цель его художественного метода — заставить нас испытать духовное просветление, пробудить атрофированное коллективное восприятие, избавить общество от исключительно созерцательного понимания красоты.

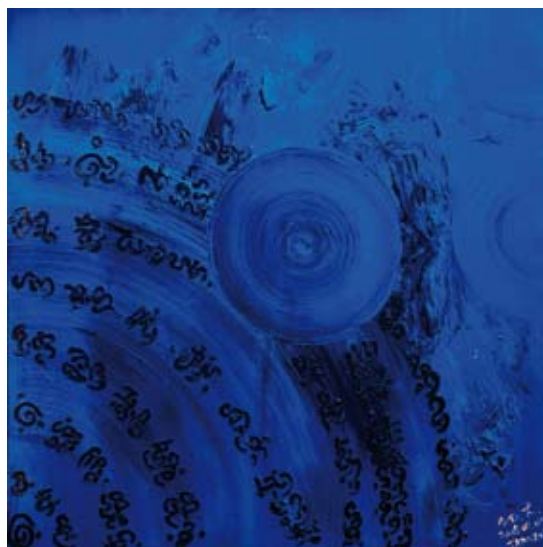
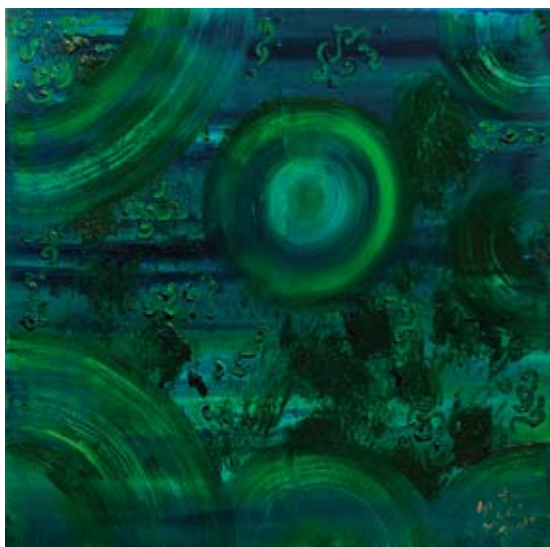
Lee Sun-Don is a versatile artist, beside this also a writer, a composer, a self-taught pianist and an excellent chess player. He is posing for himself new challenges only to overcome them, at the same time stimulating the mind of spectators. He deliberately chooses creative method which is forcing us to experience spiritual enlightenment, to awake atrophied collective awareness, to save society from the very contemplative understanding of beauty.

Exhibition of Lee Sun-Don "Create & Change: Internal = External, 1 = ∞" was a multimedia fusion of artistic languages, from traditional to conceptual. The exhibition engaged the viewer in a dialogue with aim to make him familiar with universal harmony through the energy emanating from the characters embodied in Sun-Don's works.

His artistic style, of course, refers to the modern tradition, although in general in his art one can trace relations with the works of Balla, Kandinsky, Klee, Arp, Miro and Matisse.

Distinctive feature of Lee Sun-Don's paintings is a "flat" composition lacking the classical perspective. Using this approach depicted objects appear bodiless, deprived of volume. Two-dimensional space creates the effect of a clear visibility, special and obvious condition of visual perception without visual illusions of depth or meanings outside the image. Lee Sun-Don arranges the space of his paintings in such a way as to show the structure of painting consisting of environment, surface, and a network of symbols.

The exhibition, curated by Professor Achille Bonito Oliva, was a work in progress, where all art languages took part in a multimedia synthesis, where every viewer entering from the "external" world into the exhibition became the core of the "internal" world of the art exhibition.



Выставка Ли Сан-Дона «Пробуждение» представляла собой синтез традиционного и концептуального художественных языков. Она вовлекает зрителя в диалог с целью приобщения его к всеобщей гармонии с помощью энергии, исходящей от символов, заложенных в работах.

Послевоенное абстрактное искусство уже не основывается на строгой последовательной геометрии. Оно открыто для разнообразных ритмов и стилевых приемов, строится на тонких балансах визуальных структур, подчиненных объективным правилам, отсылающим к эмоциональной составляющей искусства.

Ли Сан-Дон творит в особой культурной среде, которая стремится вернуть себе свободу выражения, избавиться от явных и неявных рамок.

Его художественный стиль, несомненно, относится к современной традиции, хотя в целом в его искусстве прослеживаются связи с творчеством Балла, Кандинского, Клее, Арпа, Миро и Матисса.

Особенность картин Ли Сан-Дона — «плоская», лишенная классической перспективы композиция, благодаря ей материальные объекты выглядят бестелесными, пло-

**Ли Сан-Дон**

*Большое немедленное*

*пробуждение 4. Холст, масло*

*Большое немедленное пробуждение 2.*

*Холст, масло*

СТР. 87 ▷

*Кладовые сосуды.*

*Холст, мало, акрил*



скими. Двухмерное пространство лишено глубины, ссылок вглубь изображаемого и за пределы изображения. Ли Сан-Дон организует пространство своего полотна таким образом, чтобы показать структуру картины, состоящую из среды, поверхности и сети символов.

Однако, несмотря на отсутствие глубины, изображение не кажется застывшим, оно прочитывается как информационное поле, в котором символы вступают в игру друг с другом, как в традиционной живописи, где каждый знак несет свою смысловую нагрузку, но прочитанный в соединении с другими выражает определенное авторское содержание.

Интересны черно-белые работы художника. Система Ли Сан-Дона основывается на структурализме Леви-Стросса, концепции постоянно воспроизводимой константы. Белый символ на черном фоне принимает формы, которые присущи ему по природе, но в то же время открыт органическим изменениям и мутациям, хотя эти мутации всегда проходят в соответствии с оригинальным генетическим кодом.

Одновременное влияние послевоенного абстрактного и информального искусства увеличивает сложность работ художника, которые вбирают в себя то, что неопровержимо роднит их с работами Маттье и Тоби, с течениями дзен-буддизма, с концепцией инь и ян. Тем не менее разница с Маттье очевидна, так как, в отличие от последнего, Ли Сан-Дон предпочитает создавать не статичные, стремящиеся к магической неподвижности системы-символы, а подверженные движению, проникающие друг в друга.

Возможно, существует чуть большее сходство с Тоби в ощущении бесконечной пульсации, временного континуума, которые организуют композицию в целом. Американская культура Тоби, также проникнутая духом дзен-буддизма, подводит его к изображению, которое отождествляет себя с самим пространством. Его символы — это симптомы главным образом движения, бесконечно малого и неуловимого.

В отличие от Тоби символ у Ли Сан-Дона не стремится к распространению на все пространство, дабы занять его и отождествлять себя с ним. Он сгущается и накапливается, чтобы обозначить свое присутствие.

Такой подход глубоко укоренен в восточной культуре. С его помощью художник создает лабиринты из фрагментов символов. Графика своеобразных и четко узнаваемых изгибов достигает высот каллиграфии. Узнаваемость является следствием структуралистских операций, в результате которых знаки возвращаются к своей первоначальной форме, пройдя череду трансформаций.

Восточная культура, вдыхающая жизнь в символы Ли Сан-Дона, насыщает изображения смыслами. Но при всей стройности системы, в целом (как это ни парадоксально) композиция управляется случайностью, поскольку ритмы смысловых переплетений изначально не

заданы. Комбинации и лабиринты знаков возникают как бесконечно воспроизводимый генетический код структуры, все метаморфозы которого — следствие внутренней эволюции.

Символ становится то наполненным, то пустым в соответствии с пульсирующим ритмом света и тени: знаки то уходят, то снова возвращаются в темноту пространства, из которого появились. Так поддерживается баланс структуры, смысловые узлы-созвездия которой возникают без намека на единый центр композиции, развиваются, рождаются друг из друга, как отражения.

Главное правило зарождения «созвездия» заключается как раз в отсутствии центра, потому что центр созвездия будет также обозначать наступление смерти и конец движения. Таким образом, Ли Сан-Дон достигает вечной темпоральности своих работ. Символы, созданные им,



органичны благодаря закону их вечного возрождения, свойственного их природе.

Бесконечность выявляется в работах художника не намеренно, она природа самого символа. Его изображение компактно и имеет четкие границы, однако в то же время подвижно. При этом сохраняется внутренняя память о его раздробленной структуре, придающей композиции особую легкость.

Ли Сан-Дон создает собственный оригинальный стиль путем сочетания нескольких философий на языке, включающем порядок форм. Форма — это препятствие, встающее на пути воображения. В его случае картина является инструментом для улавливания вибраций некой вселенной, знаки которой существуют на холсте в соответствии с неуловимым порядком, основанным на исключении определенности в интересах строго структурированной вероятности.



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 мая 2010**

проект музея и Юрия Аввакумова





# МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

---

## MUSEUMS OF MODERN ART



В декабре 2009 года Московский музей современного искусства отметил свой первый юбилей — 10 лет. С днем рождения музей поздравили художники, арт-критики, журналисты, искусствоведы, коллекционеры и просто любители и ценители современного искусства. В рамках юбилейной программы на площадках музея прошли вернисажи: в Ермолаевском, 17 — проекта Константина Звездочетова «Не выдержал» (программа «Москва актуальная»), на Гоголевском, 10 — «Соцреализм. Инвентаризация архива», «Праздники и будни», «Искусство русских мастеров». Но главным событием юбилейных торжеств стала презентация новой экспозиции в музее на Петровке, 25 — «День открытых дверей. Особняк — гимназия — клиника — музей», подготовленная сотрудниками музея совместно с известным архитектором Юрием Авакумовым, выступившим в роли куратора и экспозиционера.

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



# ПРОЗРАЧНОЕ ВРЕМЯ НА ПЕТРОВКЕ

## PERSPICUOUS TIME AT PETROVKA

*Андрей Толстой*

*Andrey Tolstoy*

**К** десятилетию основания Московского музея современного искусства приурочен проект «День открытых дверей». Он ставит в центр внимания само здание музея на улице Петровка, 25. Идея состоит в том, чтобы связать воедино все основные этапы истории особняка в исторической части Москвы, который сам по себе представляет большую культурную ценность. С 1793 года вплоть до второй половины XIX столетия это частный дом уральского промышленника и московского купца Михаила Павловича Губина и его наследников. С 1880 по 1904-й — частная гимназия Франца Ивановича Креймана, одна из лучших в Москве. В советское время — Государственный институт физиотерапии и ортопедии. С 1999 года — Московский музей современного искусства. Музейный проект создан в полном соответствии с классицистической доктриной архитектурного стиля особняка на Петровке, он как бы пронизывает внутренним взором толщу временных слоев прошедших веков. И история (если воспользоваться образом Томаса Манна из романа «Иосиф и его братья») начинает «рассказывать себя самое». Прозрачные пласты времени, проступая сквозь друг друга, позволяют пристальнее взглянуть в каждый этап прошлой жизни особняка на Петровке, 25.

Еще в XIV веке улица Петровка представляла собой довольно пустынную дорогу, простиравшуюся от Высокопетровского монастыря — напротив музейного здания — до самого Кремля. До конца XVII века на месте, где сейчас стоит особняк, находилась слобода монастырских работных людей. В конце XVII столетия напротив монастыря располагалось владение бояр Нарышкиных (мать Петра Первого происходила из этого рода), и их дом сообщался надземным переходом через улицу с монастырем. После смены череды хозяев земельный участок достался владельцу, чье имя осталось увековеченным благодаря возведенной им замечательной усадьбе

В 1793 году именитый уральский промышленник и московский гражданин Михаил Павлович Губин купил в этом месте участок и превратил его в богатую городскую



*Директор музея Зураб Церетели открывает юбилейную выставку на Петровке*

A special project under the title "Open Day" was tribute to the tenth anniversary of the Moscow Museum of Modern Art foundation. It brings into focus the building of the Museum itself. Situated in the historical center of Moscow, close to many priceless architectural monuments, on the street Petrovka 25, former mansion itself went through different stages and transformation, connected to the vibrant history of city itself. From 1793 to the second half of the 19th century, this private mansion belonged to the rich Muscovite, merchant and industrialist from Ural region, Mikhail Pavlovich Gubin and his heirs. From 1880 to 1904 we see complete transformations of residential mansion into educative institution: Private Gymnasium of Franz Ivanovich Kreiman was situated here, remembered as one of the best high-schools in pre-revolutionary Moscow. In the Soviet era change of designation continues, resulting in State Institute of Physiotherapy and Orthopedics operating a clinic here. Since 1999, a new era started, and an old mansion was transformed to suit needs of the Moscow Museum of Modern Art.

Museum project was developed in full accordance with the doctrine of the classic architectural style of the mansion on Petrovka: it is penetrated by the inner eye scanning through the thick layers of time, witnesses of the past centuries. And the story (if we use the words from Thomas Mann's novel "Joseph and His Brothers") begins to "tell a story by itself." Perspicuous layers of time, penetrating each other, allow a closer look into every stage of the past life of the mansion at Petrovka 25.

The idea to adapt the mansion for a museum of modern art was not a spontaneous. Practice of converting architectural space from a different era for modern art exhibition is well known and often executed in other European countries. The combina-





усадьбу. Амбициозный проект был заказан знаменитому архитектору Матвею Федоровичу Казакову, и тот прекрасно справился с ним, несмотря на установленные ограничения: не разрешалось сносить существующие строения, затмевать высотой и богатством усадьбы старинный монастырь, да и места было маловато — узкая улица не давала хорошего обзора новому зданию. Тем не менее вскоре здесь выросла классицистическая усадьба с колоннами, портиками и флигелями, а также прудом и парком. Казаков сумел примирить духовное и светское пространства и даже тактично расположил парадную анфиладу не впереди, а позади дома — чтоб летними ночами скрипки и звон хрусталя не смущали монахов.

«Дом я имею в Белом городе... доставшийся мне по купчей от оренбургского купца Дмитрия Кузмина сына Крашенинникова...» — свидетельствовал сам Губин в Московскую контору городских строений в 1799 году. Исследователи, занимающиеся архитектурным наследием Матвея Казакова, неоднократно высказывали предположение, что главный дом усадьбы был перестроен архитектором из более старого здания. Особняк вместе с боковыми флигелями (один из них сохранился до нашего времени) представлял собой типичный московский усадебный ансамбль, выходящий фасадом на красную линию улицы. За строениями был парк с небольшим прудом.

На первом этаже располагались помещения делового назначения: торговые залы, контора. На втором — парадные анфилады, включая бальный зал с нишей для оркестра, большие и малые гостиные, спальню и столовую.

И. КОРИНА

*Танк. 2006. Дерево, бумага, металл*

И. ЧУЙКОВ

*Окно LXIV. 2002. Дерево, масло*

tion of historical and modern forms and the close proximity to an absolutely different ages offer the possibility of self-determination in synthetic cultural space to both artist and the spectator. Free play with the historical material is factor peculiar to postmodern consciousness.

Jubilee project "Open Day: Mansion — Gymnasium — Clinic — Museum" is presenting the best examples of modern art in Russia over the past two decades (1989–2009). Supervisors (and they were members of the scientific department of the museum under the wise guidance of guest curator — the famous architect Yuri Avvakumov) tried to identify and illustrate in the exposition the basic paradigms of the different time periods in the life of the house number 25 on Petrovka street, building serving both private and public functions at various times...

Passing through three floors of the building at Petrovka, visitors were able to feel the touch of not only the past two decades in art, but more than two centuries forming the settings of exhibition, to differentiate, to look at the





Ф. Донцов

Из серии «Семья», 2003.

Поливинилхлорид

К. Батынков

Из серии «Бульдозерная

выставка», 2004.

Холст, масло



Пострадавшая от пожара Москвы в 1812 году усадьба оставалась во владении наследников Губина вплоть до последней трети XIX века. За это время ее постигла участь большинства старых московских усадеб: произошел раздел владения. Основная его часть вместе с садом и прудом была продана и частично перестроена. За последующее столетие здесь, сменяя друг друга, располагались оранжереи, гимназия Ф.П. Креймана, театр, доходные дома (в 1920-е годы квартиру тут снимал Есенин), магазины и фотоателье, советские конторы и Институт физиотерапии и ортопедии.

В 1880 году главный дом сдали под гимназию. Гимназия Франца Ивановича Креймана (Петровка, дом Самариной) была основана в 1858 году, в 1865-м получила право именоваться частной классической гимназией. Известно, что в ней учились представители московской интеллигенции — поэт-символист Валерий Брюсов, искусствовед Борис Виппер, промышленники и коллекционеры братья Бахрушины. Гимназия частично являлась пансионом (на полном пансионе находилась примерно треть учеников). Жилые комнаты, вероятно, размещались на первом этаже, так как второй и третий были заняты классами. Гимназия имела свою библиотеку, физический кабинет, минералогический кабинет (впрочем, в «естественно-исторической» коллекции были также «чучела, спиртовые экземпляры,





П. ПЕППЕРШТЕЙН

*Еуропа. 2004.*

*Бумага, акварель*

Л. ГОРЛОВА

*Как я люблю. 1997. Фото-  
бумага, бумага, цифровая  
печать, коллаж*

*Тихий Дон - 2. 1998. Фото-*

*бумага, бумага, цифровая  
печать, коллаж*

past, at the vague outline of the local Genius Loci. For the sake of the matter, organizers tried to recreate not only the image, but also the background sound accompanying the life of the house for more than two centuries. Voices from the past are once again filling the old rooms, endowing the space of old mansion with fresh feeling of life. In this very special place with it's unique ambient, even the most radical expressions of contemporary artists gain a seemingly unexpected background and solid ground under their feet.

коллекция раковин, гербарии и т.д.»). В гимназии Креймана, в одной из первых в Москве, появилась гимнастика как специальный предмет и был оборудован гимнастический зал. В бальном зале молились перед началом занятий; там была рекреация, и, возможно, проходили экзамены, а также праздники, когда строили сцену и ставили античные драмы на греческом и латыни.

В 1901 году Франц Иванович передал руководство гимназией своему сыну, Рихарду Францевичу. Вскоре члены Общества выпускников гимназии Креймана — состоявшиеся люди, крупные меценаты и промышленники — принимают решение построить на собственные деньги «новый дом» для гимназии, и в 1904 году архитектором Н.Л. Шевяковым в Старопименовском переулке возводится трехэтажное кирпичное здание будущей школы в классицистическом стиле с полукруглым балконом на втором этаже.

В 1920 году здание на Петровке определено под Институт физиотерапии и ортопедии, здесь располагалась клиника с операционными, процедурными и лабораториями. На первом этаже находились три электролечебных кабинета, светолечебница, водотеплолечебница из шести залов и ингалятории. По всей видимости, нынешние три первых (правых от коридора) выставочных зала были заняты электролечебными кабинетами, а большинство слу-







А. ГАРУНОВ

*Мегаполис. 2005. Инсталляция*

КОМАР,  
МЕЛАМИД

*Urban. Часть диптиха. 1990.*

*Смешанная техника*



жебных (по левой стороне коридора) – водотеплолечебницей и ингалятором.

В бальном зале второго этажа был устроен конференц-зал для семинаров и конференций. В прочих парадных залах правой анфилады размещалось ортопедическо-хирургическое отделение. Первое по ходу от бального зала помещение, по всей вероятности, массажная, следующее – «цандеровские» – тренировочный зал (есть фото, на котором видны впечатляющие тренажеры), затем следовал «зал для лечения сколиозов», и завершала анфиладу «гипсовая». В анфиладе, идущей вдоль улицы Петровка, были предоперационная (узкий зал напротив лестницы) и вслед за ней – операционная. Рядом с операционной помещался рентгеновский институт, состоявший из трех залов. Сохранилось фото зала «Рентгенотерапия» с каминами. Далее шли еще два рентгеновских зала, а оставшиеся два зала отводились под кабинеты директора и его заместителя.

В 1998 году в «доме Губина» президент Российской академии художеств Зураб Церетели при поддержке московских властей создает Музей современного искусства. За время, которое старинный особняк занимало медицинское учреждение, внешняя отделка и интерьер сильно обветшали и перед передачей здания музею потребовалась капитальная реставрация, длившаяся около двух лет. Теперь посетители могут видеть уникальные классицистические росписи потолков залов второго этажа и гризайли на парадной лестнице. Сама лестница, а также оркестровая ниша в Бальном зале и керамические печи в коридоре второго этажа до сих пор сохраняют атмосферу подлинной московской старины.

Идея приспособить особняк под музей современного искусства не была спонтанной. Опыт экспозиции произведений современного искусства в архитектурном пространстве иной эпохи хорошо известен в странах Европы. В сочетании старых и новых форм, в близком соседстве абсолютно разных эпох и для художника и для зрителя открывается возможность самоопределения в синтетическом культурном пространстве. Этот элемент свободной игры с историческим материалом вполне свойственен постмодернистскому сознанию.

Московский музей современного искусства основан 15 декабря 1999 года, ему исполнилось 10 лет.

Юбилейный проект «День открытых дверей. Особняк – гимназия – клиника – музей» представляет зрителям лучшие примеры российского актуального искусства за последние два десятилетия (1989–2009). Пространства залов благодаря снятым межкомнатным дверям свободно перетекают одно в другое, знаменуя открытость и широту художественного процесса и символизируя растворение границ между видами и жанрами сегодняшнего искусства. Кураторы (а ими были сотрудники научного отдела музея под руководством приглашенного куратора – известного архитектора Юрия Аввакумова) попытались выявить и проиллюстрировать в экспозиции основные парадигмы жизни дома №25 на Петровке, который в разное время был



зданием, исполнявшим как частные, так и общественно-публичные функции. Архитектурное решение и подбор произведений выявляют внутренние связи современных работ с проступающими одна сквозь другую историческими функциями залов. Например, в помещении бывшей торговой конторы Губина (зал 10) воплощена тема современного консюмеризма в мегаполисе. Работы художников (среди которых Яков Каждан, Александр Косолапов, Ирина Нахова, Леонид Соков, Марина Черникова и другие) отгорожены от зрителей фальш-стенами с проемами наподобие витрин (или амбразур осажденной крепости). А бывший Бальный зал (№21), где позже устраивались гимназические собрания и спектакли, а затем врачебные консилиумы, заполнен произведениями Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, Валерия Кошлякова, Олега Кулика, Тимура Новикова, Юрия Шабельникова и других, ироническими рефлексиями на тему Grand Art'a. В залах гимназических уроков Закона Божия и одном из примыкающих классов, из которых открывается вид на Высокопетровский монастырь напротив, размещены инсталляции «Хлебы» Анатолия Осмоловского и «Абак» Сергея Шутова, воплощающие важную тему поиска сегодняшними художниками собственных сакральных смыслов.

В новой экспозиции нашли отражение и другие заметные тренды отечественной арт-сцены: темы тела и телесности, ностальгии и беспамятства, коммуникативности и немоты, идентичности и глобализма, утопии и антиутопии, массмедийных клише и культа отверженности и пр. Здесь немало работ, которые, находясь в собственной коллекции Московского музея современного искусства, именно в этих его залах экспонируются впервые. Это «Спальня» Анны Желудь, «Танк» Ирины Кориной, «Прозрачность» Олега Кулика, «Голгофа» и «Лес» Тимура Новикова, «Хлеба» Анатолия Осмоловского, «Реставрация» Айдан Салаховой, «Мотоциклист» и «Кинозал» Сергея Шеховцова. Это видео группы «Синий суп», Виктора Алимпиева, Владислава Мамышева-Монро, Ростана Тавасиева. Это произведения Никиты Алексева, Николая Полисского, Константина Батынкова, Александра Бродского, Вадима Захарова, Франциско Инфанте, Виталия Комара и Александра Меламида, Андрея Монастырского, Юши Острецова, группы ПГ, Павла Пепперштейна, «Синих носов», Леонида Тишкова и еще многих известных актуальных российских художников.

Проходя по трем этажам здания на Петровке, зритель получает возможность ощутить дыхание не только двух прошедших десятилетий, но и двух с лишним столетий, различить, вглядываясь в прошлое, смутные очертания здешнего *Genius Loci*. Ради этого организаторы попытались воссоздать не только образ, но и звуковой фон, сопровождавший жизнь дома на протяжении двух с лишним веков. Голоса прошлого вновь слышны в старинных стенах, наполняя пространство особняка новым ощущением жизни. В этой особенной атмосфере даже самые радикальные высказывания современных художников обретают, казалось бы, неожиданный бэкграунд и твердую почву под ногами.



О. ЧЕРНЫШЕВА  
Из серии «Панорама». 2005

В. КАЦУБА  
Пирамида на ступеньках биржи.  
Из проекта «Физкультура». 2006



## ОДИНОЧЕСТВО 70-Х

Екатерина Зензинова



Ю. КУПЕР  
Пейзаж. 2007. Холст, акрил,  
смешанная техника

А. СИТНИКОВ  
Шаровая молния (Алло, Оля). 1996.  
Холст, бумага, масло, коллаж



В последнее время искусствоведы и критики вновь обратились к проблемам живописи в контексте современного искусства. Ольга Булгакова, Татьяна Назаренко, Дмитрий Плавинский, Наталья Нестерова, Александр Ситников, Рустам Хамдамов, Михаил Шемякин — участники выставки «Одинокие в поисках смысла жизни», состоявшейся в Московском музее современного искусства, посвященной творчеству художников-«семидесятников» и многих других ярчайших мастеров андеграунда 1970-х годов. Сейчас «семидесятники» рассматриваются как носители нового движения, утверждавшего в искусстве права многогранной, сложной творческой личности. Их творчество ассоциируются с новой образной системой, вобравшей в себя многие художественные традиции. Для произведений, созданных ими, характерны многослойность, противоречивость, двойственность смыслов и подтекстов, повышенная эмоциональность, скрытые метафора и иносказание. Авторы манипулируют смыслами, ассоциациями.

Сосредотачивая свое внимание на внутреннем мире человека, художники-«семидесятники» размышляют о смысле жизни, о соотношении личности с реалиями времени.

Выбор собственного пути, поиск способов выражения индивидуального взгляда на реальность важны для творчества каждого из них. «Семидесятники» предпочитали мир классических образов Ренессанса, но создавали собственную картину мира, адекватную и времени, и личному видению. Мастеров при всем их различии объединяют круг навыков и сумма знаний, общие учителя, опыт предыдущих поколений, мировоззренческие установки. Все это сформировало схожие основы для развития их творческой индивидуальности.

В картине Татьяны Назаренко «Стол с масками» (2006) мир искажен до неузнаваемости, и человек деформирован им. На полотнах — человеческие фигуры без лиц или с лицами в масках. Маска — это загадка, скрывающая и творческие амбиции, и несущественные мечты, мысли, которые невозможно выразить до конца. Фигуры тянутся к маскам, чтобы в очередном акте сыграть новую роль. Образ лишь намекает на возможную интерпретацию. Образы Татьяны Назаренко — скорее персонажи карнавала, в котором участвует и она сама.

Ольге Булгаковой ближе образы театра идеального пространства, изолированного от окружающей действительности и потому позволяющего взглянуть на нее дистанцированно. Не случайно большинство картин Булгаковой — узор из геометрических форм, при внимательном изучении которых материализуются узнаваемые персонажи. В картине «Человек и птица» (1990) за хаотичным скоплением треугольников, эллипсов яркой цветовой гаммы скрыта некая трехмерная геометрическая фигура, при разных углах зрения меняющая цвет и форму.

Лариса Наумова тяготеет к темам и сюжетам общечеловеческого содержания: ее работа «Несущий» (2005) может быть воспринята как бытовая сцена — будни носильщика, но сложная композиционная и цветовая изысканность, сам ее настрой наводят на мысль, что перед нами аллегория несения креста. Эта же метафоричность прослеживается и в других работах художницы. В центре композиции наумовской картины «Золотая музыка» (2008) два мальчика играют на трубах. Их лица ангелоподобны, чудесная музыка льется с небес на землю и дает возможность зрителю почувствовать течение энергии, которая напоминает о Боге. Отстраненность и созерцательность погружают в рефлексиию.





О. БУЛГАКОВА  
*Девушка с белым веером.*  
1999. Холст, масло

М. ШЕМЯКИН  
*Игрок на мандолине. Из серии  
«Карнавалы Санкт-Петербурга».*  
1984. Холст, акрил, масло

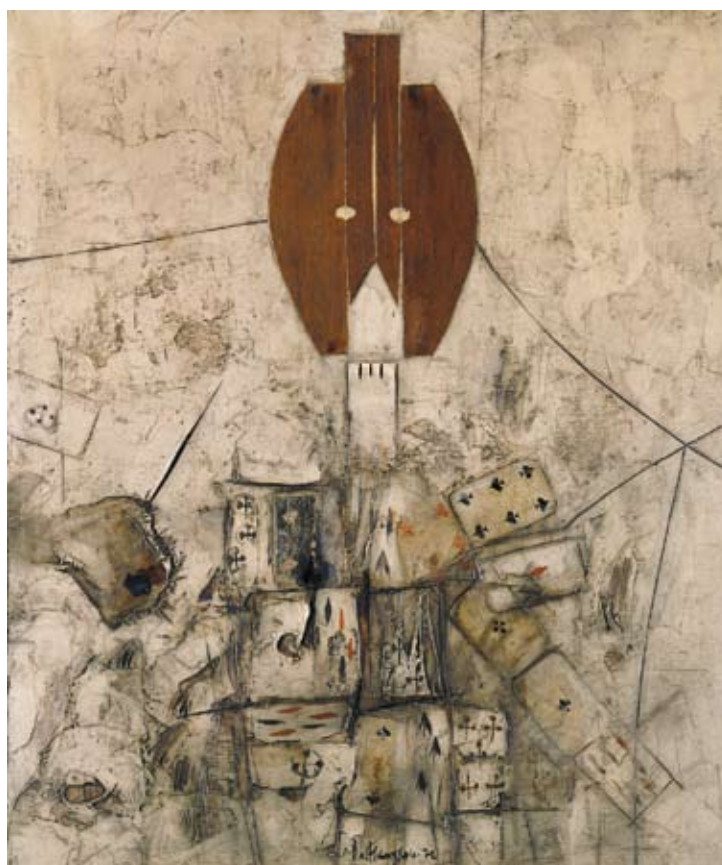


В. НЕМУХИН  
*Джокер. 1972. Холст, масло*

Метод художников-«семидесятников» — сознательная театрализация мифологических, исторических событий, собственной жизни, жизни близких людей, живые картины на фоне подлинных вещей. Художники манипулируют идеями, конструируют свой мир из культурных ассоциаций, превращений, пересечений времен и пространств. Эта интеллектуальная игра подразумевает множество вариантов толкований образов, ускользание их смыслов. Для «семидесятников» этот искусственный мир был населен вещами и людьми, постоянно лицедействовавшими, разыгрывшими «спектакль в спектакле», цель которого была в том, чтобы противопоставить иронический и пародийный («житейский») контекст созданной ими игры всем иллюзиям прекрасного.

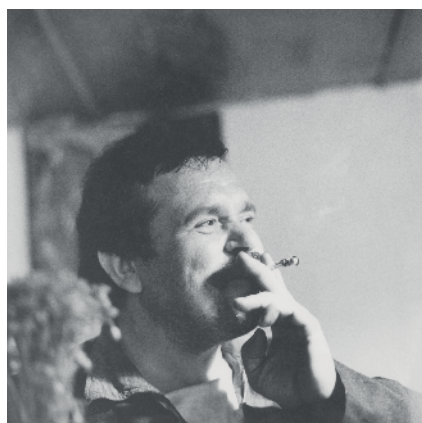
Автобиографичность, еще одна характерная черта творчества этого поколения, наиболее явственно выражена в картинах Натальи Нестеровой «Охота» (1997), «Пир» (1997), «Хоровод» (2001). Прозрительно-голубое небо, изумрудно-зеленая трава и синяя глубина вод неизменно переходят с холста на холст. Мир Натальи Нестеровой — это мир воспоминаний, детства, тревог, радостей, потерь и обретений.

В искусстве художников-«семидесятников» присутствует еще одна общая и важная тенденция — любовь к усложненным конструкциям, когда картина уподобляется семиотической системе, оперирование символами-знаками усложняет смысловое наполнение фактуры, цвета, ритмов композиции. Опираясь на традиционные символические образы и приемы классического искусства, «семидесятники» создали мощное современное искусство со своими способами эстетического освоения действительности.



# ПОРТРЕТЫ НОНКОНФОРМИСТОВ

Людмила Машанская



А. Брусиловский  
Автопортрет. 1970-е.  
Фотобумага, черно-белый  
цифровой отпечаток.  
ММСИ

Анатолий Зверев

Владимир Немухин

Проект «Анатолий Брусиловский. Пантеон русского андеграунда» приурочен к 10-летию Московского музея современного искусства. Основу выставки составляют работы художников-«шестидесятников» из коллекции музея и частных собраний. Они служат ярким обрамлением для уникальной галереи фотопортретов этих художников, созданной Анатолием Брусиловским и недавно пополнившей коллекцию Московского музея современного искусства.

Анатолий Брусиловский — яркий представитель поколения художников, которых в искусствоведческой литературе принято называть нонконформистами. Их много. Они очень разные. Особый посыл этих художников был не только в области узко живописной или стихотворной — главное в них то, что они, рискуя головой, позволили себе быть самими собой, слушать только себя и стремиться к самораскрытию.

Анатолий Брусиловский — признанный мастер книжных иллюстраций, художник-график, автор объемных ассамбляжей, коллажей, живописных работ (по его собственному комментарию — в стиле сюрреалистической абстракции), ювелир. Но этот список отражает не все грани его творчества. Он еще и автор интереснейших мемуаров «Студия», написанных непредвзято и честно, без прикрас и с большим охватом событий, с сочувствием и бережностью по отношению к чужой жизни. Это обращение к прошлому сопровождается прекрасными авторскими фотографиями — портретной галереей персонажей андеграунда.

Анатолий Брусиловский в фотографии продолжает традиции классического пикториального фотографического портрета, в котором особое внимание уделялось тому редкому видению, которое достигается путем сочетания сложной предварительной подготовки и эффекта внезапности. Движение пикториализма, появившееся в 60-х годах XIX века, явилось одной из удачных попыток реабилитации фотографии как самостоятельного вида искусства. Использование живописных приемов для собственных целей придавало ей доселе недоступную выразительность и глубину.

Брусиловский в подготовке к портретной съемке интуитивно воспроизводит тот же подход, к которому в свое время пришли пикториалисты. В своих воспоминаниях художник детально описал последовательность этого удачного эксперимента. Он говорил, что остро чувствовал быстро меняющееся время, понимая, что его художественно-артистическое окружение уникально, что





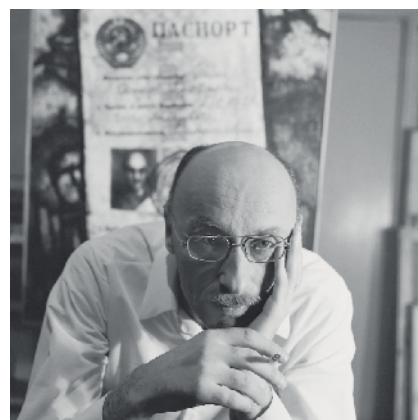
необходимо запечатлеть лица этих людей. Идея формировалась от общего к частному, от желания сохранить атмосферу времени, отталкиваясь от самих создателей этой эпохи. В основе каждого кадра лежала кропотливая работа рисовальщика. Художник заранее продумывал композицию, рисовал различные варианты, интерьер и детали, призванные проявить характер того или иного персонажа — все было итогом сложного многовариантного замысла. Выстраивались свет, точки съемки, и мастер начинал караулить то мгновение, в которое человек перед камерой начнет чувствовать себя естественно, — только тогда щелкал затвор. В течение 12 часов, в час по кадру, делалось 12 снимков.

Все, что было воплощено в этом проекте Анатолием Брусиловским, сформулировано в фотографии как понятие психологического портрета.

В истории фотографии опыты создания галереи портретов известных современников — художников, поэтов, писателей — довольно многочисленны. Но тем не менее мы имеем дело с уникальным явлением, так как эта портретная галерея создана человеком из этой же среды, «одним из них». И запечатлены они молодыми, полными сил, творческих идей, но с уже характерным, уникальным почерком и только им присущим, легко угадываемым стилем. Они пойманы в момент наиболее яркого раскрытия, в момент «больших обещаний», но выбраны совершенно безошибочно, в будущем многократно оправдав данный выбор своей творческой реализованностью.

Художник не имел цели закончить, подвести итог. Он делал портреты на лету, в процессе, прихватив булавкой памяти тот неуловимый момент, когда много было до и также много будет после.

Вот портрет Лидии Мастерковой: лиричная, в нежном платье барышня, с бархоткой на шее — не кто иной, как автор довольно лаконичных, четких, скупых по колориту, геометрически выверенных абстрактных композиций. Скромный замкнутый человек в очках в темной оправе — художник и поэт Евгений Кропивницкий — учитель и наставник целого поколения художников и поэтов, до сих пор считающих его не существующую ныне квартиру в Лианозове центром своего внутреннего мира. Веселый и беззаботный образ Евгения Рухина обнажает горькое будущее его скорого трагического ухода. Художница Валентина Кропивницкая, напротив, как будто сошла со своих загадочных картин, полных длинноглазых белок и фантастических былинных пейзажей с озерами, а Александр Ситников занят рисованием оче-



Эдуард Штейнберг

Василий Ситников

Оскар Рабин





О. РАБИН  
*Пять волков и пять  
долларов. 1999.  
Холст, масло. ММСИ*



А. БРУСИЛОВСКИЙ  
*Клеопатра. 1963.  
Ассамбляж: картон,  
металл, дерево, овчина.  
ММСИ*



О. ЦЕЛКОВ  
*Голова с ножом. 1992.  
Холст, масло.  
Собрание  
Виктора Бондаренко*

редной снежинки среди куполов (количеством нарисованных снежинок чужак-человек определял стоимость своих бесценных полотен, частично хранящихся ныне в лучших музеях мира)... А еще энциклопедически образованный, такой утонченно-европейский Юло Соостер с трубкой «у ироничных губ», прошедший все ужасы сталинских лагерей. И сам Анатолий Брусиловский, красивый сильный человек, сочетающий в своем облике черты гусара, художника и бариона-литератора

Ныне настало другое время, следующий, не такой драматичный, но и не менее значительный этап в жизни произведений, созданных в тех мастерских (дворницких, кухнях, сырых подвалах и маленьких студиях). Петр Беленок, Дмитрий Краснопевцев, Оскар Рабин и Лев Кропивницкий и многие другие их братья по цеху тихо соседствуют, гармонично дополняя друг друга и представляя собой замечательную часть коллекции, являющейся важнейшей составляющей фондов Московского музея современного искусства. Восстанавливается спасительная цельность, делающая это время и этих людей ценнее и ближе для нас, сегодняшних...

В своих работах Михаил Бахтин писал, что человек зависит от взгляда, брошенного на него; лишь посредством взаимодействия своего видения со взглядом другого человека рождается то, что мы называем цельным ощущением себя.

По Бахтину, задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. Чтобы произошло это взаимопроникновение, диалог, должен соблюдаться принцип вневходимости, разделение «своего и чужого слова, понимание как превращение чужого в «свое-чужое»; должны длиться сложные взаимоотношения понимаемого и понимающего субъектов. Этот принцип – способность личности, обязательно оставаясь собой, понять и принять то особое, что есть в другом. По словам Бахтина, для того чтобы это завершение произошло, должна произойти встреча.

Чудо Брусиловского в том, что он нам позволил присутствовать на этой встрече, наблюдать за этим уникальным процессом, когда «несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия».





## «ХУДФОНД» ОЛЕГА ТИСТОЛА

Галина Скляренко

**Т**ворчество Олега Тистола принадлежит к тем явлениям украинского искусства, которые еще со времен перестройки определили главные тенденции его развития. Свидетельство тому — постоянное участие в международных художественных форумах: биеннале 1994 года в Сан-Паулу, Венецианской биеннале 2001 года, а также интерес к его работам музеев и галерей России, Норвегии, Швейцарии, Нидерландов, Франции, Великобритании. Работы Тистола (живописные полотна, масштабные инсталляционные проекты, фотографии, скульптура и художественные объекты) находятся в центре активного творческого поля, часто обозначая смену вектора общих художественных тенденций, являясь вехами совершившихся перемен.

Среди последних — идея нового стереотипа, выдвинутая Олегом Тистолом и Константином Реуновым в конце 1980-х в программном тексте «Волевая грань национального постэкслектизма». Тогда она была воспринята как путь модернизации (а точнее, постмодернизации) украинского искусства, казалось, прочно зажатого в тисках фольклора и соцреализма. Однако со временем, вращаясь в украинскую реальность, где стремление осмыслить теперь уже постсоветскую эпоху так или иначе наталкивалось на проблемы национальной истории и на сложности формирования нового культурного проекта независимой Украины, идея национального стереотипа не только не утратила своей актуальности, но все больше расширяла свои смыслы и значения.

Клиффорд Гирц в «Интерпретации культур» сравнивал молодые государства с молодыми художниками, которые сложно и болезненно ищут творческую идентификацию, выбирая между «привычным способом существования» и «духом нашего времени». И здесь, пожалуй, именно «актуальное искусство», неожиданно и стремительно обозначившееся на Украине в конце 1980-х, оказалось пространством культурной рефлексии, где старая и новая мифологии, постсоветская реальность и поиски национального самоопределения обрели некую «визуализацию», не иллюстрирующую, а художественно анализирующую «украинскую тему».

Для самого Тистола тема стереотипа сложилась еще в 1978–1979 годах, когда он работал «художником-шрифтовиком Николаевского худфонда», и позднее — во время учебы в Львовском институте декоративно-прикладного искусства (теперь Академия искусств). Именно тогда он открыл для себя феномен симулякра — «копии, не имеющей оригинала», ту парадоксальную самодостаточность пропаганды, которая неожиданным образом связывает ее с поп-артом. Ведь и советская эстетика и поп-арт стремились прежде всего к простоте, ясности и доходчивости, широко используя повторяемость клишированных образов. Разница была в смыслах, символах идеологии и рынка. Характерно, что, в отличие от российских концептуалистов, исследовавших в наглядной агитации противоречия изображения и смысла, Тистола заинтересовала прежде всего ее формально-эстетическая сторона (трафареты, цветные заливки, гладко покрашенные поверхности) и материал (картон, керамическая плитка), которые позднее он будет включать в свои работы. Сложившись на границах советской и постсоветской эпох, искусство Тистола соединило критику советской культуры, переоценку ее клише и витальную, радостную, игровую атмосферу, во многом определившую привлекательность «украинской новой волны». Смешивая в своих работах нацио-



нальные и советские символы, мифы и утопии, он предлагает свое видение реальности, где приятие жизни и увлеченность метаморфозами искусства уживается с ощущением поражения, на которое обречен современный художник, вынужденный так или иначе использовать уже готовые формы визуального языка.

Ранние работы Олега Тистола — большие живописные полотна («Зиновий Богдан Хмельницкий», «Воссоединение», «Прощание славянки», «Упражнение с булавами» и другие) — демонстрировали главные приметы украинской «новой волны» — свободную игру образов, яркую цветовую экспрессивность, подчеркнутую «преувеличенность» изобразительных приемов. Вместе с ними в украинское искусство вошла тема национального барокко, во многом определившая тенденции первой половины 1990-х годов. Созвучность искусства барокко постмодернистской эстетике с ее тягой к мистификациям и созданию иллюзий не только подключила к актуальному художественному пространству национальный исторический опыт, но и дала возможность осмыслить парадоксы традиций эпохи Запорожской Сечи, освободительных войн и гетмана Мазепы. Близость «новой украинской волны» к общехудожественным проблемам позволила критикам сравнивать ее с итальянским трансавангардом.

Между тем необарокко в определенной степени выполнило в украинском искусстве ту же роль, которую взял на себя московский соц-арт. Но если московские художники подвергали анализу соцреализм, доведя его концепцию до логического завершения, то «объектом исследования» украинских художников стала национальная традиция, часто отождествляющаяся с «казачьим барокко», с его «кружением» вокруг давно отработанных моделей и невозможностью выйти на новый уровень постижения реальности. Двусмысленность стереотипов, возникших



на этой основе, отечественная мифологичность мировидения и ретроспективность ориентации были представлены как драма культуры, как ее традиционные черты, не всегда несущие в себе только позитивные смыслы.

С 1984 до 2001 года Олег Тистол (в начале 1990-х к нему присоединился Николай Маценко) работал над проектом «Украинские деньги»: начав с рисунков и офортов, он затем перешел к большим живописным панно и масштабным инсталляциям. В проекте Олега Тистола деньги предстают как категория культурно-символическая, не только отражающая историю национальной государственности (в 1918 году дизайн украинских карбованцев разрабатывали такие выдающиеся художники, как Г. Нарбут, М. Бойчук, А. Богомазов), но и главную проблему современной украинской действительности — выбор ценностей, подлинных и мнимых. Объединяя в своем проекте исторические «украинские бренды» — легендарную Роксолану (полонянку, ставшую женой турецкого султана), всадников, гетманов, псевдобарочные орнаменты, прочитанные через советскую эстетику трафаретов и клише, — художник вводит призраки национальной мифологии в определенность «маркированных пространств» современного рынка.

С середины 1990-х вместе с Николаем Маценко Олег Тистол разрабатывает идею «нацпрома» — исследование национальных стереотипов, зафиксированных в предметной среде. Их проекты «Музей Ататюрка», «Музей архитектуры», «Музей Украины», «Мать городов» совмещали живопись, фотографию и художественные объекты. Пожалуй, именно здесь «украинский миф» достиг гротесково-апологетического завершения, отразив парадоксальность украинской ситуации, где необходимость в историческом анализе легко подменяется созданием легендарных версий прошлого.

Тема «стереотипов» продолжается Олегом Тистолом и в цикле картин «География». Национальная экзотика рассматривается здесь как актуальная стратегия «продажи локальных брендов на глобальном рынке» (Борис Гройс). В своих работах художник апеллирует прежде всего к внутриукраинской проблематике, культу «национального», который парадоксально сосуществует сегодня с декларируемыми европейскими ориентациями. Позже Тистол создает серию картин «Телевидение» (толчком послужили события «оранжевой (помаранчевой) революции» 2004 года), изображая главную «картинку» ведущих информационных программ разных телевизионных каналов: РТР, «Интер», «Deutsche Welle». Художника заинтересовали метаморфозы, которые претерпевает образ на экране,

превращая человеческую индивидуальность в плоский медийный имидж.

«Медийную» тему продолжил цикл «Телереализм» (2005): перенося телеизображения на полотно, художник трактует их как реди-мейды, готовые объекты, способные в новых условиях приобрести другой смысл.

Созданием «нового стереотипа» отмечен и проект «Ю.Бе. Ка.» — «Южный берег Крыма», над которым Олег Тистол работает с 2007 года. Автор поясняет: «Пальмы для меня — да и для всех людей — это райский символ. А в нашей традиции елка — это заменитель пальмы. Поэтому я всегда воспринимал пальму как наше национальное дерево. А тут еще лето, ялтинская набережная, ощущение беззаботности и праздника...» Художник приходит здесь к своеобразной «банализации экзотического» и поэтизации повседневного, где привычное становится необычным. Впрочем, «необычность» здесь напоминает скорее отпуск или каникулы, обещающие приятный отдых среди хорошо знакомых пейзажей. Неслучайно среди работ — циклы принтов, фоном для которых послужили страницы школьных тетрадей.

Цикл картин Олега Тистола «Горы», пожалуй, наиболее последовательно демонстрирует его метод работы со стереотипом. Начатый в 1987 году, он включил в себя такие серии, как «Пейзаж», «Синай», «Кавказ», «Казбек» и «Арарат» (2002–2008). Все работы цикла построены по одному принципу: реалистически написанные вершины гор перекрыты полосами локального цвета, на некоторых полотнах расположены трафаретные орнаменты. По замыслу художника этот цикл имеет некую внутреннюю историю подобно картинке на пачке сигарет «Казбек» — цитате известного произведения Е. Лансере. Тистол же совершает как бы обратный процесс: из внехудожественного, профанного пространства возвращает изображение в пространство новой картины, но не простым повторением, а как некую метафору, содержащую художественные и нехудожественные смыслы. Цитаты накладываются на цитаты, условности на условности. Впрочем, некая нейтральная отстраненность этих холстов вызывает в памяти известную дзенскую притчу: «Пока я не изучал буддизма, я думал, что гора есть гора. Потом, углубившись в изучение буддизма, я понял: гора не есть гора. Но потом, еще более углубившись в понимание дзен, я понял: гора есть гора...» Достаточно «простые» внешне «Горы» Олега Тистола наполнены неоднозначной игрой смыслов, точным и сложным соотношением пропорций, элементов, знаков, которые сообщают им особую внутреннюю жизнь. В них есть загадка и тайна Искусства.



**Знакомые и незнакомые:  
Алексей Соколов и Ирина Витман**

ММСИ, Петровка, 25

Когда речь заходит о поколении художников, чьи первые выставки пришлось на конец 1940-х — начало 1950-х годов, вспоминаются образы великих строек Страны Советов, крепкая цветистая живопись, энтузиазм, с которым молодые авторы изображали на своих полотнах будни и праздники той эпохи. И действительно, чета Алексей Соколов и Ирина Витман — художники солнечные и радостные, ранние их работы — написанные еще в военные годы этюды Самарканда и Москвы — несут в себе и отблески общего оптимизма, и обещание будущего колористического богатства палитры.

Оба — участники советских выставок живописи, авторы картин, находящихся в собраниях музеев по всему бывшему СССР.

Выставка в Московском музее современного искусства представляет начало и итоги совместного творчества этих совершенно различных художников. В экспозицию включены ранние живописные произведения 1930–1940-х годов и картины 1990–2000-х. Их дополняют фотографии из архива семьи. Выставка — дань уважения и признательности художникам, повлиявшим на творчество нескольких поколений живописцев России.



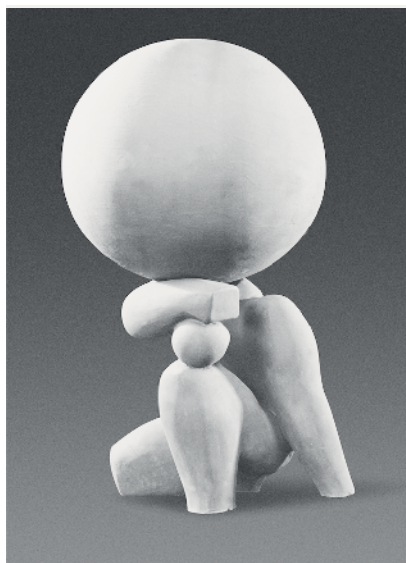
А. Соколов. *Букет на фоне луны*. 1986

И. Витман. *Натюрморт*. 1980-е



**Лев Муравин. «Античный цикл.  
Портреты. Рисунки»**

ММСИ, Петровка, 25



Московский музей современного искусства представил выставку произведений Льва Муравина (1906–1974) — скульптора-монументалиста, автора портретов и скульптур малых форм, педагога, заслуженного деятеля искусств Украинской ССР.

В экспозиции выставки «Античный цикл. Портреты. Рисунки» находятся примерно 20 скульптур (бронза, шамот, терракота, гипс) и около 30 рисунков (карандаш, пастель, уголь, фломастер, сепия). Помимо классических образов и сюжетов античности, Лев Муравин обращался также к классике русской литературы (портреты А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Л. Толстого, В. Маяковского, Е. Баратынского). Кроме того, он по-своему интерпретировал тему обнаженной модели.

Выставка отразила часть творчества художника, которая по идеологическим соображениям была недостаточно оценена в годы его жизни.

Первые масштабные работы Льва Муравина, посвященные традиционной в советском искусстве теме романтики революции, появились в 1930-е годы. Начав карьеру монументалиста, он проектировал памятники для крупных украинских городов. Его проекты символических и портретных памятников, отличающиеся динамизмом и оригинальностью замысла, получили тогда одобрение. В 1939 году к художнику пришло признание: Лев Муравин победил в конкурсе на художественное оформление павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Две мно-

гофигурные группы созданы им в соавторстве с Михаилом Лысенко.

Лев Муравин показал себя мастером скульптурного портрета: его портреты монолитны, крепко построены, передают особенности личности и ее интеллектуальный мир. В 1950–1960-е годы он активно занимался городской скульптурой. Широкую известность благодаря своеобразной интерпретации темы материнства получила его исполненная в граните скульптура «Русская зима», установленная в одном из районов Москвы.

В дальнейшем Муравин экспериментировал в различных жанрах с многими материалами, обращался к малым формам, сумел привнести новое в развитие станковой композиции. В Государственной Третьяковской галерее находится композиция Льва Муравина «Люди из легенды» («Подвиг милиционеров Владивостока»), запоминающаяся неожиданностью пространственного построения и гибкостью пластического ритма.

В 1970-е годы Муравин пытается сочетать в своих работах камерность и монументальность, занимается пластикой малых форм. Больше всего он увлечен античной мифологией: именно в этой сфере проявилась его композиционная фантазия. В его античном цикле видно оригинальное соединение эмоциональности, чувственности с лаконичными философскими формулами.

**Помойка**

ГМСИ РАХ, Гоголевский, 10

Московский музей современного искусства и школа современного искусства «Свободные мастерские» в рамках программы «Дебют» представили выставку «Помойка». Куратор Лана Зайцева собрала художников,



которые готовы вместе с ней размышлять о вещах, попадающих «на свалку истории». Современная культура потребления заставляет человека постоянно гнаться за новинками, покупать все новые и новые вещи, избавляясь от старых. Расстаться с чем-то стало легко. Вещи быстро делаются, дешево стоят, мало живут и редко (или почти никогда) надолго сохраняют свою «актуальность», модные тенденции сменяют друг друга, старые вещи отправляются на свалку.

Но выброшенные вещи — это особый, поэтический мир. В горах хлама могут скрываться настоящие сокровища, недооцененные прежними хозяевами. Некоторые свалки имеют поистине величественный вид, от них исходит своеобразное обаяние упадка, столь ценное многими художниками и поэтами. Помещенные в новый контекст вещи неожиданно оживают и готовы рассказать свою непростую историю...

На выставке представлены фотографии и инсталляции. Звуковой центр экспозиции — аудиоинсталляция Полины Дроняевой и Александра Сенько «Помойка-саунд». Олег Арнаутов показал инсталляцию «Присутствие». Образ автора в ней — безликая единица, наполненная фальшивыми ценностями и информационным мусором социума. Марина Фоменко представляет фотопроjekt «Центр подготовки», где она говорит о самодостаточности мира детства, о его непреходящей ценности. Катя Забиякина в проекте «Итог» раскрывает альтернативную историю жизни человека, которую он всегда пытается оставить за кадром своей памяти. Алексей Ляпин показывает, как выглядит «взрослый праздник с высоты детских глаз», а Елена Савина выставляет «Изнанку» города.

### **Нико Костер. 40 лет в номере 902**

В ноябре 2009 года на двух известных выставочных площадках — в Московском музее современного искусства и Ravenscourt Galleries — состоялись две выставки в рамках проекта «Нико Костер. 40 лет в номере 902». Предыстория проекта такова. В 1969 году одна из самых знаменитых медийных пар того времени — Джон Леннон и Йоко Оно — в последнюю неделю своего медового месяца устроила политическую и социальную акцию. Они объявили, что проведут неделю взаперти в номере 902 отеля «Хилтон» в Амстердаме. Так они протестовали против войны во Вьетнаме и вообще против насилия в современном мире. Любовь против войны. В качестве гостя там присутствовал молодой фоторепортер центральной голландской газеты «Телеграф» Нико Костер. За эту неделю

он сделал множество снимков знаменитых молодоженов, но опубликована была лишь одна фотография, ставшая знаменитой: Джон Леннон и Йоко Оно позируют в постели рядом с огромной корзиной цветов, а за ними на окне видны листки бумаги с лозунгами, написанными от руки: «Bed peace» («Мир постели») и «Hair peace» («Мир волос»).



Негативы остальных фотографии этой сессии считались утерянными, и лишь спустя 40 лет дочь фотографа Николь нашла их в конверте со своими детскими рисунками. Широкая публика увидела их в марте 2009 года в Амстердаме, затем эстафету приняла Москва. В экспозицию в ММСИ входили 20 фотографий той знаменитой фотосессии. Дух «бунтующих» 1960-х, узнаваемые лица и неожиданные «доверительные» ракурсы — все это соединилось и отразилось в образах, созданных Нико Костером.

В двух соседних залах располагалась двухчастная мультимедийная инсталляция: политические, культурные, спортивные, экономические события кадры хроники, фотографии, объекты представляли ситуацию 1969 года, когда развернулась акция «За любовь и мир». Особо выделялись материалы, представляющие сложный музыкальный фон, в рамках которого развивалось творчество Джона Леннона, и контекст визуального искусства, влиявший на творчество Йоко Оно.

Нико Костер более 40 лет работает в русле важнейших тенденций современного актуального искусства. В конце 1960-х он был связан с некоторыми художниками знаменитой североевропейской группы «СоВгА», сегодня — с одной из центральных амстердамских галерей — Galerie Moderna.

Вторая часть проекта «902. 2009. Москва» в Ravenscourt Galleries (Гагаринский переулок,

35). В Москве с 11 по 15 ноября 2009 года Нико Костер провел фотосессию, которая продолжила тему номера 902. На этот раз фотограф сам принимал гостей в номере 902 — Ирину Хакамаду и Сергея Бугаева (Африку). Через два дня фото появилось в российско-британской галерее Ravenscourt Galleries. Таким образом автор реализовал выразительную и актуальную концепцию непрямого подобия.

Кураторы: Георгий Никич, Наталья Сергиевская. Партнеры проекта: «Galerie Moderna Amsterdam» (Нидерланды), «Galerie Moderna Silkeborg» (Дания), отель «Hilton Ленинградская».

### **Марика Майорова.**

#### **«Вода и человек, или Неонарциссизм»**

ММСИ, Петровка, 25

Московский музей современного искусства в рамках программы «Дебют» представил персональную выставку Марики Майоровой — сценариста, стилиста-модельера и художника, участницы ряда выставок в России и за рубежом. В проекте «Вода и человек, или Неонарциссизм» пять работ, выполненных в разных техниках: видеоинсталляции и арт-объекты, иллюстрирующие связь человека с водой: («плавание» эмбриона в утробе матери, полустертый, истрепанный Черным морем силуэта паруса на фотографии, даже поиск поэзии в собственном отражении на стенках аквариума).

Проект является одновременно художественным, научно-философским и остро социальным. Марика Майорова стремится представить свою версию формирования циничного и агрессивного «поколения X», показать изменения человеческой этики с возникновением цифровой фотографии, суеты и одиночество современного человека в поисках смысла жизни.

На создание данного проекта Марика вдохновили результаты научных исследований, в которых доказана способность воды реагировать на внешнее воздействие и менять свою структуру. Марика Майорова так говорит об идее проекта: «Результаты исследований японского ученого Масару Эмото доказали на примерах кристаллов льда, образующихся при замерзании воды, что в зависимости от того, какую над этой водой исполняют музыку, какие ей показывают изображения и произносят слова, вода способна впитывать, хранить и передавать человеческие мысли и эмоции. Поэтому, убежден доктор Эмото (а я с радостью к нему присоединяюсь), мы можем исцелить планету и самих себя, сознательно культивируя важнейшие позитивные „вибрации“ любви и признательности по отношению к воде».



# ОБЗОРЫ

---

## REVIEWS



Лучших выпускников Императорской Академии художеств награждали пенсионерскими поездками за рубеж. Оттуда они привозили беглые путевые наброски, рисунки, подвеченные акварелью, живописные полотна с видами городов и архитектурных памятников разных эпох, жанровые сцены и пейзажи дальних стран. Художественные итоги зарубежных вояжей и путешествий по нашей стране стали темой двух выставочных проектов крупнейших музеев страны. «Русские художники-путешественники» в Третьяковской галерее и «Вокруг света с мольбертом» в Русском музее.

Поэзия Москвы — основная тема творчества современного художника Веры Ельницкой. О формуле ее живописи размышляют два известных искусствоведа — Виталий Пацюков и Виктория Хан-Магомедова.

Заметки Эльнары Мусаевой об азербайджанском художнике Асафе Джафарове — свидетельство органичного развития традиций народной культуры в творчестве выпускника Суриковского института.

Технообразы из проекта голландского художника Би Флауерса «Jetztzeit — Момент вне времени» — компьютерная версия классических образцов — диалог с традицией, выявляющий дискретность восприятия архива культуры современным искусством.



**В**ыставка «Вокруг света с мольбертом» открылась в корпусе Бенуа в октябре 2009 года. Но само название выставочного проекта Русского музея предполагает его передвижной характер. А потому он уже был представлен с мая по сентябрь 2008 года в государственном заповеднике «Царицыно» в Москве.

Мир русского художника-путешественника с конца XVIII века по сегодняшний день — это эволюция самосознания русского человека. Экспозиция «Вокруг света» строится одновременно и на географическом, и на хронологическом принципах. Переходя из зала в зал, мы имеем возможность переживать эмоции, которые когда-то вызвали у русских художников красоты Италии, Франции, Испании, Голландии, Америки... Популярные работы знаменитых живописцев («Набережная Санта-Лючия» Щедрина, «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» К. Брюллова, «Ночь в Константинополе» И. Айвазовского, «Песня кули» С. Чуйкова) соседствуют с редко экспонируемыми их творениями и путевыми набросками. Интересы путешествующего художника показаны на выставке и в работах менее известных сегодня мастеров: П. Михайлова, А. Легашова, А. Салтыкова, М. Васильева, К. Редько. Их путевые впечатления фиксировались специально для различных «описаний», «обзрений» путешествий (П. Михайлов был художником при экспедиции Ф. Беллингаузена в 1919–1821 годах, А. Легашов — в 1830–1841-м — при российской миссии в Китае. Русский художник-путешественник предстает то натуралистом, протокольно следующим указаниям посланного его государственного ведомства, то учеником Академии художеств, преклоняющимся перед искусством античности, то авантюристом-пилигримом. Путешественник XIX века — нату-

ралист, пенсионер Академии художеств либо вольный художник, ищущий ярких впечатлений и образов, кто бы ни был, вне родины становился «независимым наблюдателем» с обостренным чутьем. Он начинал замечать порою не высокие сюжеты «героической классики», не «виды» и «типажи», которых ждали от него современники, а узкие улочки бедных итальянских кварталов, местных разбойников, повседневную жизнь горожан, унылое небо, беспокойное море...

Экспозиция начинается с самого обширно представленного раздела, посвященного Италии. С появлением русской школы живописи в середине XVIII века был официально утвержден институт пенсионерства живописцев, которым согласно требованиям Академии художеств и ее первого президента И. Шувалова необходимо было совершенствовать мастерство именно в Италии, наследнице античных Греции и Рима. Раскопки Помпей и Геркуланума (1710) вызвали моду на величественную поэтику искусства древних, которую стремились воспеть первые русские пейзажисты Ф. Матвеев и Щедрины. Особый интерес представляют альбомы зарисовок (в основном 1820-х годов) П. Басина, А. Брюллова, Сильв. Щедрина, в контурных зарисовках которых отражена стилистика классицизма с ее трехплановостью, кулисною композиций и идеализирующим антуражем того или иного «вида». Обычные «виды» итальянской природы в русской трактовке создают впечатление первозданной архаики и величавости. «Городской пейзаж Веллетри» П. Басина, «Капуцинский монастырь» А. Брюллова — это бегло сделанные карандашные контурные рисунки. Однако выполненные блестящими русскими художниками-пенсионерами, они передают мельчайшие подробности архитектуры, характер итальянской местности.



Сильв. Щедрин  
Набережная Санта-Лючия  
в Неаполе. 1828. Холст, масло.  
ГРМ

СТР. 107 ▸  
П. БАСИН  
Итальянский разбойник.  
1822. Холст, масло. ГРМ



Мотивы водопадов, набережных, написанные в канонах «строгости и простоты», вскоре сменились типажам в национальных одеяниях. Художники стремились понять суть этой страны через характер ее народа. И эту романтическую тенденцию мы видим в малоизвестных работах П. Басина («Итальянский разбойник», 1822), А. Иванова («Октябрьский праздник в Риме у Понте-Молле», 1842), М. Скотти («Три неаполитанца», между 1838 и 1844).

Небольшие работы Сильв. Щедрина «Вид из грота на Везувий и Кастелло-дель-Ово в лунную ночь» (кон. 1820-х) и «Гробница Сципиона Барабата на Аппиевой дороге в Риме» (1829) — это, возможно, этюды к большим произведениям, но они уже весьма отчетливо выражают романтический подход к изображению человека в природе. Темные пространства пещер, на фоне которых изображены рыбаки и кладоискатели окрашивают будничные жанровые сценки очевидной для художников тайной вечного.

Другая интерпретация впечатлений в литографиях и акварелях А. Остроумовой-Лебедевой («Рим. Мост Святых ангелов», 1911) и В. Ветрогонского («Уголок Венеции», 1970). Повседневные итальянские сюжеты, выбранные для исполнения, стирают границы культур: изображение дворцов, улиц создало эффект промелькнувшего кинокадра. «...Я изобразила Венецию не такой, какой она была в те дни, а такой, какой мне хотелось ее видеть <...> серебристо-серой...» — писала позже Остроумова-Лебедева в своем дневнике.

Отдельный зал занимают виды и образы Флоренции (родины да Винчи) и Венеции (родины Джорджоне), созданные художниками в XIX–XX веках. Они передают многоликую реальность, порою без реминисценции к Высокому Возрождению, без пиетета перед суровой романской архитектурой. Печальный образ девочки А. Харламова, молодых итальянок П. Чистякова дополняют стереотипы открыточного восприятия чужих городов. С одной стороны, «Девушка с кувшином» (1864) М. Васильева, а с другой — «Венеция. Одинокая продавщица» (1959) Ю. Пименова. В этих параллелях легко ощутить разницу между художниками-путешественниками XIX и XX веков. Поглощенность природой, вживание в нее живописца века XIX столетия сменяются фрагментарностью ее видения в следующем веке, попыткой уловить не своеобразие облика того или иного места, а общность с видами родных мест, своим личным настроением.

При И. Шувалове, первом президенте Академии художеств (1757–1763), возникла традиция посылать лучших учеников за границу «для усовершенствования». Франция стала превосходной школой для многих русских пенсионеров: Ф. Шубина (с 1767 по 1770), А. Лосенко (с 1760 по 1766), А. Захарова (с 1782 по 1786). Здесь они проходили обучение у прославленных мастеров: Ж. Рету, Ж. Вьена, Ф. Шальгрена, заимствуя классицистический канон и перенося на российскую почву методы «высокого стиля» («Grand Art»). Однако вскоре на смену французским пристрастиям первых президентов Академии художеств пришла Италия. И Франция вновь обрела популярность только в 1870-е годы, когда в 1871 г. право на шестилетнюю пенсионерскую поездку в эту уже полную противоречий между салонным академизмом и импрессионизмом страну получают В. Поленов и И. Репин. Но, будучи приверженцами реалистических тенденций, усилившихся со времени образования Товарищества передвижных выставок в 1870 году, художники оставались в стороне от новаторских поисков, набиравших популярность во фран-

цузских художественных кругах. Выбираемые русскими художниками мотивы: «В парке. Местечко Вель в Нормандии» (1874) В. Поленова и «Дамы, опирающейся на стул» (1875) И. Репина — это изучение натуры, ее тщательное описание, столь ценимые школой русской академической живописи. «Вы говорите, нам надо двинуться к свету, к краскам — нет. И здесь наша задача — содержание», — писал Репин В. Стасову из Парижа.

Однако другое отношение к Франции можно встретить у художников послереволюционной России: В. Шухаева, А. Дейнеки, К. Редько. Вчерашние выпускники Академии художеств становятся носителями революционного духа в искусстве, влияясь в многочисленные группы и объединения Парижа, по своему преломляя их формальные поиски. А. Дейнека, к тому времени уже основатель Общества станковистов (ОСТ-1925), пишет своих «парижанок», он видит их через призму торжествовавших в России 1920-х годов тенденций агитационной плакатной живописи («Парижанка», «Париж. В кафе» — обе 1938). Натан Альтман создает игривую по настроению картину «Филька, уроженец Парижа» (1928) — обезьянку на окошке, залитом дневным светом. Это восторг художника, увидевшего Париж во всех его неожиданных деталях. Климент Редько, посланный в 1928 году наркомом просвещения А. Луначарским для исполнения должности художника выставочного отдела торгового представительства СССР в Париже, вернулся в Россию только через семь лет и подобно В. Татлину и А. Родченко был заклемен «как поддавшийся влиянию западной культуры» и отстранен от официального искусства. Но во Франции он создал лучшие свои линейно-декоративные работы, которые вполне могли бы принадлежать европейскому модернизму. «Утро. Старая парижская улица» (1927), «Группа парижан» (1932)...





К. РЕДЬКО  
*Утро. Старая парижская улица.*  
1927. Холст, масло. ГРМ

И. РЕПИН  
*Дама, опирающаяся на стул.* 1875.  
Холст, масло. ГРМ



Эти малокрасочные впечатления от Парижа подобны трансформации привычного видения художниками города, чья праздничная реальность, столь эффектная в изображении К. Коровина, А. Герасимова (также представленных на этой выставке), у Редько подчинена ритму перпендикулярных улиц, окон, труб. Необычный фокус зрения художника, возможно, косвенно отражает идеологический пресс, давивший на Редько, но, безусловно, и его жажду формальных живописных экспериментов.

Во времена «железного занавеса» правительство Советской России неохотно отпускало своих художников за границу, и все же С. Чуйков, А. Герасимов, Ю. Пименов оказались счастливыми исключениями.

Испания, столь любимая французскими романтиками начала XIX века, в России получила должное восхищение только в следующем столетии. Однако восторг советских художников перед родиной Сервантеса и Гойи предвосхитил А. Головин, проживший в Испании много лет, досконально изучивший ее язык, искусство, традиции. В портретах современных ему испанок (1906–1926) он пытался воплотить благородные женские образы в духе старины («Испанка в зеленом», 1906; «Испанка на балконе», 1911). В советском искусстве Испания нашла отражение в творчестве В. Оссовского («Сан-Мигель де Альенде», 1962), Т. Салахова («Испанец из Кордовы», 1978), Е. Моисеенко («Рыночная площадь. Испания», 1980), изображавших панорамы утраченного величия Гранады, Мадрида, маленьких местечек, и их обитателей, а также многолюдные улицы и рынки. Довольно символическое место в этом разделе занимает скульптура В. Цигалья «Коррида» (1977), своей текучей пластикой перекликающаяся с пестрыми красками «Матадора» (1913) П. Кончаловского и «Испании. Гончары» (1980) Е. Моисеенко.

Небольшое место в экспозиции занимает цикл работ В. Верещагина о Японии 1900-х годов. Это были экзотически парадоксальные для русского зрителя начала века образы. Извест-

ный своей натуралистичной манерой в «туркестанской серии», Василий Верещагин перешел на дробный импрессионистический мазок, и декоративные пятна женских кимоно, плоскостные фоны сделали «Прогулку в лодке», «Японского нищего», «Японку» (все — 1903) схожими с японской гравюрой.

Индия, увлекавшая русских путешественников еще в начале XIX столетия, стала более доступной лишь в прошедшем веке. Но графика А. Салтыкова (1805–1859), художника-любителя и путешественника, зарисовавшего танцы индийцев («В тропическом лесу Цейлона», 1844), китайские народные «типы» в живописи А. Легашова (1798–1865), художника при русской миссии в Китае, также стали едва ли не первым знакомством русского читателя с этими странами. Образ Индии, эпически грандиозный, знаком нам прежде всего по картинам Н. Рериха (в 1923 году художник переселился туда). Но и красочные полотна 1950-х годов С. Чуйкова способны передать одухотворенный облик Индии через портретную сюиту об индийских бедняках, полных достоинства и благородства: «Песня кули» (1959), «Женщина из Мадраса» (1952).

Особое место в экспозиции отведено работам русских художников, выполненным в Турции, Египте, Палестине. Палестина представлена картинами М. Воробьева, братьев Гр. и Н. Чернецовых. Несмотря на обилие священных для христианина мест, она долго оставалась по политическим причинам недоступной (страна до 1918 года находилась под управлением Османской империи) и не часто посещаемой русскими. Однако «Внутренний вид церкви на Голгофе в Иерусалиме» М. Воробьева (1824) передает грандиозность когда-то великой православной архитектуры, «Часовня Гроба Господня в храме Воскресения Христова в Иерусалиме» (1843) Н. Чернецова свидетельствует о характерных пристрастиях путешественника того времени: репрезентационной подаче памятников, акцентах на строительном характере сооружения. Когда границы стали более открытыми, одним



З. СЕРЕБРЯКОВА  
Негритянские дети. 1928.  
Бумага, пастель



А. ДЕЙНЕКА  
Париж. В кафе. 1935.  
Холст, масло. ГРМ



из первых путешествий по Востоку (1920-е), включая Палестину, совершил К.С. Петров-Водкин. Его работы имеют другую интонацию. Передвигаясь на велосипеде от Турции к Сахаре, художник не только трансформировал свою живописную манеру в сторону большей декоративности, но и изменил отношение к культуре этих стран. В письме жене он писал: «Я был прав, когда думал, что после лицемерия европейской цивилизации, с которой я изрядно знаком, мне необходимо увидеть другую жизнь, многое из того, что прежде мне нравилось, теперь я презираю...» Простота нравов на Востоке нередко восхищала русских художников, они находили превосходную натуру для творческих поисков.

Особый раздел выставки — зал «Марокко». Василий Шухаев, представитель русского неоклассицизма, в 1930-х годах совершает путешествие по Марокко, создавая цикл из 37 картин, по своей натуралистичности схожих с репортажной фотографией. На выставке есть несколько работ из этой серии, в том числе «Марокканские дети» (1961), которую он заканчивал, уже живя в Грузии в 1950–1961 годах. В 1928–1932 годах в Марокко побывала и Зинаида Серебрякова. Так появились исполненные в темпере «Марокканка в белом», «Негритянские дети» (обе — 1928). Испытав восторг перед обилием природы для художника, Серебрякова пишет много «типов», городские рынки, пестрящие сказочной красочностью. В одном из своих писем она вспоминала: «Меня поразило все здесь до крайности. И костюмы самых разнообразных цветов, и все расы человеческие, перемешанные здесь, — негры, арабы, монголы, евреи (совсем библейские)».

В разделе, посвященном северным странам, «Швеция, Швейцария», Голландия и Финляндия», можно заметить эволюцию русского видения этих мест с 1850-х годов. (Е. Рейтерн «У Женевского озера. Девочка под большим ореховым деревом», 1858; А. Боголюбов «Дома в Антверпене», 1850-е) до сегодняшних дней (П. Татарников «Люфотен. Скалы», 1995; А. Горланов «Утро в порту», 2007).

Еще один зал — раздел «Соединенные Штаты Америки», представленный серией работ дипломата, художника и коллекционера Павла Свинына, выполненных в ходе дипломатической миссии в эту страну в 1810-х годах. Им изображены не только типичные для своего времени «виды», но и необычные жанровые сценки из жизни чернокожих квакеров, типичных американских «работяг», и ценные сегодня хроники строительства Нью-Йорка (на сенсорном мультимедийном экране). К более современным относятся эскизно выполненные картины А. Дейнеки («Негритянский концерт», «Дорога в Маунт-Верон», обе — 1935) и работы сегодняшнего дня А. Заславского («Флаг и столб в США», 2008), К. Худякова «ZERO» (2008).

С 1860-х годов, когда искусство фотографии оспаривало право на первенство, казалось, что столь быстрый и точный способ запечатления действительности способен подавить интерес художников к передаче увиденного. К тому же кругозор русского зрителя благодаря многим печатным изданиям того времени становился богаче и шире. «Всемирная иллюстрация» (с 1869), «Вокруг света» (с 1860), «Живописное обозрение» (с 1872) на своих страницах публиковали гравюры и полиграфические оттиски фотографий разных географических мест. Но творчество наших современников — анимационный фильм А. Павленко «Русский художник в Германии» (2003), плакаты И. Баскакова «А ты был в Куршевеле?» (2009), «Русские сезоны» (2009) — доказывает, что и в глобализованном мире существует потребность познания самого себя через «чужое», незнакомое — извечное желание художника открывать новые горизонты.

Представленная на выставке «Вокруг света с мольбертом» панорама городов, стран, лиц создает образ и самого русского художника XVIII–XX веков, то ищущего слияния с миром чужих культур, то посредством диалога с ними возвращающегося к своим истокам.



## ПОЭЗИЯ ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

**И**скусство Веры Ельницкой, несомненно, принадлежит к московской школе живописи. Зрение художницы неотделимо от традиций — художественных координат Константина Коровина и раннего Роберта Фалька, от московских пейзажей Василия Кандинского и Владимира Татлина. Созданные в системе импрессионизма, в импровизациях с особыми световыми состояниями композиции Веры Ельницкой буквально «заманивают» в таинственные московские улочки и площади, в поэзию ее дворигов и бульваров, возбуждая ностальгию по идеальному «золотому веку», заслоненному новым обликом города. Время, переживаемое художницей, архетипично — оно способно повторяться и возвращаться, двигаясь от Василия Поленова в сторону Аристарха Лентулова, оставляя паузы и вместе с тем оплотняясь, играя в наплывы и сгущения. Композиции Веры Ельницкой посвящены самым магическим уголкам Москвы, их мерцающим мирам, где прячется глубоко личная жизнь города. Образы Рождественского бульвара органически переходят в «возвышенности» Кузнецкого Моста, спускаются к Трубной площади, проплывают вдоль Яузы и застывают в парадоксальных московских переулках — Старосадском, Печатниковом — в местах, где располагаются мастерские художников, где на кухнях ведутся нескончаемые беседы и пирушки.

Поэтика Веры Ельницкой изысканно барочна, в ее артистичности естественные слои жизни города возвышаются до идеального, а само идеальное возвращается в непосредственное челове-

ское измерение. Городские мотивы превращаются в собственные внутренние состояния художницы, метафорически окрашиваясь светящимся «розовым небом» или красным пожаром заката, уходя в романтическое голубое «таганских улиц». Они погружаются в утреннее сияние, в сумеречность, в весеннюю неизбежность жизни, в летний праздник творчества, преображая зрителя в участника, как это происходит в мифе или сказке.

Живопись Веры Ельницкой легко переходит из интерьера мастерской в пространство больших измерений, где встречаются церкви и высотные здания, составляя особую волшебную слоистость Москвы. Она не знает дистанции, сначала притворяясь всего лишь сценой, местом происходящего, но тут же втягивает в свою образную универсальность, где время, дойдя до своих пределов, останавливается и замирает.

Вызванные актуальностью переживания, жестом отзывчивости, мгновенными душевными реакциями композиции художницы в своих пластических энергиях мерцают двойственным присутствием сердца и интеллекта, прямого непосредственного чувства и рефлексии — как свидетельства первых откровений любви и творческих размышлений. Эти композиции, рассказывая о Москве, вместе с тем принадлежат непрерывности бытия, узелкам жизни, открывают свою человеческую глубину, запряганную в щемящей московской повседневности.

*Виталий Паулюков*







В. ЕЛЬНИЦКАЯ  
Пречистенская  
набережная. 2007.  
Холст, масло

Петровка.  
2003. Холст, масло

◀ С Т Р . 110  
Раушская набережная.  
2007. Холст, масло

Вижу старую Москву,  
В молодом уборе.  
Я смеюсь, и я живу —  
Солнце в каждом взоре.

БАЛЬМОНТ

Слава прабабушек томных —  
Домики старой Москвы —  
Из переулочков скромных  
Все исчезаете вы .

ЦВЕТАЕВА

«Высотка на Пресне» (2007), «Магистраль» (2007)... Виды старинной Москвы, тихие улочки, скромные кварталы предместий, современные районы — одна из основных тем в творчестве Веры Ельницкой, в трактовке которой она открывает все новые грани. Художница словно заглядывает в город изнутри, во всем чувствуется ее личная эмоциональная сопричастность. В каждом пейзаже ощущаются отголоски пережитого, сложные сплетения ассоциаций, связанных с городом.

Ельницкая пишет то, что знает, любит. В ее лирических пейзажах воссоздана атмосфера столицы — манящая, загадочная, иногда пугающая. Даже убогую неприглядность московской жизни она умеет расцветить, словно возвращая нам в пейзажах красоту, утраченную в мире. Наследуя лучшие традиции французской и московской школы пейзажной живописи, Ельницкая нашла свою формулу пейзажа, гармоничного взаимодействия природы и живописи. Порой кажется, что она постепенно срывает какие-то тайные завесы с изображаемого мотива и показывает в нем самую суть. То находит обобщающий цвет из сотен оттенков, то насыщает каждый кусочек холста красивыми сочетаниями. Свет — доминирующий элемент во многих холстах, он проникает сквозь облака, отражается в воде, пронизывает все, выражает драматизм и сообщает пейзажу эмоциональную заряженность.

Ельницкая часто сотворяет пейзажи с куполами церквей, старинными архитектурными постройками («Покровка», 2003; «Пречистенская набережная», 2007). «Облака — вокруг, / Купола — вокруг, / Надо всей Москвой — / Сколько хватит рук» (Цветаева).

И все же с большим удовольствием, даже порой с каким-то испуганием, она пишет вечерние, ночные пейзажи Москвы, погружая зрителя в манящую атмосферу сумеречного города, с огнями фонарей и реклам, отражающихся на мокром асфальте или речной глади («Храм Христа Спасителя», 2005; «Ночные огни», 2007). И поверхность холста порой превращается в живописное марево динамичных мазков. Она использует яркие цвета — насыщенная синева кобальта, пурпурный кадмий, пишет широкой кистью, мастихином. Динамика ритмов цветовых пятен, сильная эмоциональная активность в трактовке пейзажных мотивов — все направлено на то, чтобы показать природу в ее органичном, естественном, неповторимом проявлении. Вот почему так притягательны московские пейзажи Веры Ельницкой.

Виктория Хан-Магомедова

В феврале персональная выставка  
Веры Ельницкой  
пройдет в новой галерее «ЛЕС»  
дома художников на Вавилова.







Эскизы театральных декораций и костюмов Марины Соколовой — лишь малая толика сделанного художницей. Будучи одной из стадий в процессе работы над спектаклем, они представляют не только практический интерес, но прежде всего художественную ценность. Ведь некоторые театральные работы Соколовой мы можем представить только благодаря сохранившимся театральным эскизам, жизнь которых часто оказывается намного дольше жизни декораций. Собранные вместе, они позволяют проследить этапы работа мастера, полнее выявить его эстетические взгляды, основные принципы изобразительного решения спектакля.

Марина Алексеевна Соколова (1939–1992) училась в институте кинематографии, специализировалась по мультипликации, но театр стал ее главным призванием. Она принадлежит к числу художников, профессия которых тесно связана с семейной традицией. Ее родители — московские живописцы Ирина Ивановна Витман и Алексей Дмитриевич Соколов. Муж — Валерий Яковлевич Левенталь — один из самых известных театральных художников современности. Дочь Екатерина также выбрала стезю художницы.

Валерий Яковлевич Левенталь — нечастый гость в Москве. Его жизнь проходит «между Россией, Америкой и Германией».

Он вспоминает: «Марина Соколова делала потрясающие костюмы, спектакли, она была невероятно креативной. Мы учились вместе. Я был на курс старше, ухаживал за ней, потом мы поженились...» Этих выдающихся людей связывает не только долгий совместный жизненный путь, но и работа в театре. Вместе с Левенталем Соколова делала эскизы костюмов к спектаклям (балет «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова, ГАБТ, 1965; опера «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича, Варшава, 1976, и другим).

Талантливый художник, тонко слышащий музыку, вникающий в ее настроение, она быстро стала одним из ведущих художников советского театра. Среди оформленных ею спектаклей «Сказка о солдате и черте» И.Ф. Стравинского (ГАБТ, 1965), «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (Дессау, 1977), «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова (ГАБТ, 1988). В течение почти двух десятилетий она участвовала в деятельности Московского академического театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Сотрудничала с режиссерами Л.Д. Михайловым («Виринея» С.М. Слонимского, 1967; «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева, 1979), Б.А. Покровским («Сокол» Д.С. Бортнянского, 1972), В. Фельзенштейном («Кармен» Ж. Бизе, 1969), балетмейстером А.В. Чичинад-



зе («Гаян» А.И. Хачатуряна, 1972), хореографом Т. Шиллингом («Вечерние танцы» на муз. Ф. Шуберта и «Юношеская симфония» на муз. В.А. Моцарта, 1980) и многими другими.

Из интервью Марины Соколовой: «Начиная работу над спектаклем, фильмом, я подолгу слушаю музыку. Сначала просто слушаю, чтобы хорошо знать и запомнить, чтобы освоиться в той или иной «музыкальной атмосфере». А потом иногда слушаю музыку, когда работаю — это дает совсем особенное настроение... Одним словом, в жизни, в театре, на экране — музыка всегда со мной».

С музыкой Соколовой приходилось общаться и в мультипликационном кино, что, безусловно, определило характер изобразительного ряда («Времена года» на муз. П.И. Чайковского, «Сеча при Керженце» на муз. Н.А. Римского-Корсакова).

В эскизах Марины Соколовой поражает виртуозное владение техникой сложных разнофактурных аппликаций, праздничность сценической фантазии, броский щедрый колорит. Ее творчеству присущи солнечная, оптимистическая полихромия, свободная фантазия и импровизация на фольклорные темы без прямых цитат и стилизаций. Она отличный знаток истории костюма, умеющий извлечь из каждого ее периода максимум сценической экспрессии. Костюмы Соколовой позволяли актеру максимально раскрыться, выразить пластику создаваемого им образа. А декорации, созданные ею, ощущались как живописные пространства для сценического действия.

Уже в ранних работах Марины Соколовой особое звучание получила русская тема. Художница рассказывала: будучи на практике в Хохломе, впервые увидела работу артельщиков и пробовала расписывать деревянные фигурки. «После Хохломы считаю

столь же важным для себя «университетом» поездку в Полхов-Майдан... Думаю, что все вместе взятое и стало тем источником, который питает фантазию. Каждый спектакль для меня — свободная импровизация на темы народного искусства».

Марина Соколова оформляла спектакли как во многих городах России, так и за рубежом. Она очень ценила это счастье — работать с великолепными мастерами режиссуры: «Замечательный и редкий дар судьбы — мне довелось сотрудничать с Львом Дмитриевичем Михайловым и с Вальтером Фальзенштейном... От общения с этими выдающимися режиссерами сохранился метод работы, привычка в первую очередь думать, зачем и почему делаешь ту или иную вещь на сцене...» В «театральном» таланте Соколовой много прекрасной выдумки и фантазии, много экспериментального. Например, в «Маленьком трубочисте» создавалась иллюзия естественности, декорации дети делали прямо на глазах у публики, буквально из ничего. В другой постановке с помощью света появлялся и исчезал занавес, а персонажи свободно общались с оркестрантами и дирижером. А в «Коньке-Горбунке» все внезапно возникало и неожиданно менялось, как и положено в сказке.

Марины Соколовой давно нет с нами, в марте 2009 года, когда ей исполнилось бы 70, в США была открыта персональная выставка ее работ.

Ретроспективная выставка «Музыка всегда со мной», состоявшаяся в главном здании Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки, — дань памяти замечательной художнице, творчество которой до сих пор радует своей искренностью.



◀ СТР. 112

Эскиз декорации к балету В.М. Юровского «Алые паруса». Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 1984

М. СОКОЛОВА

Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Копеллия».

Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 1974



**И**мя азербайджанского художника Асафа Джафарова хорошо известно и специалистам, и широкому зрителю. Это один из наиболее ярких представителей «шестидесятников» в азербайджанской школе живописи. Асаф Али Искандер оглы Джафаров родился в Баку в 1927 году в семье учителя. Его отец был знатоком и любителем народных стихов, песен, он и приобщил сына к богатствам национальной культуры. Семья Джафаровых жила в Ичери-Шехер — исторической части города, благодаря этому у юного Асафа была возможность ознакомиться с образцами азербайджанского зодчества, с мотивами архитектурного орнамента.

В художественном училище им. А. Азимзаде он какое-то время занимался на отделении декоративно-прикладного искусства у известного мастера — резчика по дереву А.Г. Бабаева. Возможно, эти занятия, и прежде всего изготовление шебеке (сквозной орнаментальной декоративной решетки), наложили отпечаток на ярко выраженное декоративное мышление художника.

В Суриковском институте его педагогами были известные живописцы Ф.П. Решетников, В.К. Нечитайло и В.Г. Цыплаков.

В 1954 году вместе со своими однокурсниками он побывал на целинных землях в Казахстане, создал много жанровых, портретных и пейзажных эскизов, натюрморты. Итоговая по этой поездке работа «Письмо» экспонировалась на Всесоюзной художественной выставке. В 1956 году с группой студентов А. Джафаров посетил Индию и Пакистан. В результате этой поездки возникла серия работ, многие из которых на ближайшие годы стали «визитной карточкой» молодого художника. Это прежде всего дипломная картина «Хлеб Пакистану», посвященная братской помощи Советского Союза пакистанскому народу, а также «На рисовых плантациях» и «Выбор браслета». В этих холстах проявилось внимание А. Джафарова к деталям, в «Вечерней молитве» — его тонкое чувство цвета, о чем говорит выразительная жемчужно-золотистая гамма. Во время поездки А. Джафаров и его сокурсники много писали с натуры, а также посещали учебные художественные заведе-





ния Индии и Пакистана. В Калькуттском колледже изобразительных искусств была организована выставка их работ, сделанных за период поездки.

В 1957 году А. Джафаров окончил институт и был принят в Союз художников СССР. Он активно участвует в выставках, важным событием для него стал показ картины «Выбор браслета» на Всесоюзной юбилейной художественной выставке 1957 года.

На протяжении 1960–1970-х годов А. Джафаров вырабатывает свою, индивидуальную манеру письма в русле основных стилистических течений в советском изобразительном искусстве тех лет. В 1964 году он удостоен звания заслуженного художника Азербайджанской ССР.

В 1970-е годы художник ездит в творческие командировки – в Италию, Венгрию, ГДР, из каждой поездки возвращается со множеством рисунков и эскизов. В 1979 году в Баку состоялась персональная выставка, ставшая своеобразным творческим отчетом к пятидесятилетию художника.

На рубеже 1960–1970-х годов в советском искусстве, и в азербайджанском в частности, происходит постепенный отход от поэтики «сурового стиля» и утверждение фольклорно-романтического направления. Художники все больше уделяют внимания народным, национальным традициям, пропущенным сквозь призму индивидуального восприятия.

Но не только в использовании фольклорной стилистики заключается новизна данного этапа в творчестве А. Джафарова. Его произведения становятся более емкими по содержанию при минимальном количестве деталей. Он добивается художественной выразительности, максимально используя возможности композиции и цветовых приемов в заострении образа, произведения обретают философские смыслы, усиливается их метафоричность, усложняется символика.

Помимо живописи А. Джафаров в эти годы создает книжные иллюстрации к роману писателя Э. Аббасова «Зангезур», оформляет музыкальную комедию композитора А. Меликова «Волны» (1967), посвященную жизни рыбаков Куры.

В 1979 году А. Джафаров участвовал во Всемирной выставке изобразительного искусства в Австрии, где за свои произведения получил Гран-при: в 1983-м в Москве, в Центральном доме художника на Крымском Валу, состоялась его персональная выставка, а в 1986 году ему присвоили звание народного художника Азербайджанской ССР.

В 1990-е годы творческая манера Джафарова обогащается новыми интонациями, наиболее четко выразившимися в портретном жанре. Все отчетливее проявляются философская глубина, психологическая точность, работы (не только портреты, но и пейзажи, натюрморты) становятся исповедальными, интерпретация того или иного образа – все более субъективной. В 1997 году художник принимает участие в конкурсе «Современное азербайджанское искусство», организованном представительством ООН в Азербайджане, а в 1998-м в Баку проходит его персональная выставка в посольстве Франции в Азербайджане. В 2000 году А. Джафарову была присвоена национальная премия «Хумай» в номинации «Изобразительное искусство. Лучший художник года». В 2001 году художника не стало.

«В каком бы жанре ни работал Джафаров, он всегда находит глубоко реалистичные живописные решения. Современность в его творчестве органически сочетается с ярко выраженным национальным своеобразием героев» (Н. Габиев).



◀ СТР. 116

А. ДЖАФАРОВ. Пейзаж. Гяш-Гяш. Красный столик. 1976. Холст, масло. Частная коллекция Третьяковская галерея

Его картины – тематические жанровые портреты, пейзажи, натюрморты отмечены характерной авторской индивидуальной манерой, но при этом в каждом жанре художник проявляет глубокое знание его возможностей и особенностей. В портрете он тяготеет к выражению психологического состояния модели, через композицию, цвет, линию он стремится не только дать эмоциональную характеристику, но и показать свое, субъективное отношение к человеку. В пейзажах художник больше тяготеет к декоративной выразительности, наделяя цвет и линию символической значимостью. На тонких эмоциональных и психологических нюансах строит художник тематические картины, бытовые сцены исполнены знания народной жизни.

Однако существуют и предпочтения, характеризующие стиль А. Джафарова в целом. Он тяготеет к квадратному формату, вносящему в композицию стабильность, уравновешенность; избегает резких деформаций, неожиданных ракурсов. В его композициях всегда присутствует центральная ось, но при неизменной симметричности художник уходит от монотонности и однообразия решений. Множество работ создал А. Джафаров; в каждой из них он предложил свое, глубоко личностное отношение к изображаемому.

Асаф Джафаров принадлежит к числу немногих художников, которые никогда не изменяли себе. В силу мудрости, природной чуткости он, невзирая на все непростые условия времени, в котором ему довелось жить, оставался искренним в своем творчестве, верным себе, своим принципам, своему характеру. Будучи тонким лириком, он доверял зрителю свои самые сокровенные чувства. Таким он и запомнился всем, кто знал его, таким и останется в истории азербайджанского искусства.



«Вальтер Беньямин использовал термин *Jetztzeit* («время сейчас»), подразумевая момент без истории, момент вне времени: своего рода это секуляризованная версия схоластического *nunc stans* («вечное сейчас»). Настоящее время обособливается здесь от исторической причинно-следственной связи и от диктата исторической последовательности: сегодняшние действия больше не предопределены предыдущими событиями. Однако когда историческая последовательность событий рушится, тогда знаки и символы отделяются от их значений, знакомая иконография теряет оригинальное содержание, и исторически накопленные идеалы становятся недействительными», — пишет Би Флауерс в тексте, сопровождающем выставку цифровой живописи в ЦСИ М'АРС — 18 громадных картин по одной на стене.

Саморастворение мира в толпе многочисленных клонов вызывало и вызывает сегодня массу эмоций, заставляя проводить чуть ли не нравственную черту между концептом и структурой, суперидеей и упаковкой.

Тем более интересно следить за творчеством цифрового художника. Особенно если этот художник — голландец, до религиозности тонко чувствующий три составляющие бытия: структуру, фактуру, цвет да еще осевший в постсоветской России и даже сотворивший свой собственный соц-арт, который от нашего отличался как медный рукомойник от деревянной енды — изяществом дизайна. А нынче — время сакрализации, и в сдержанной, серо-лиловой гамме маячит ритуальная ворожба Брейгеля, киношная фантазмагория Магритта и камерный пивоваровский абсурд.

У Би Флауерса и Вальтера Беньямина, кажется, общего больше, чем высказано в цитате: выдающийся мыслитель и критик, один из смельчаков, отвергнувший искусство как иллюстративный «подстрочник» и откупоривший бутылку с медийным джинном, был застигнут и убит нацизмом — подлым и корыстным юзером новой магии. В своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Беньямин завещал витающий в воздухе семиотический ген, как атомную бомбу, — хорошим рукам. И, будто выполняя его волю, Би сопровождает свой выставочный текст зна-

чимым эпитафией из «Улисса»: «История — это кошмар, от которого я стараюсь проснуться».

Процесс пробуждения и выхода из болота реальности в область «чистого языка» (ибо «ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю», — Беньямин, «Задача переводчика») — дело непростое. Особенно, как оказалось, если соприкоснуться с мифологией — античной и христианской. На недавней памяти по крайней мере три яркие попытки актуального искусства: усмотреть пластику древних в подростковых компьютерных играх (группа AES+F), запеленговать пропущенный через новостную ленту и пустить евангельскими титрами крик вопиющего на дне — среди нищих и чеченских боевиков (Дмитрий Врубель, Виктория Тимофеева), вывести в цифровом инкубаторе идеального мученика (Константин Худяков).

Может быть, полное погружение в цифровой, кукольный, inferнальный мир способствовало тому, что Би Флауерс, используя его, как многие другие, в разоблачительных, босхианских целях (пару лет назад он выстрелил в экран двумя ядовитыми проектами — «Liberation!» и «Maybe it's True?» ([www.beeflowers.com](http://www.beeflowers.com)), шагнул из земной ауры — в разряженную атмосферу знаков.

Проект «*Jetztzeit*» — «Момент вне времени» — попытка нырнуть в нирвану чистого языка. Зритель вдруг перестает различать врата и подворотню, насилие и героическое взятие, валяющегося и поверженного, пластиковый пакет и шелковый покров. Здесь все божественно и не подлежит сомнению — от изящного агнца до мягко входящего в ткань ножа, от наркотизированного взгляда до «селебритой» проксемики. Эти харизматические манекены — смешные на витрине и преисполненные достоинства в галерее помеси Геракла с офис-менеджером или Мадонны с Барби — вместо Иисуса осторожно снимают с креста Мальборомена — тактично и тактильно, как на картинах европейского Возрождения. Ни лишнего, ни личного. Ни сожаления, ни ностальгии. Кто-то вставляет в щель мозга невидимую *Master Card* с «бесценным» треком из Тарковского «Соляриса» — 639-й прелюдией Баха. И заставляет наслаждаться — именно заставляя — «проникновением в глубины языка и мысли бурением, а не





рытьем», о котором писала Хана Арендт в эссе, посвященном Вальтеру Беньямину.

«Работа заключалась для него в извлечении фрагментов из их первоначального контекста и выстраивании заново таким образом, чтобы они иллюстрировали друг друга и были способны отстоять свое право на существование именно в таком, свободно плавающем виде. В конце концов, это было нечто вроде сюрреалистского монтажа. Беньяминский идеал произведения, состоящего из одних цитат, выстроенного настолько мастерски, что оно способно обойтись безо всякого сопроводительного текста, может кого-то поразить, до того оно чужаковато в своей крайности и к тому же саморазрушительности», — пишет Арендт.

Прошло много времени, и шокирующее Беньямина звуковое кино сменилось компьютерной игрой, не оставившей от реальности камня на камне. И не случайно открытый им и его современниками обоюдоострый способ видения становится абсолютно прозрачным на иконах Би Флауэра, где вместо живой материи — полипропиленовая органика, заветы живописной школы переплавлены в дизайн, а античные пропорции отполированы губкой глянца. Герои новых «сюрреалистических коллажей» до умопомрачения совершенны: Би будто бы «правит», выводя на сушу и выше их волшебных предшественников: магриттовых людей моря, мистическую анимацию советских сюрреалистов — Соостера, Хржановского, Черепанова, избавляясь тем самым не только от реальности, но и от «подлинной кривизны» и фрагментарности тайного. Тайного больше нет. Руки, ноги, головы, осанка — все на месте, Флауэрс разводит пластиковые мистериальные цветы в полном вакууме. И улыбается, как Джоконда, не показывая зубов.

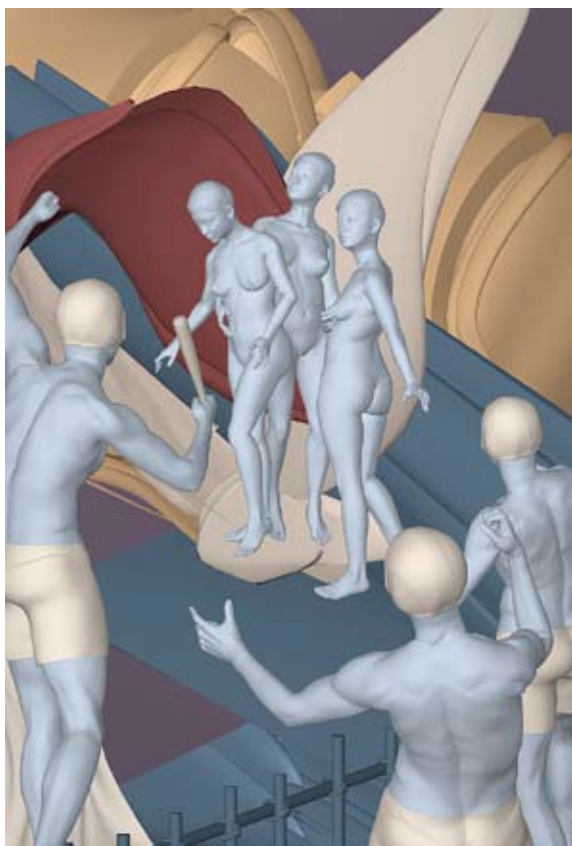
«Так же как мода обращается к костюмам прошлого, настоящее ищет в прошлом свои корни и моделирует себя по прошедшим архетипическим событиям и персоналиям. Данные работы исследуют нашу рудиментарную культурную память, соединяя иконографию современного интертеймента с архетипичными образами, привитыми нашему сознанию. Так создается визуальная и концептуальная структура, которая служит для выявления культурных тенденций.

Модели бытия и поведения из прошлого и настоящего органично стыкуются друг с другом. Мир опосредованной симулированной реальности становится, таким образом, «вечно настоящим», а медийный момент — моментом религиозной экзальтации. Современность репрезентируется как существующая в некоем отделенном от истории пространстве, где традиция трансформируется в исторические спектакли, исторические имиджи и персоналии становятся прообразами для современных медийных событий и где устоявшиеся значения усложняются из-за смешения систем ценностей», — пишет Би в сопроводительном тексте.

На иконах Би Флауэра конкурируют плоскость и 3D-объем, железобетонная композиция и фланирующая перспектива, стальные глаза и нежные складки. Как и для Беньямина, для Флауэра главное — «уйти ото всего, сколько-нибудь напоминающего сопереживание». Иконы Би почему-то напоминают фильмы фон Триера. Только без датского «да» или «нет». Но с той же задачей — рукой хилера (или лучом рентгена) нащупать (или высветить) пульсирующий во времени (или застывший в пространстве) мифоген. Флауэрс будто подводит под миром какую-то очередную финальную черту.

Би Флауэрс

1-й цикл проекта «Момент вне времени». 2009. Цифровая живопись



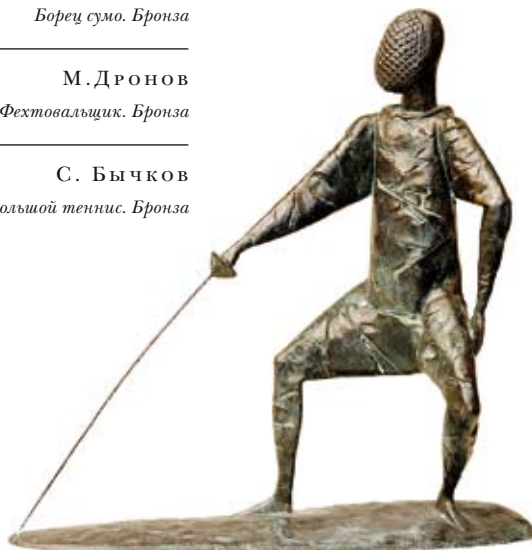




О. ЦХУРБАЕВ  
*Борец сумо. Бронза*

М. ДРОНОВ  
*Фехтовальщик. Бронза*

С. БЫЧКОВ  
*Большой теннис. Бронза*



Эта удивительно изящная выставка в Малом Манеже состоялась благодаря любви к спорту как учреждений, непосредственно с ним связанных, так и организаций, никакого отношения к нему не имеющих. Из фондов Русского музея в Москву привезли живопись, графику, плакаты и скульптуру. Благотворительный фонд «Общество поддержки искусств «Арт-линия» представил работы современных скульпторов. А А. Злобовский подкрепил эту часть выставки фотографиями Д. Донского из своей коллекции. И все это, естественно, про спорт. Начинание поддержали Совет при Президенте Российской Федерации по развитию физической культуры и спорта, спорта высших достижений, подготовке и проведению XXII Олимпийских зимних игр и XI Параолимпийских зимних игр 2014 года в Сочи, XXVII Всемирной летней универсиады 2013 года в Казани, АФК «Система» и МТС. Сам же председатель Совета директоров АФК «Система» и одновременно председатель Попечительского совета фонда «Друзья Русского музея» Владимир Евтушенков убежден, что «тема выставки чрезвычайно актуальна — не только потому, что наша страна готовится к зимним Олимпийским играм, но и потому, что приоритетным направлением государственной политики становится здоровье нации, а укрепить его можно, лишь занимаясь физкультурой и спортом».

Спортивные достижения, как и выдающиеся спортсмены, интересны многим отечественным художникам, скульпторам и фотографам: К.С. Малевичу «Спортсмены» (1930–1931, ГРМ); Н.А. Загрекову «"Герта" нападает (с мячом — Ганне)» (1930, ГРМ); А.Н. Самохвалову «На стадионе» (1934–1935, ГРМ); С.А. Адливанкину «Состязание юных моделлистов» (1931, ГРМ); А.А. Дейнеке «Бег» (1932–1933, ГРМ) и «Раздолье» (1944, ГРМ); А.А. Лабасу «Дирижабль» (1931, ГРМ); Л.Т. Чупятову «Пейзаж с красным деревом (Бег)» (1938, ГРМ); С.А. Лучишкину «Лыжники» (1926, ГРМ); Ю.И. Пименову «Физкультурный парад» (1939, ГРМ), как и действительному члену Российской академии художеств Д.Д. Жилинскому, картина которого «Гимнасты СССР» (1964–1965, ГРМ) представлена на выставке.

Также экспонировалось много графики и плакатов из фондов Русского музея: А.А. Дейнеки, Ф.С. Богородского, В.В. Лебе-

дева, в том числе знаменитые дейнековские «Работать, строить и не ныть! / Нам к новой жизни путь указан. / Атлетом можешь ты не быть, / Но физкультурником — обязан» (1933, ГРМ) или «Колхозник, будь физкультурником!» (1930, ГРМ); «За новые мировые рекорды!» В.П. Владимирова (М., Государственное издательство изобразительного искусства, 1954, ГРМ); «Молодежь! На водные станции! Водный спорт закаляет тело и волю!» Н.М. Кочеркина (1945, ГРМ), а также скульптуры. Из Русского музея — А.Н. Самохвалов — «Дискобол» (начало 1930-х), «Бег» (1930-е); М.Г. Манизер «Метание копья» (1927), «Игра в городки» (1927), «Борцы» (1949–1951), Ю.Л. Чернов «Девушка с кольцом» (1965). Из коллекции фонда «Арт-линия» — М.В. Дронов «Конькобежец» (1997), «Девочка на шаре» (2001); М.В. Переяславец «Толкающий ядро» (1981), «Пловец В. Сальников» (1983), «Марафон» (1980); О.А. Цхурбаев «Борец сумо» (1994); И.А. Козлов «Регбист» (2009), «Конькобежка» (2009), «Вратарь» (2009); С.Ю. Бычков «Золотой мальчик» (2005), «Одиночное плавание» (2005), «Регбист (первая тренировка)» (2009), «Большой теннис» (2006); О.А. Хан «Зрители» (2003); Е.И. Казанская «Натюрморт берейтора» (2009) и многие другие.

В целом получилось внушительно, даже до некоторой степени энциклопедично. И очень академично.

Но главное — спорт и изобразительное искусство неразрывно связаны уже в течение 30 тысяч лет. С древних наскальных рисунков, найденных в пещерах Франции, Африки и Австралии, изображений и предметов в гробницах египетских фараонов, предметов прикладного искусства из раскопок на территории древнего Китая и Персии. И конечно, античной Греции, где каждые четыре года в пелопоннесской деревушке Олимпии проводились Олимпийские игры и где жил покровитель атлетов Гермес, а Мирон из Элевфер, что на границе Аттики и Беотии, создал знаменитого дискобола и статуи атлетов Тиманта (победителя Олимпиады в 456 г. до н.э.) и Лициния (победителя 448 и 444 гг. до н.э.).

И не только этим. А еще зрелищностью и эмоциональностью. Способностью заставить зрителя сопереживать и думать. Ведь знаменитый олимпийский девиз «Citius! Altius! Fortius!» применим не только к спорту.



## Виктория Хан-Магомедова

**Хрупкое совершенство**

Государственный музей Востока

Блюдо с кобальтовой росписью изысканного растительного орнамента (XVIII век) — один из самых красивых экспонатов на выставке. Фарфор, обладающий тонким и звонким черепком, был изобретен в Китае в VII веке. По сравнению с керамикой он имеет более прочный черепок и гладкую поверхность. Обжиг производится при температуре 1200–1300 градусов. В изделиях из фарфора сочетаются практичность и декоративность, технологии и искусства. Расцвет китайского фарфора пришелся на эпоху Сун (X–XII века). Фарфор использовался в быту, играл функциональную роль. На выставке представлены образцы высокого искусства: деревянное кресло со вставкой из фарфора, садовый аквариум, предметы из фарфора для ученого. Мода на китайский фарфор появилась в Европе в V веке. В Европе, в зависимости от цветовых сочетаний, в росписи выделяют «зеленое семейство» фарфоровых изделий с преобладанием двух оттенков зеленой эмали, «розовое семейство» и «черное семейство». Такие колористические сочетания были популярны и в XX веке (вазы Ван Бу). Хорошо построенная выставка позволяет зрителю ориентироваться в представленных сюжетах и технологических особенностях: в экспликациях даются названия многочисленных красок. Поражает и необычное разнообразие цветов — более 100 оттенков зеленого и желтого, а также названия красок «бычья кровь», «пламенеющая», «жертвенная»... Самые изысканные экспонаты — вазы, покрытые кобальтовыми красками сине-фиолетового оттенка, которые очень высоко котируются. Изображенные на одной из белых ваз птицы, например, напоминают о романе «Сон в красном тереме». Появляются на фарфоровых изделиях мифологические, исторические персонажи. Особенно сложным считается создавать в фарфоре крупные вещи. В технологическом плане это очень трудоемкий процесс. Шедевр на выставке — ваза «Птица в цветах». Представлены и монохромные фарфоровые изделия. Получить такой оттенок довольно трудно из-за непредсказуемости цвета при обжиге. Демонстрируются вещи в основном из коллекции китайского искусства, переданные в дар Музею Востока Министерством культуры КНР в 1957 году. Эти фарфоровые изделия свидетельствуют о том, что и в массовой продукции, и в авторских произведениях китайские мастера следуют традициям и очень осторожно вводят новаторские приемы. А потому современные фарфоровые изделия трудно отличить от старинных вещей.

**От Гималаев до океана**

Государственный музей Востока

Индия — одна из немногих стран, где художественные формы, расцветавшие в ранние периоды истории, и сегодня имеют отличную традицию ремесел. Все свидетельствует о со-



хранении и живучести многочисленных стилей искусства. Поразительно, что каждый предмет искусства — приношение богам, и использовался он для обращения к ним. У мастеров не было необходимости ставить свои подписи под произведениями. Отличная, с дизайнерской точки зрения, выставка показывает, что и в XX веке живы традиции индийских ремесел, связанные как с религиозными воззрениями, так и с повседневным бытом. Металлические сосуды, скульптуры, глиняные изделия, предметы из камня, дерева, кости, рога, хлопка и тростника, назначение которых порой непонятно непосвященным, поражают своеобразием и мастерством исполнения. Терракотовые изделия интригуют и своими символическими соотношениями, и размерами, и формой. В каждом регионе существовали свой орнамент, своя трактовка. Например, лошадь, имеющая, как считалось, божественную сущность, делается во много раз больше всадника. Лучшие традиции в терракоте имеет Западный Бенгал. Представлены на выставке и знаменитые изделия в специфической индийской технике бидри с использованием сплава цинка и меди. А матовый благородный черный цвет поверхности в сочетании с инкрустацией серебром достигается в результате обработки поверхности пастой с селитрой. Особенно хороши индийские ткани из хлопка, шерсти, шелка. Для их окраски использовали индиго, морену, кошениль. Здесь есть и ткани с узорами, созданными в технологии ткачества, украшенные росписью, вышивкой, набойкой: тяжелые парчовые, легкие прозрачные муслиновые ткани, вышивки золотой нитью, бисером и тамбурным швом. И конечно, кашмирские шали из пуха диких коз. Впервые демонстрируется алтарь Джуар с многочисленными деталями. Выставка убедительно показывает, что повседневная практика ремесел продолжается, их традиции сохраняются в Индии.

**Богота: возрождение города**

Музей архитектуры им. А.В. Щусева

За последние пятнадцать лет столица Колумбии Богота словно обрела новую жизнь. Известная ранее преступностью, неблагоприятной ситуацией на окраинах, отсутствием городской культуры ныне Богота стала показательной моделью городской трансформации благодаря дальновидной политике городского управления. Здесь был осуществлен амбициозный проект по преобразению города: улицы и общественные пространства превратились в сценические площадки, где жители-актеры учились, как цивилизованно пользоваться городом. Проводилась политика реурбанизации пространства, строились библиотеки, создавались первые линии общественного транспорта. К строительству сооружений привлекли лучших колумбийских архитекторов: Рохелио Сальмона, Гульермо Бермудеса, Фернандо Мартинеса Сабриана. Создание общественных культурных центров, небольших театров, галерей искус-

ства в районе Канделария повысило качество жизни его обитателей. Причем группы граждан вовлекаются в обсуждение проектов по формированию площадей, садов и парков, систем переходов. Отлично скомпонованная выставка выявляет визуальный аспект урбанистической трансформации Боготы, группируя представленный материал – 40 фотографий современных колумбийских архитекторов – по темам: город, урбанистическая трансформация, городская культура, социальное вовлечение... Удачно подобранные снимки, объединенные в разделы, дают яркое представление о жизни людей в столице Колумбии, о том, как они отдыхают, учатся, работают, позволяют узнать об их национальных праздниках, обычаях. Можно понять, как в Боготе осуществляется контроль за движением транспорта. Даже есть разделы «Богатые и бедные», «Молодые и старые». Особенно поражает масштаб общественного планирования, впечатляющие сооружения колумбийских архитекторов. Ф.М. Санабриа нашел блистательное решение площади Боливара, сохранив ее ценность и функции и объединив с окружающими зданиями. Один из выдающихся архитекторов Колумбии Рохелио Сальмона дает свое урбанистическое видение города с парящими кирпичными башнями и структурами, напоминающими сооружения Доколумбовой Америки в миниатюре (Башня парка, Музей современного искусства, Общественная библиотека Вирхилио Барко). Этот трансформатор городов в 2003 году получил престижную премию Аалта Финской ассоциации архитекторов. Выставка создает впечатляющий образ преобразования Боготы и свидетельствует, что таких успехов в результате 15-летнего экспериментирования можно добиться только благодаря мудрой политике городских властей.

**Лики истории  
в европейском искусстве XVIII века**  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

«Кронпринц Максимилиан на прогулке» (1839) Лоренцо П. Квамо; «Девушка с чужбины» (1812) Ф. Рипенхзаузена; «Великий император франков» (ок. 1840) Э. Мейсонье; «Чосер при дворе Эдуарда II» (1855); (Чосер – родоначальник английской поэзии XIV века) Ф.М. Брауна; «Песня рабыни» (1882) Г. Семрадского; эскиз к картине «Боярыня Морозова» В. Сурикова... Все эти полотна художников, а также графические и скульптурные работы, изделия декоративно-прикладного искусства разных стран объединяет различная интерпретация темы историзма. На примере ста произведений из 17 зарубежных и российских музеев воссоздана картина образного понимания истории в искусстве. На выставке показывается рождение нового взгляда на прошлое на примере самых разных направлений: классицизма, романтизма, бидермайера... И действительно, многообразие оттенков восприятия драматических, но уже давних и некогда самых актуальных событий, интерпретированных в соответствии с доминирующим стилем более позднего време-



ни и в сугубо авторской манере хорошо прослеживается на выставке. И представители каждого направления находят свое оригинальное воплощение исторических сюжетов. Согласно концепции организаторов выставки опыт XIX столетия, когда рушились вековые устои, делались археологические, географические открытия, возникали неожиданные перспективы для человечества, оказался нам важным сегодня в попытках осознать то, что происходит сейчас. На выставке можно увидеть, как художники в визуальных образах исследуют историю своей страны, обращаются к архитектурным памятникам, литературным источникам, средневековым легендам, какие приемы находят для их воплощения. Поэтому так уместны здесь и листы «Бедствия войны» Франсиско Гойи, и «Марсельеза» Рюда. Об обращении к истории античности напоминает картина «Театральная репетиция в доме древнеримского поэта»



Э.-Ж. Мейсонье  
Карл Великий, император франков. Около 1840.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

М. Нестеров  
Два лада. 1905.  
Нижегородский государственный художественный музей

Ж.-Л. Давид  
Смерть Марата. После 1793.  
Музей Французской революции, Визиль

(1855) Г.К.Р. Буланже. Это инсценировка сцены, происходившей в «Доме трагического поэта» в Помпеях, попытка реконструкции интерьера многовековой давности. Художники избирают разные формы историзма. Одних привлекает тщательное, точное воспроизведение деталей, других – символическое колористическое решение. И конечно, знаменитые исторические личности взирают на нас с полотен художников: короли, полководцы, ученые, писатели, путешественники – Христофор Колумб, Фридрих Шиллер, Галилео Галилей. На картине И.Х.Х. Лиса «Христофор Колумб перед Фердинандом и Изабеллой» (1880) тщательно воспроизведен исторический интерьер. А на полотне Карла Теодора фон Пилоти «Джан Баттиста Сепи перед телом Валленштайна» (1855, Национальная галерея Берлина), изображено убийство знаменитого полководца XVII века. И символы



найлены весьма красноречивые: опрокинутый глобус, догорающие свечи. Любопытные исторические аллюзии обнаруживаются в картине Т. Китса «Запись новобранцев», 1856: рембрандтовский персонаж в красном берете, персонажи с картин Франса Хальса. И сюжетные ходы здесь хорошо продуманы. Один из шедевров на выставке – полотно Жана Огюста Доминика Энгра «Руджеро освобождает Анжелику» (1819, Лувр). Линия мастера становится текучей и спокойной, контур выявляет ясный силуэт фигуры, нежно и тонко смоделированной. Устремленность в прошлое проявляется у художников по-разному: Александр Бенуа и Евгений Лансере восхищаются Версалем и Царским Селом, где обитают тени «короля Солнце», и Елизаветы Петровны. Но рядом самая злободневная актуальность представлена в непревзойденном холсте «Смерть Марата» Луи Давида. Необыкновенно живой облик Марата на портрете, кажется, создан, чтобы растрогать зрителя. Причем без всяких ухищрений, и никакой символики. Но это все про подлинник, хранящийся в брюссельском Королевском музее, а здесь, к сожалению, экспонируется копия. На выставке представлены и картины на темы мучений христиан, и соответствующие сюжеты. Как «Варфоломеевская ночь. 1572» (1886)



знаменитого прерафаэлиты Джона Эверета Миллеса. Убедительная интерпретация массовой резни гугенотов. Поздние картины Николая Ге на темы страстей Христовых шокировали современников своим необычным видом. Его холст «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1888) и сегодня потрясает щемящей болью и остро звучащей темой одиночества. Выставка показывает, что в XIX столетии в стремлении европейской культуры к единению и Россия играла важную роль. По идее организаторов в XIX веке происходил первый симбиоз культур. Этот опыт совместного существования и взаимодействия в разных сферах культуры и науки, обретает сегодня еще большую ценность. Выставка — попытка взглянуть на искусство XIX века с точки зрения современных аллюзий. И это открывает много уровней его прочтения.

**Свистульки мира.  
История и современность**  
Фонд народных  
художественных промыслов

Игрушка — один из самых полных и глубоких символов жизни древнего человека, который по-своему, в яркой форме передавал в них как свои внутренние переживания, так и внешние впечатления. Появившаяся более 5 тысяч лет назад глиняная свистулька использовалась в ритуалах, имела сакральное значение, изначально применялась как средство коммуникации. С течением столетий она превратилась в забаву, игрушку, музыкальный инструмент. Великолепная первая международная выставка глиняной свистульки позволяет познакомиться с разными этапами ее развития, с ее лучшими образцами из Европы, Америки, Азии, Ближнего Востока и т.п. Невероятное разнообразие видов, форм, стилей, сюжетов: Таджикистан, Испания, Гватемала, Китай, Болгария. От эффектно инсталлированных удивительных керамических изделий невозможно отвести взгляд, хочется каждое взять в руки и свистеть. Экспонаты объединены в три группы: сосудобразные, со свистком в подставке, водяные — «соловьи» и глиняный музыкальный инструмент — окарина. Свинья-свистушка, конь-свистушка (вятские свистульки) не воспринимаются как индивидуальный образ, а как обобщения большого стиля. Как и в свистульках других народов, это некий празверь, приближающийся по простоте и выразительности формы к лучшим созданиям народного искусства. Что же объединяет эти изделия всех стран и народов? Для них очень важно осязательное восприятие поверхности, что определяет и их эмоциональный строй. На гладкой поверхности возникают узоры, рельефные, выпуклые или вдавленные. Форма утицы вовсе не является излюбленной, хотя и получила распространение в древности. Самое заманчивое на выставке — открывать национальные яркие, этнографические особенности, специфические типажи, окраску, техники исполнения изделий мастеров разных стран и пытаться определить их национальную принадле-

ность. Выделяются свистульки из стран Латинской Америки, очень необычные, в которых прослеживается связь с традициями Доколумбовой Америки. Особое совершенство присуще итальянским игрушкам. Хорошо представлены на выставке свистульки из российских традиционных центров и авторские работы современных мастеров. Несмотря на различия, у этих изделий много общего в конструкции, форме, пластике, окраске. Ценность экспозиции в том, что более двух тысяч экспонатов рассказывают о жизни разных народов, их обычаях, верованиях, ритуалах и крупных центрах по их производству. Представлены свистульки из музеев и частных собраний.

**Нателла Тоидзе. Живопись, графика**  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Несвоевременной какой-то выглядит Нателла Тоидзе с ее страстной приверженностью к живописанию с натуры, словно явилась она из другого столетия, когда художники жаждали воссоздавать природу во всей ее полноте. В представленных пейзажах, натюрмортах она дает не архаичный, не анахроничный, а свой личный, очень современный и неповторимый взгляд на мир. «Художник должен приучать себя все бросать ради живописи, быть беспощадным в этом смысле», — писал П.П. Кончаловский. Это про Нателлу. С какой-то одержимостью она пишет на натуре большие холсты, разрабатывает свой неповторимый метод понимания природы. Никакого живописного натурализма! Она по-своему выявляет характерное в пейзажном мотиве, иногда упрощая компо-



зицию, укрупняя детали, иногда выступая в роли аналитика, но неизменно проявляет заботу о поверхности, фактуре. Чувствуется, что она работает на натуре, отталкиваясь от самой природы. Поэтому так свежо ее восприятие, и она находит ему все новые пластические решения. Нателла умеет увидеть и передать строгий ритм переплетения ветвей и деревьев («Старая черемуха»), обнаружить логику в строении стволов и деревьев. В ее полотнах всегда угадывается мера условности, которая определяется высоким качеством живописи и даром обобщения, мастерством и изобретательностью художника. Ее длинные, широкие, динамичные мазки с необходимой мерой условно-



сти создают особую, пульсирующую среду, иногда выстраивая кристаллические структуры из крупных прямоугольных, ломающихся мазков, придающих фактуре изображаемого достоверность и силу звучания. Она жертвует деталями, чтобы передать самую суть явления («Начало лета»). «В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах», — писал Кончаловский. Но если он писал цветы, как «музыкант играет гаммы», то для Нателлы цветы — квинтэссенция красоты в природе, в них выражается ее отношение к миру. Отлично скомпонованные формы и цветовые сочетания в ее пейзажах всегда объединены ритмом, порой превращающим их в орнамент. Замысел художника ясен, и зритель получает его виртуозное воплощение («Август»). Нельзя не наслаждаться красотой живописи в драматическом полотне «Бурелом» или красотой старых деревьев с солнечными бликами на стволах («Красное сухое»). На выставке представлены работы в основном последних десяти лет.

**Предаукционная выставка  
русского искусства «Сотбис»**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Представители «Сотбиса» Соня Беккерман и Герард Хилл в апреле 2009 года утверждали, что рынок русского искусства остается кипящим. 26 апреля 65 процентов из 308 лотов были проданы на общую сумму 13,8 миллиона долларов. Топ-лотом стала картина «Колумб, уплывающий с Палоса» Айвазовского, проданная за 1 594 тысячи долларов. А ноябрьские аукционы оказались намного более прибыльными. Лоты на выставке действительно очень впечатляли. Великолепный холст «Венеция» (1925) Александры Экстер, оригинальная интерпретация стиля Леже, имела эстимейт 1,2 миллиона долларов. Отличительная особенность выставки — презентация вещей из частных коллекций: семьи Шрайбер и ювелирные изделия фирмы Фаберже из коллекции великой княгини Марии Павловны Романовой. Александр Бенуа называл чудодетственной



# САЛОН ЦДХ

19-28.03

Живопись • графика • скульптура • декоративно-прикладное искусство • фотография • Адрес: Москва, Крымский вал, 10, Центральный Дом художника • Часы работы: с 11:00 до 20:00, ежедневно • тел./факс: 8 (499) 238 40 59 • e-mail: salon02@ru.ru



## БОЛЬШОЕ В МАЛОМ

*"Рисовать нужно уметь так,  
чтобы это не мешало думать."*

Карл Брюллов



Международная  
конфедерация  
союзов художников







быструю, но схватывающую все самое типичное манеру Бориса Григорьева. Все это есть в его картине «Лица России» из одноименного цикла, пугающей странной смятенностью персонажей: вот она настоящая Россия (эстимейт 600 тысяч долларов, продана за 986 500 долларов). Необычайно хорош и его портретообразный пейзаж «Бретань» (400 тысяч долларов эстимейт, ушел с торгов за 890 500 долларов). «Дорога в Кампани» (1911) Владимира Баранова-Россине, созданная в период усвоения форм кубизма и абстракционизма, эффектный и динамичный холст (эстимейт 600 тысяч долларов). Качественные полотна Гончаровой, Коровина, Кончаловского, Репина имели также высокие эстимейты. Самая интригующая часть выставки — 48 предметов коллекции Фаберже, принадлежащих великой княгине Марии Павловне Романовой. В 1918 году коллекция оказалась в шведской дипмиссии, была обнаружена через 91 год. Среди редких вещей — работы Михаила Перхина, русского крестьянина-самоучки, руководившего мастерской издателя из драгоценных камней фирмы Фаберже: нефритовый портсигар, украшенный драгоценными камнями с золотыми завитками (1890, эстимейт 50 тысяч евро).

#### **Ладо Гудиашвили. Парижские годы** ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Именно знание старинной грузинской живописи, фресок и орнаментов, богатых чистой линией, какие можно видеть в церквях Зарзмы или Ошки, дали его художественному чувству дальнейший пластический импульс», — так отзывался о творчестве Ладо Гудиашвили (1898–1980) Морис Рейналь, знаменитый французский поэт, журналист, арт-критик, в монографии об искусстве 29-летнего грузинского художника, вышедшей в Париже. Рейналь писал, что грузинские сновидения Ладо для него более притягательны, чем сказки «1000 и одной ночи». Оказавшийся в Париже в 1920 году совсем молодым Гудиашвили быстро получил

признание, его картину купил знаменитый художник Игнасио Сулоага с целью передать в музей Прадо. В Париже Гудиашвили подружился со знаменитыми художниками: Модильяни, Пикассо, Дереном, поддерживал тесные связи с писателями и поэтами А. Бретоном, Ф. Супо, знаменитыми галеристами. И разумеется, он активно общался и с художниками грузинской колонии в Париже — Е. Ахвледиани, Д. Какабадзе, Ш. Кикодзе, и с русскими художниками в эмиграции — М. Ларионовым, Н. Гончаровой, С. Судейкиным. В 1922 году персональная выставка Гудиашвили в галерее «La Licogne» имела огромный успех. А в каталоге к следующей персональной выставке в 1925 году в галерее «Жийон» появилась статья известного французского критика Андре Сальмона. Неудивительно, что после такого успеха у публики произведения Гудиашвили попали во французские, бельгийские, итальянские музеи и галереи. На выставке представлено 60 рисунков и живописных работ парижского периода, который историки искусства справедливо считают самым лучшим, из собрания ГТГ и коллекции Иветы и Томаза Манащеровых. И в живописных, и в графических работах линия у Гудиашвили отличается удивительной красотой, точностью, приоткрытостью. В ее изгибах, ритмических конфигурациях прослеживаются связи с орнаментом («Воинствующий танец», 1921; «Кутеж с женщиной», 1921; «Танцующие женщины», 1921). В рисунках появляются восточные девы с миндалевидными глазами и томными жемствами, часто изображенные рядом с газелями. «Графика, в сущности, это моя вторая страсть», — говорил Гудиашвили. Каких прекрасных метафорических персонажей, погруженных в свою поэтическую грезу, он создавал! («Монмартрский джентльмен», 1921). Таинственные герои, плоды фантазии художника, «оживают» на картинах, в рисунках на стенах залов ГТГ — «Ню в волнах» (1926), эскиз у росписи «Лучник в горах». Не только сцены из французской жизни сотворил Гудиашвили, он создавал работы цикла «Кинто» — о кутежах золотой тбилисской молодежи («Кутеж с фазтоном», 1920). В 1910–1920-е годы в интернаци-



ональной литературной и художественной среде Тифлиса сформировалась уникальная артистическая общность, стимулировавшая поиск созвучного эпохе метода. Этот своеобразный накал, переплетение романтизма и повседневности вдохновил Гудиашвили, который входил в круг футуристов, увлекался искусством Пиросмани. В 1928 году он посетил жилище художника, дал ему денег, написал его портрет. Вот «Две белые лили» (1917) Гудиашвили, здесь все как-то странно взаимодействует: белые лили, полуобнаженная женщина, прикрывшая платком лицо, округлые горы. Какой причудливый рисунок! В его полотнах сочетаются элементы символизма и кубофутуризма. Он тонко использует все экспрессивные возможности линии. Доминирующие тона — черный, зеленый, розовый. Самая эффектная, чувственная и красочная работа парижского периода — «Кутеж под деревом» с деформированной женской фигурой в центре, с использованием синих, зеленых, голубых, желтых, черных тонов. И здесь все каким-то образом взаимодействуют друг с другом. В Париже критиков особенно восхищало его мастерство владения черными и зелеными тонами. Его полотна называли «невероятными, трагическими, отчаянными». Он всегда вдохновлялся грузинскими фресками, которые переосмыслил, перерабатывал, персидскими, грузинскими миниатюрами. На некоторых рисунках изогнувшиеся в любовных позах обнаженные женские фигуры переплетаются, словно арабски в персидских миниатюрах. Гудиашвили называют художником ар-деко, усматривают в его искусстве влияние Эрте, Жоржа Барбье. Есть в его искусстве нечто и от Судейкина, и от Кеса ван Донгена. Можно даже уловить отсылки к творчеству Якулова, стилю ар-нуво, Бердсли. Своеобразие его персонажам придает легкая меланхолия. В 1925 году Гудиашвили возвращается в Тифлис. Пиком его творчества считают картину «В волнах Цхенис» (1926). Здесь найдена очень выразительная форма, избран пластический язык для изображения чувственной женской фигуры в бурлящих волнах в окружении красных ко-



### Искусство современной Бурятии КРАСНОЯРСК

Своеобразие современного искусства Бурятии определяется в первую очередь присутствием в нем одновременно с актуальными тенденциями также и художественных традиций архаических культур и буддизма. Образы народных легенд, мифов, знаковых изображений, природа — колесо сансары. Все эти темы пронизывали, связывали в единое явление бурятской культуры творчество нескольких поколений художников.

Выход традиций в актуальное пространство постсоветского искусства ознаменовался не сменой тем, а изменением техник и технологий. Яркое событие в искусстве Бурятии — возрождение традиционной технологии литья из бронзы, отвечающего как тенденции

бурятских мастеров, основанное на традиции и обогащенное опытом русского и мирового искусства. Универсальные знаки Дугарова, реализм образов Зодбоева, декоративизм Будажабэ — разные грани целостного художественного явления, в котором сама техника литья — важный эстетический компонент.

Особое место в экспозиции занимают графические работы Евгения Болсобоева. Легкие взмахи его кисти оставляют росчерки, в которых угадываются очертания фигур шамана, животных. Лаконизм средств, с помощью которых художник подробно повествует о многом — о посвящении шамана, о его путешествии по трем мирам, роднит графику с образами бурятской скульптуры, позволяет увидеть стоящую за ними традиционную культуру Бурятии.

*Лариса Николаева*

Казицын — художник, тяготеющий к синкретичному мироощущению, ему удалось выжить после большого взрыва, уничтожившего цельную эпоху «советского» мира. Отсюда его своеобразная брутальная каллиграфия, воспроизводящая остро социальные, исторические, бытовые мифологемы. В казицынских работах много иронии, юмора: он смеясь расстается с своим прошлым. Этот смех эсхатологический, и в нем есть надежда.

*Татьяна Соколинская*

### К 75-летию Геннадия Райшева ХАНТЫ-МАНСИЙСК

Геннадий Райшев родился в глухой таежной деревне Сивохребт на севере Тюменской области в семье охотника, репрессированного в 1937 году. Г. Райшев по мироощущению и миропониманию — прежде всего поэт и философ, в то же время художник-исследователь. По мнению Райшева, «единственный путь формирования художника — путь анализа, т. е. мышления, умения задавать себе вопросы». На этом пути он создает свою художественно-изобразительную систему.



к высокой технологической оснащенности творческого процесса в современном искусстве, так и новому социальному заказу — художественному освоению частной пространственной среды. Благодаря этим процессам сформировались творческие личности Гэсэра Зодбоева, Дмитрия Будажабэ, Зандана Дугарова, Евгения Болсобоева и других бурятских скульпторов.

Репрезентативность и символизм древнего культового искусства требуют от мастера тщательного отбора выразительных средств. Например, для каноничного языка буддийской пластики характерны не только условные поза и жесты фигур, но и особая геометрия входящих друг в друга сферических объемов, и смысл художественного выражения связан с особым сопряжением смежных объемов. Поражает способность бурятского искусства в знаковой, сжатой форме передавать мировоззренческие представления о каноне, который оттачивался из века в век. В традиционном искусстве существует разделение между мастерами, одни повторяют канон, другие — их единичности — могут придавать каноническую форму новым идеям. Мастерская «Эржен» показывает красноярскому зрителю творчество современных бу-

### «Эх, яблочко»... КРАСНОДАР

Выставка «Эх, яблочко» известного в Краснодаре графика Евгения Казицына состоялась осенью в Краснодарском краевом выставочном зале изобразительных искусств. На экспозиции представлены пятьдесят графических листов, в которых художник создает пеструю постмодернистскую картину мира, состоящую из осколков слов, морфем, мифов, пословий, народных песен, площадных шуток, лубочных картинок, сатирических шаржей, классических литературных текстов (В. Маяковский, А. Блок).



Цельность, органичность художественного образа, его слитность с природой, непосредственность, связь с материалом — основные черты стиля Г. Райшева. Феномен творчества художника — результат редчайшего сплава: фольклорно-природной, архаической основы, соединенной с русской художественной культурой, обогащенной опытом и изысканиями современной европейской изобразительности.

Ныне Г. Райшев — член-корреспондент Российской академии художеств, почетный гражданин Ханты-Мансийска. Его имя стало своеобразным культурным «брендом» Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. На торжествах, посвященных юбилею художника, прозвучали поздравления от Министерства культуры РФ, Российской академии художеств, художников, писателей, деятелей культуры, театра... Сотрудники Галереи-мастерской Г. Райшева организовали научно-практическую конференцию, посвященную как творчеству мастера, так и проблемам современного искусства. На конференцию приехали искусствоведы из разных регионов России: Г. Голынец и Е. Алексеев из Екатеринбурга, Н. Федорова из Тюмени, Ю. Герчук из Москвы, В. Чирков из



Омска, А. Антонова и Н. Тригалева из Красноярска и др.

К своему юбилею художник подготовил две персональные выставки «Обитатели мифов» и «Пространство-время». Состоялась презентация трехтомника «Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Избранное» с иллюстрациями Г. Райшева.

*Валерий Служивцев*

## VI Международная биеннале

СТАВРОПОЛЬ

В октябре в Ставрополе открылась VI Международная биеннале современного реалистического искусства. Ее основатель и бессменный куратор — Лев Алмосов, член комиссии по живописи Союза художников России.

Экспозиция последней биеннале превзошла по своим масштабам и качеству все предыдущие. На ней были представлены 76 художников из 26 городов пяти стран (Абхазии, Болгарии, Германии, Украины и России), в том числе профессора Дюссельдорфской высшей школы искусств Германии Ольга Гюнтер, Рейнер Шмидт, Генрих Шюлер; Райхенхальской академии художеств — Георг Фенкль; председатели союзов художников Болгарии — Ивайло Мирчев; Абхазии — Виталий Джения; президент Украинской академии художеств — Андрей Чебыкин, а также представители крупнейших художественных центров России: председатель Поволжского отделения РАХ, академик РАХ, народный художник России Анатолий Учачев (Саратов), заслуженный работник культуры РФ Анатолий Зуенко (Брянск), народный художник России Гиви Колмахелидзе, заслуженный художник РФ Николай Силаев (Орел), заслуженный художник РФ Борис Лесов, заслуженный художник РФ Всеволод Акцынов (Санкт-Петербург), председатель Южно-Российского отделения РАХ, член-корреспондент РАХ Сергей Олешня (Ростов), секретарь ВТОО СХР Валерий Арзуманов, народный художник России, академик РАХ, заслуженный художник РФ Николай Вдовкин (Ставрополь).

Каждый участник был представлен одной-двумя картинами. Сложная композиция отличала работы Валерия Арзуманова: он изображает человека в окружении предметов быта, в пейзаже. Крупные, пастозные мазки и плавная контурная линия придают работам особую эмоциональность.

От пейзажа Ивайло Мирчева (София) исходит ощущение вечности, он как бы сплавляет прошедшее и будущее время, превращая обыкновенную болгарскую деревню в сакральное пространство, архетипический образ природы и человека в ней.

Вещи и предметы в работах Льва Алмосова раскрывают в формах материального скрытый духовный смысл. Люди на его картинах ведут напряженный диалог с окружающим их предметным миром, они словно вызывают этот мир из небытия, но в то же время и сами они — часть окружающей природы.

Наряду с живописью на биеннале были представлены также графика, декоративно-прикладное искусство, в частности ювелирное. Интересны графические работы Гиви Колмахелидзе, выполненные в технике офорта с приемами акватинты и травленого штриха. Это позволяет художнику достигать тональной глубины при тщательной детализации предметов. В них как бы персонифицируется сложный и тонкий духовный мир идеального человека.

Работы члена-корреспондента РАХ, основателя эмальерной школы на Ставрополье Николая Вдовкина отражают его интерес к пространственной функции цвета, к разработке новых возможностей цветовой насыщенности эмали. Его эмали характеризуются атмосферой театрального праздника, карнавала.



Была представлена на экспозиции и скульптура, в частности работы Сергея Олешни, Виталия Джения, Александра Аполлонова, Сергея Каравинского.

Особый раздел выставки — проект «Мастер и ученики». Рядом с произведениями известных художников — работы творческой молодежи, студентов факультета искусств Ставропольского государственного педагогического института и учеников школы-студии при Ставропольской организации «Союз художников России» под руководством Льва Алмосова. Проект стартовал в 1996 году, в год создания биеннале.

Одна из главных задач Ставропольской биеннале — издание альбома-энциклопедии «Современное реалистическое искусство». Издание компактное, емкое по содержанию, разноплановое, дает достаточно полное представление о тенденциях развития реалистического искусства на современном этапе.

Также в рамках биеннале состоялся круглый стол — совместное заседание Южно-Российского отделения РАХ, Союза художников Абхазии и представителей Союза художников России.

*Виктория Кондратьева*

## День рождения П.В. Кузнецова

САРАТОВ

17 ноября исполнился 131 год со дня рождения знаменитого саратовского художника Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878–1968). В этот день саратовские живописцы и любители художественного творчества традиционно собираются в Доме-музее Павла Кузнецова (филиал Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева) для того, чтобы принять участие в уникальной выставке-акции «Художники Саратова — Павлу Кузнецову», которая открывается обычно в полдень и длится несколько мгновений, достаточных для щелчка затвора фотоаппарата. Проект называется «Сто дней рождения Павла Кузнецова» и проводится ежегодно с конца прошлого века.

Одна из главных особенностей выставки-акции в том, что все картины «экспонируются» на руках их авторов. Обычно это недавно созданные работы, и художники могут поделиться друг с другом своими последними находками, обменяться впечатлениями.

Среди художников присутствовали всегда участники проекта: Н. Аржанов, Б. Глубоков, Д. Гуштин, С. Дворников, Н. Дубовов, В. Дьяконов, В. Лопатин, А. Трубецков, а также Р. Кириин и Г. Чулков (их выставки прошли в доме-музее в течение этого года). Посетили дом-музей и совсем юные художники — ученики художественной студии школы-интерната № 2, а также саратовские поэты, журналисты, историки, краеведы.

*Марина Савинова*

*Материалы рубрики подготовила  
Алла Надеждина*





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

*Анатолий Чечик*

# ЛАБИРИНТ ПЯУВА



*2.02– 21.02.2010*

*Галерея искусств Зураба Церетели  
Пречистенка, 19*





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



# ТАЙНЫЙ *сад*

Ирина Лотова  
живопись, графика

Римма Лотова  
керамика

26 января — 21 февраля

Галерея искусств Зураба Церетели. Пречистенка, 19



# 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 Гражевич* директор фонда  
*Нина Юрьевна Березницкая* гл-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>Александр Александрович Волков</i>	выпускающий редактор
<i>Андрей Житнян</i>	перевод на английский язык
<i>Лариса Васильевна Доценко</i>	корректор-редактор
<i>Владимир Борисович Куприянов</i>	фотохудожник
<i>Татьяна Гуликовна Пилия</i>	подготовка текстов
<i>Александр Михайлович Чесноков</i>	координатор международных проектов

## Благодарим за содействие

<i>Татьяну Александровну Кочемасову</i>	помощника президента РАХ
<i>Ирину Владимировну Тураеву</i>	пресс-секретаря президента РАХ
<i>Александр Николаевну Лужину</i>	начальника правового управления РАХ
<i>Любовь Валерьевну Евдокимову</i>	зам. президента РАХ по выставочной деятельности
<i>Юрия Николаевича Хватова</i>	директора НИМ РАХ
<i>Веронику Трояновну Богдан</i>	заместителя директора по науке НИМ РАХ
<i>Сергия Нугзариевича Шагулашвили</i>	заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
<i>Владимира Александровича Григорьева</i>	фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
<i>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: *Н.И. Тихобразов. Геракл освобождает Прометея. 1843. Холст, масло. НИМ РАХ  
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 17.01.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)