



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История **History**

Е. Кириченко. Шуваловская академия **3** Academy of Shuvalov. *E. Kirichenko*

Музеи академии **Museums of the Academy**

В. Богдан. Собрание Кушелевых-Безбородко **14** Kushelev-Bezborodko Collection. *V. Bogdan*
П. Попова. Династия Бахов в академии **23** Bach Dynasty at the Academy. *P. Popova*

А С А Д Е М И А

Н. Балакина. Григорьев в собрании Бродского **27** Grigorev in the Collection of Brodsky. *N. Balakina*

Международные связи **International Relations**

Е. Шарнова. Зачинатель неоклассицизма в России **34** Pioneer of the Neoclassicism in Russia. *E. Sharnova*
Т. Кочемасова. Избрание в Европейскую академию **39** Elected to the European Academy. *T. Kochemasova*

Академическая наука **Academic Research**

Е. Тюхменева. Прожекты, инвенции, программы **42** Projects, Inventions, Programs. *E. Tyukhmeneva*

Персоналии **Personalities**

А. Буйвид. Художник своей эпохи **52** The Artist of His Era. *A. Buyvid*
Т. Смирнов. Благодоство и успех **59** Nobleness and Success. *T. Smirnov*

Академическое образование **Academic Education**

М. Вяжевич. Тайны педагогической науки **64** Secrets of Pedagogy. *M. Vyazhevich*
Л. Митрохина. Школа юных дарований **68** The School of Young Talents. *L. Mitrokhina*

Выставочный комплекс академии **Exhibition Halls of Academy**

И. Тураева. Зураб Церетели и его современники **74** Zurab Tsereteli and His Contemporaries. *I. Turaeva*
Ю. Логинова. Художник и его герои **77** Artist and His Characters. *Yu. Loginova*
Е. Литовченко. Между идеалом и действительностью **83** Between Ideal and Reality. *E. Litovchenko*
Я. Морозова. Импровизация и профессионализм **89** Improvisation and Professionalism. *Ya. Morozova*
М. Чегодаева. Космос реальный и духовны **93** Real and Spiritual Universe. *M. Chegodaeva*
Цветовая свобода Алексея Бегова **97** Color Freedom of Aleksey Begov

Музеи современного искусства **Museum of Modern Art**

В. Хан-Магомедова. Штудия и ее интерпретации **100** Study and its Interpretation. *V. Khan-Magomedova*
С. Остров. Акции, опыты и инциденты **105** Actions, Experiences and Incidents. *S. Ostrov*
Ю. Логинова. Аристократические увлечения **106** Aristocratic Hobbies. *Yu. Loginova*
В. Хан-Магомедова. Хроника **108** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Обзоры **Reviews**

И. Строева. Уильям Тернер. Путь мастера **112** William Turner. Journey of a Great Master. *I. Stroeva*
А. Фоменко. Эстетика пустоты **115** Aesthetics of Emptiness. *A. Fomenko*
В. Филиппова. «Края разрыва» **116** «The Edges of the Gap». *V. Filippova*
Московская и региональная хроника **118** Moscow and Regional Chronicle



Г.-Ф. Шмидт

Портрет Елизаветы Петровны. Гравюра резцом, офорт. 1761. НИМ РАХ

ШУВАЛОВСКАЯ АКАДЕМИЯ

ACADEMY OF SHUVALOV

Евгения Кириченко

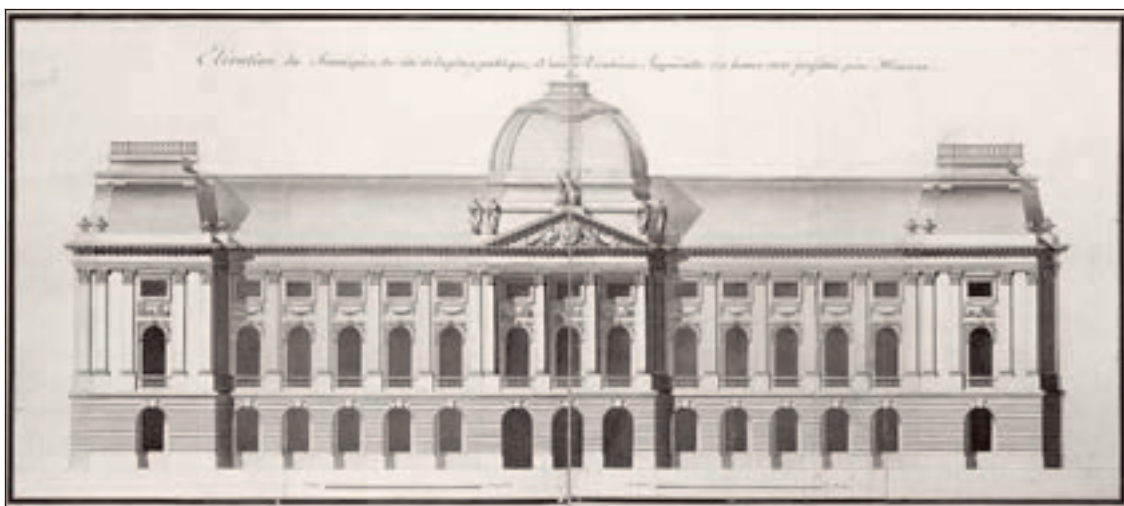
Evgenia Kirichenko

6 (17) ноября 1757 года вышел указ о создании Академии художеств, официально функционировать новое учреждение начало в 1758 году.

Академия художеств — одно из двух важнейших культурных учреждений России, обязанных своим появлением Ивану Ивановичу Шувалову. Основатель академии стал и ее первым куратором. В политике организованных И.И. Шуваловым учреждений (он также был одним из создателей Московского университета) отчетливо прослеживаются признаки, типичные для эпохи Просвещения в России.

По отношению к поколению отцов, первой волне европейцев Петровского царствования (а ими можно считать усвоивших основы европейской культуры Петра и его окружение), Шувалов представлял поколение детей. В отличие от отцов, более всего ценивших точное, практическое, техническое знание, дети, не перестав уважать его, «открыли» самостоятельную ценность искусства. Исходя из осознания важности искусства в жизни государства и народа, и создавалась шуваловская Академия художеств. Шуваловым и его единомышленниками двигало убеждение в самостоятельной ценности искусств, уровень развития которых служит выражением силы, славы и просвещенности государства и его государя.

В русском дворянстве к середине XVIII века сложился достаточно представительный и многочисленный слой русских или, как называет этот слой просвещенных дворян Е.В. Анисимов, туземных европейцев, в число которых входил и Шувалов¹. Он принадлежал к первому поколению представителей русского Просвещения с типичным для них восхищением идеями Вольтера и энциклопедистов, общим для всех интересом и увлеченностью



А. П. Лосенко. *Портрет основателя Академии художеств И.И. Шувалова. Холст, масло. ГРМ*

Ж. Ф. Блондель. *Проект главного фасада здания Академии художеств для Москвы. 1758. Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ*

¹ Анисимов Е.В. *Личность Ивана Ивановича Шувалова // Философский век. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории. К 275-летию Академии наук. СПб., 1998. С. 19.*

van Ivanovich Shuvalov (1727–1797) was the man who took the initiative and worked hard for the foundation of the Academy of Arts in Russia. He was what art historians usually call an enlightened art patron. His influence on the policy in art and culture during 1750's – early 1760's was great. The benefits of the policy were numerous.

Classicism got established in the fine arts, and ideas of the Enlightenment began spreading about among the educated, especially from the last decade of the reign of Elizabeth.

Of all his endeavours, Shuvalov liked the Academy best. One of the most educated men of his time, he evidently followed the example of Europe and especially France. But more likely, he was moved by his patriotic sentiment to see in Russia a nation-

al art school whose products would be up to the highest achievements of the European art of the time. He was in charge of the Academy for a short time, but with remarkably good effects. He loved art and did everything he could to encourage talents; he himself was talented in finding young people gifted for art. There were many such cases during his short term in office.

Shuvalov restored the practice of scholarship abroad first established

искусством и литературой, что выразилось в покровительстве художникам, коллекционировании, создании огромных личных библиотек, домашних музеев, художественных галерей, театров и научных кабинетов. Стремление к совершенствованию русского народа, уважение других народов было неотделимо от ориентации на достойные образцы культуры иных стран, более преуспевших в развитии наук и искусств.

Шувалов являл собой характерный тип просвещенного дворянина или просвещенного покровителя², в котором подобно элите эпохи итальянского Ренессанса гедонистическое желание получать удовольствие было неотделимо от поисков знаний, способных «образовать» тело и душу для выполнения гражданских обязанностей. Собрания, проходившие в доме Шувалова в Петербурге в 1750–1764 годах, И.В. Канторович склонна квалифицировать как первый литературный салон в России³.

Следует сказать еще об одной особенности, также свидетельствующей о непрерывном движении процесса европеизации русской культуры вширь и вглубь. Получает распространение привычка мыслить в системе понятий, сюжетов и образов античности применительно не только к особам царствующего дома. Практика, ставшая обычной в годы царствования Екатерины II, восходит к эпохе Елизаветы Петровны. И.И. Шувалов в числе немногих в его время российских вельмож удостоился торжествен-

ных од и сопоставлений с историческими деятелями и богами античного пантеона. В новой истории России его одним из первых, если не первым, назвали лестным, по меркам духовных ценностей середины XVIII столетия, именем меценат, емко характеризующим его вклад в историю отечественной культуры. Дела Шувалова воспели в одах М.В. Ломоносов⁴, Г.Р. Державин⁵ и менее известные ныне Е.И. Костров, А. Фрязиновский, В.И. Майков, И.Г. Морозов, И.М. Долгорукий.

Шувалова по праву следует считать одним из первых идеологов отечественного Просвещения, словом и делом насаждавших науки и искусства в России. На его счету наряду с основанием Московского университета и Академии художеств в Петербурге создание первых в России гимназий в Москве и Казани, которая вскоре тоже стала университетским городом. Многим обязана первому куратору Московского университета его библиотека. На протяжении десятилетий, вплоть до кончины, Шувалов подбирал для нее книги, создавая интеллектуальную основу для развития русской науки и культуры⁶.

Шувалов ввел в практику Академии художеств институт пенсионерства. Наиболее успешно окончивших Академию художеств посылали за границу для усовершенствования в мастерстве под руководством крупнейших европейских мастеров и для знакомства с лучшими образцами мирового искусства. В годы руководства ака-



by Peter the Great. Moreover, he put it on a systematic footing and made it one of the effective principles of training in the Academy. Also, he laid down what would later grow into the Academy's museum. In 1758, the first year of the Academy's life, he donated to it some of the paintings by Russian and foreign artists from his own collection, as well as a library of books on art.

The death of Empress Elizabeth at the end of 1761 left Shuvalov unprotected. I.I. Betsky was appointed to take over, and Shuvalov had to ask "resignation for the sake of taking voyage for some while in foreign states". Though out of office, Shuvalov nevertheless continued to take care of the Academy: he looked after students on scholarship abroad, informed the Academy about art developments in Europe, made more donations to the museum and library.

He returned home in 1777, nearly fifteen years after. Formally, he still held the office of the curator of Moscow University. But he was no longer able to do anything for the Academy.

The Academy under Shuvalov had laid down the fundamental principles of art training, which remained almost unchanged for the next century and a half. Looking back on that period, what strikes us perhaps most of all is the wonderful atmosphere of joint creativity and benevolence that its founder tried to instil in the Academy, because he always sought to behave in such a manner "that hatred and ignorance count not slander one's dignity in vain, nor could do harm to the position which had been established for a school of artists by Her Majesty Empress's will".



РЕМБРАНДТ
ХАРМЕНС ВАН РЕЙН
Притча о виноградаре. НИМ РАХ. Это единственная из сохранившихся в собрании музея картин из коллекции И.И. Шувалова, переданной им Академии художеств в 1758 г.

◀ С Т Р . 4

«Циркуль» первого этажа Академии художеств. Анфилада отдела слепков. Постоянная экспозиция НИМ РАХ

чтобы заказать проект здания Академии художеств для Москвы, и после возвращения оттуда Шувалов не прекращал покровительствовать русским и иностранным художникам в России. Глубочайшее убеждение в необходимости распространения образования и культуры в стране вдохновило Шувалова на передачу художественных коллекций из собственного собрания и книг из личной библиотеки ново-рожденной Академии художеств. Шувалову обязан своим возникновением музей Академии художеств. Основой будущего музея стало переданное Шуваловым в дар в первый же год работы Академии художеств, в 1758 году, большое собрание гравюр, рисунков и 101 картина, 99 из которых были иностранными. Для начавшей создаваться в Академии коллекции слепков по указам Шувалова в Летнем саду были отобраны статуи для изготовления отливок. Основу академической библиотеки составили подаренные Шуваловым книги. От Шувалова ведет начало традиция дарения академии художественных сокровищ ее президентами, любителями, особами царствующего дома. Шувалов был вдохновлен возвышенной идеей благотворности учебы во имя создания в России великого искусства. У Европы учились всеми доступными средствами: приглашая в качестве учителей крупных мастеров, закупая выдающи-

еся художественные произведения и книги для Академии художеств или даря их академии, чтобы они могли служить воспитанникам образцом для подражания или объектом копирования. Аналогичным образом, покровительствуя отечественным талантам, вел себя Шувалов и по отношению к литераторам⁷. После второго возвращения из-за границы поведение отставленного от Академии художеств Шувалова не изменилось. Изменения претерпел лишь

² Кулакова И.П. *И.И. Шувалов и Московский университет. Тип «просвещенного покровителя». К постановке проблемы // Философский век. Вып. 8. С. 140.*

³ Кулакова И.П. *Указ. соч. С. 143.*

⁴ В оде, посвященной Шувалову, Ломоносов писал: «Начало моего труда прими, / Предстатель муз, как принимал всегда / Сложения мои, любя Российско слово, / И тем стремление к стихам давал мне ново. / Тобю поощрен в сей путь пустился я: / Ты будешь онога споспешник и судья».

⁵ Державин посвятил Шувалову следующие строки: «И ты, друг Муз, друг смертных род, / Фарос молодых вельмож и мой!.. / Кто род и сан, и жизнь свою / Старался тем единым славить, / Чтоб ближнему благотворить, / Потомству храм наук оставить, / Тому ли век толь краткий жить?»

⁶ *Документы и материалы по истории Московского университета второй половины XVIII в. М., 1960. Т. I. С. 35–231; Анисимов Е.В. Елизавета Петровна (серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1999. С. 323–324.*

⁷ П.И. Баргнев писал о нем: «...кроме Державина, Кострова, Фонвизина, Богдановича, Хераскова много других были одолжены Шувалову содействием в трудах, указанием помощи, ободрением»: БАРГНЕВ П.И. *Указ. соч. С. 72.*

состав его литературного салона, среди постоянных посетителей которого теперь были кроме Г.М. Державина И.И. Дмитриев, Д. Хвостов, А.С. Шишков, Ф.И. Янкович, А.Н. Оленин и др.⁸ Подобно своим единомышленникам, апологетам и энтузиастам просвещения Шувалов мечтал видеть Россию полноправным членом семьи просвещенных народов Европы. Эта мысль была главной в его общении и переписке с французскими энциклопедистами. Шувалов одним из первых в России установил тесные контакты с Вольтером, Гельвецием, Дидро.

Главный культурный подвиг Шувалова — создание Московского университета и Академии художеств — не смог бы увенчаться успехом, не будь у него, кроме неизменной поддержки Елизаветы Петровны, энергичных единомышленников в среде высокопоставленного, европейски просвещенного дворянства.

В отличие от создания Московского университета, славу основания которого Шувалов по праву делит с Ломоносовым, своим возникновением Академия художеств обязана только ему. Обоим учреждениям был придан статус императорских — максимально высокий из возможных в Российской империи.

Академия художеств была любимым детищем Шувалова. Идея академии выросла из искреннейшей и преданнейшей любви Шувалова к искусству и пронизанного глубоким патриотизмом желания иметь в России национальную художественную школу, равную по своим достоинствам и высочайшим достижениям современному европейскому искусству.

Шувалов принадлежал к числу тех европейски образованных русских людей, благодаря усилиям которых Россия, активно усваивая опыт французской культуры, вошла в единое европейское культурное пространство, где вырабатывались новые художественные формы ближайшего столетия и складывался новый художественный стиль в искусстве. Представители русского просвещенного дворянства типа Шувалова и его единомышленников обеспечивали культурное единство России и Запада⁹.

Свою роль в создании Академии художеств сыграло франкофильство Шувалова. Воспитанный на французской литературе, приближенный к императрице, славившейся любовью ко всему французскому, он много способствовал утверждению профранцузской ориентации не только в российской внешней политике, но и в политике культурной и художественной. Не без влияния Елизаветы Петровны и Шувалова французский язык на несколько десятилетий превратился в общепринятый язык дворянского сословия. На франкофильстве императрицы и ее фаворита во многом основывалась официальная художественная и культурная политика.

Установление связи с французскими писателями и философами, приглашение французских художников и архитекторов в Россию, сопровождавшееся сменой стиля, преодоление господствовавшего в 1730-е — первой половине 1750-х годов барокко и внедрение в искусство Рос-

сии зарождавшегося во Франции неоклассицизма — все это обязано своим появлением франкофильству, под знаком которого прошло второе десятилетие царствования Елизаветы Петровны¹⁰.

Находясь под влиянием работ французского философа Гельвеция и его труда «О духе», Шувалов завязал с ним переписку, обсуждая возможность создания в России Академии художеств.

Опираясь на европейский, главным образом французский, опыт, Шувалов подал «Доншение в Правительствующий Сенат» с ходатайством о создании в России самостоятельной Академии художеств. В соответствии с установившейся после смерти Петра традицией Шувалов доказывал плодотворность задуманного ссылаясь на свершения великого реформатора и необходимостью завершить его дела. «Науки и искусства без сомнения почитаются не токмо пользою, но и славою государства. Его Императорское Величество Государь Петр Великий между величайшими своими предприятиями два дела почитать изволил, чему свидетельствует его собственное к ученым и художникам снисхождение...»

Упомянув об основанном в Москве университете, Шувалов продолжал: «Но как науки не могут быть без художеств, будучи столь между собою связаны, сколь польза и слава от их быть может. Мы здесь художеств почти не имеем, ибо нет ни одного национального художника, причина та, что молодые обучающиеся люди, не имея никакого начала как в иностранных языках, так и в основании некоторых наук, необходимых в искусствах, и тем, теряя одно время только, одной практикой делая то, что видят, не могут ничего приобрести или совершенным сделать, не имея ничего, что могло бы способствовать к их врожденному дарованию»¹¹.

Недопустимость сложившейся ситуации и вынудила куратора Московского университета войти в Сенат с предложением привести искусства в то же состояние, в каком после основания университета в Москве оказались науки. Шувалов писал: «...когда науки в Москве приняли начало... чтобы оныя в совершенство приведены были, то необходимо установить Академию художеств, которой плоды, когда приведутся в состояние, не только будут славою здешней Империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которые иностранные посредственного знания, получая великие деньги, обогатятся, возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком искусстве, который бы умел что делать».

В то же время, отмечал Шувалов, в России есть «многие молодые люди, которые, имея великую склонность, а более природное дарование, но, не имея знания в иностранных языках, почему толкование своего мастера бы разумели, а еще меньше основания наук, необходимых к искусству». В этих видах, писал он, «если Правительствующий Сенат опробует представление об учреждении Академии, — можно некоторое число взять из университета учеников, которые уже и определены учиться

языкам и наукам, принадлежащим к искусству, то ими можно скоро доброе начало и успех видеть. Сия академия будет учреждена здесь, в Санкт-Петербурге, по причине, что лучшие мастера не хотят в Москву ехать как в надежде иметь от двора работу, так и для лучшего довольствия иностранных здешней жизни... и если сие Правительствующий Сенат опробовать изволит, то в конце нынешнего года начало свое взять может».

Рассмотрев «Донесение» Шувалова, Правительствующий Сенат приказал «означенную Академию художеств здесь в С.-Петербурге учредить, а на каком основании она быть может, имеет о том генерал-поручик и Московского университета куратор и кавалер Шувалов подать в Правительствующий Сенат проект и штат...»¹²

Рожденная в царствование Петра риторика общенародной пользы и всеобщего блага соседствует в указах об учреждении Московского университета и Академии художеств со свойственной Просвещению убежденностью в способности «просвещенного разума» насаждать «добро» и «искоренять зло». Эта система аргументов в равной мере обязана своим возникновением патриотической идее славы. Из высказанного убеждения проистекало попечение русской просвещенной элиты о создании условий, благоприятствующих развитию наук и искусств. Этим же объяснялась популярность покровительства наукам и искусствам, коллекционирования художественных произведений, занятий науками и изучения искусства в среде просвещенного дворянства. За редким исключением все яркие государственные деятели XVIII — первой половины XIX столетия из наиболее знатных и богатых фамилий были одновременно меценатами, коллекционерами произведений искусства, создателями домашних музеев, библиотек, театров, кабинетов.

Сфера распространения искусства европейского типа в России в момент основания Академии художеств была еще мала, а степень централизации настолько велика, что характер искусства второй половины XVIII — первой трети XIX столетия, без преувеличения, определялся Академией художеств. Это «золотой век» Академии, время бесспорного ее влияния, бывшего также выражением официальной государственной политики, а во многом и результатом государственного заказа.

Недолгое пребывание Шувалова на посту президента Академии художеств оказалось на редкость плодотворным. Его любовь к искусству и стремление поддерживать таланты, а равно его собственный талант находить художественно одаренных людей подтверждает краткая история шуваловской академии.

Ее первые выпускники, составившие гордость отечественного искусства второй половины XVIII столетия, получили образование или начинали учиться, когда во главе академии стоял Шувалов. Мотивом определения в академию служила только личная одаренность будущего художника. Из 38 учеников, экзаменовавшихся в Академии художеств в мае 1758 года, лишь 11 принадлежали к дворянскому

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ
Горельеф «Елизавета». 2005. Бронза.
Вестибюль Фундаментальной библиотеки МГУ



Горельеф
«И.И. Шувалов»
2005. Бронза. Вестибюль Фундаментальной библиотеки МГУ



⁸ Анисимов А.В. *Личность Ивана Ивановича Шувалова*. С. 22.

⁹ АРТЕМЬЕВА Т.В. *История метафизики в России XVIII века*. СПб., 1996. С. 154–155; Кулакова И.П. Указ. соч. С. 151.

¹⁰ Шувалов Иван Иванович // *Русский биографический словарь*. Т. 23. С. 479–483.

¹¹ Цит. по: Яремич С.С. *Шуваловская академия // Русская академическая художественная школа XVIII столетия*. Л., 1934. С. 62.

¹² *Полное собрание законов Российской империи*. 6 ноября 1757 г. № 10776. Цит. по: *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования* / Под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. 1. С. 1–2.



сословию. Остальные были разночинцами. Среди многих оставшихся в неизвестности имен в числе первых воспитанников значатся и такие, которые со временем заняли выдающиеся места в истории русского искусства. В их числе архитекторы В.И. Баженов и И.Е. Старов, живописец А.П. Лосенко, граверы Н. Колпаков и И. Мерцалов.

Многие воспитанники шуваловской академии своей состоявшейся художественной судьбой всецело обязаны Шувалову. Ему пришлось приложить немало усилий, чтобы вырвать из Семеновских казарм Е.П. Чемесова, впоследствии одного из лучших русских граверов XVIII столетия. Благодаря Шувалову великим скульптором смог стать Ф.И. Шубин, число воспитанников Академии художеств пополнил Ф.С. Рокотов, принятый «по словесному приказанию ево превосходительства И.И. Шувалова»¹³.

В этих фактах — красноречивая характеристика главной человеческой черты Шувалова, определявшей его отношение к воспитанникам академии. «Все его питомцы — его друзья. Ко всем к ним Шувалов относится с сердечным родственным чувством. Мы видим с удивлением, как нарастает и крепнет сильное художественное ядро и при этом в сказочно короткий промежуток времени. Шувалов блестяще доказал не столько своим современникам, сколько последующим поколениям, что могут сделать здоровый вкус, неутомимая энергия и пламенная любовь к искусству и его творцу. И это последнее чрезвычайно важно, так как даже самая преувеличенная любовь

к искусству, игнорируя первооснову, т. е. человека, может дать далеко не полные результаты. <...>

Его вкус и понимание своих задач видны и в метком выборе профессоров, ничего не делает для одной только формы, но всегда по существу, обдуманное, с разбором»¹⁴, — писал С.С. Яремич о Шувалове, характеризуя первый этап в жизни академии и ее куратора.

Такой подход оказался на редкость удачным и дал замечательные плоды. Многие из них: Шубин, Чемесов, Баженов, Старов, Рокотов — составили гордость русского искусства.

В годы, предшествующие созданию Академии художеств, наметилась дружеская и творческая связь Шувалова с работавшим в Петербурге французским художником Жаном-Луи Девельи. Сразу же после смерти Л.Ж. Лелоррена Шувалов привлек Девельи к преподаванию в Академии художеств. По инициативе Шувалова в число первых преподавателей академии был включен и популярный в середине XVIII столетия в Европе живописец Пьетро Ротари. Оба художника после приезда в Россию жили в доме их общего покровителя, дружили, оба писали его портреты¹⁵.

Ротари прибыл в Россию по приглашению Елизаветы Петровны, которой стала известна его слава, в 1756 году, когда Шувалов энергично готовился к открытию Академии художеств. Известность Ротари не только как живописца, но и как преподавателя рисунка и живописи не ускользнула от внимания Шувалова. Академия художеств

начала функционировать до своего официального открытия. По свидетельству современников, уже «в 1756–1757 годы его сиятельство (Шувалов. — Е.К.) содержал в своем доме несколько учеников при мосье графе Ротари, которые очень продвинулись в копировании в его манере и в написании оригинальных портретов»¹⁶.

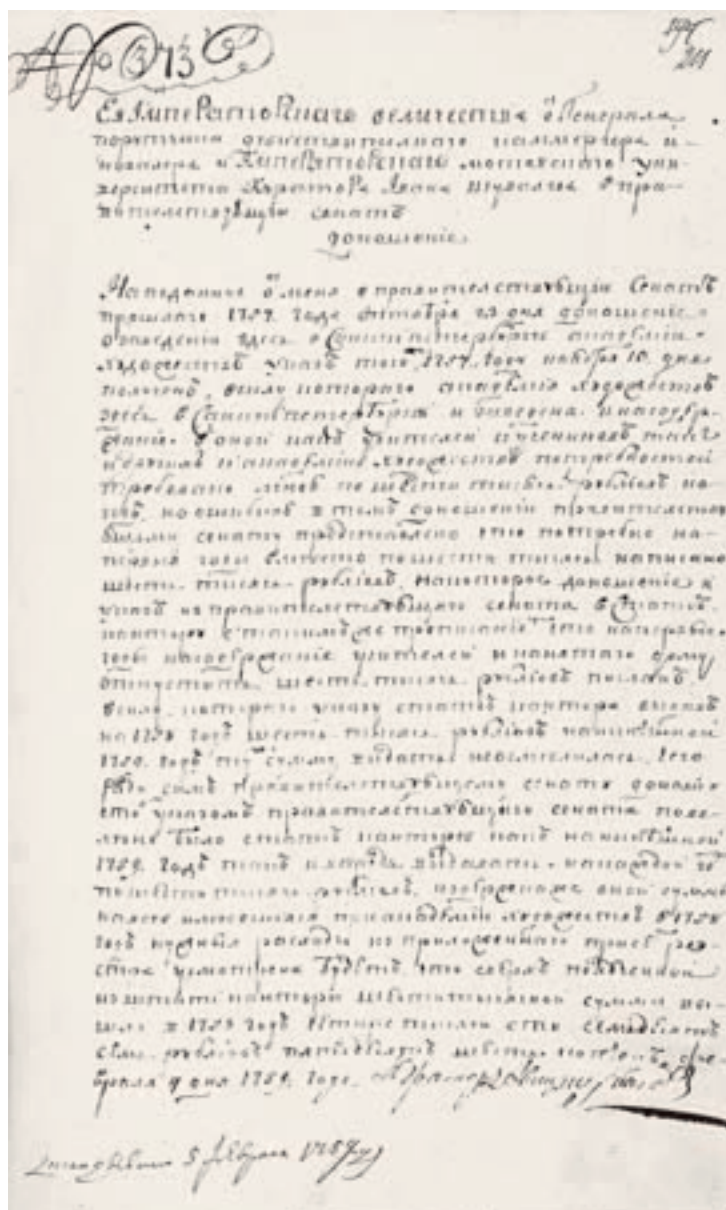
Еще до официального основания академии в доме графа Шувалова у живописца П. Ротари уже обучалось несколько учеников. В начале 1758 года в шуваловской академии насчитывалось уже более 30 учеников, 16 из них в возрасте от 14 до 17 лет привезли в Петербург из Москвы. В их числе находился и самый старший из них — двадцатилетний В.И. Баженов. 15 октября 1758 года императорским указом профессором архитектуры и архитектором академии был назначен Александр Филиппович Кокоринов. Рисованию и живописи обучали Л.Ж. Лелоррен, Ж.-Л. Девелли, скульптуре — Н.Ф. Жилле, гравюре — Г.Ф. Шмидт.

Факт приглашения А.Ф. Кокоринова для работы и преподавания в только что основанную Шуваловым академию заслуживает быть отмеченным особо. Кокоринов был единственным русским профессором, остальные — иностранцы. Знание Шуваловым ситуации в тогдашнем художественном мире не вызывает сомнений. Тем более должны были существовать веские причины, заставившие основателя Академии художеств остановить свой выбор на Кокоринове и предпочесть его другим отечественным мастерам.

Первый выпуск шуваловской академии художеств, подготовленный в основном иностранными педагогами, состоялся в 1762 году.

Вгоды президентства Шувалова сложилась система преподавания, в самых общих чертах сохранявшаяся целых полтора столетия. Приобрело определенный социальный статус и профессиональный смысл звание академика. Начал складываться эстетический идеал классицизма, основанный на знании и творческом переосмыслении античных норм и образцов. Вместо постепенно отмиравшего, связанного с допетровским временем звания подмастерья появилось звание адъюнкта. Первыми получили это звание наиболее талантливые воспитанники Академии художеств: Ф.С. Рокотов, К.И. Головачевский, И.О. Саблуков, А.П. Лосенко, Гаврила Козлов и В.И. Баженов. В их творческой судьбе воплотилась мечта Шувалова о создании русской национальной художественной школы. Первые питомцы новой академии становились и ее первыми русскими преподавателями. В документе 1762 года зафиксировано, что адъюнкту Рокотову, подмастерьям Головачевскому и Саблукову надлежит иметь «надзирание за учениками в классах» «для поправления и натур непременно, переменаясь один после другого понеделно»¹⁷.

В ходе создания Академии художеств под руководством Шувалова складывалась ее структура. В соответствии с избранной специализацией ученики академии делились на три основные группы: обучающиеся живописи, архитектуре, скульптуре.



«Доношение в Правительствующий Сенат» И.И. Шувалова с ходатайством о создании в России самостоятельной Академии художеств. Автограф.

РГАДА. Ф. 248. Сенат. Кн. 2875. Л. 211

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

◀ СТР. 8

Памятник основателю Московского университета И.И. Шувалову.

К 250-летию МГУ. Москва. 2005. Бронза

¹³ Яремич С.С. Указ. соч. С. 56.

¹⁴ Там же. С. 52.

¹⁵ АЛЕКСЕЕВА М.А. Художник Жан-Луи Девелли (1730–1804) // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века: Сборник научных трудов / Сост. и научн. редактор Е.Б. Мозговая. СПб., 1997. С. 23–27.

¹⁶ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России... Т. 1. С. 139; Белов Т.И. Педагогическая деятельность П. Ротари в Петербурге // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века. С. 36–38.

¹⁷ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Под редакцией П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. 1. С. 52.

В первые годы существования Академии художеств определился круг преподаваемых предметов. Основой всех свободных искусств почитался рисунок. Овладение рисунком считалось важнейшим условием формирования будущего художника. Шувалов писал в 1763 году: «К достижению... расцвета искусств... началом и основанием служить имеет твердое и исправное рисование, без чего упражняющийся в сих благородных художествах желаемого совершенства достичь не может»¹⁸. После овладения рисунком начиналась специализация, и ученики определялись по классам живописи, скульптуры и архитектуры. В 1759 года по инициативе преподавателей Академии художеств скульптора Н.Ф. Жилле и живописца Ж.-Л. Девелли был организован класс рисования с гипсов, а в следующем 1760 году, учитывая успехи учеников в рисовании с оригиналов и гипсов, открылся натурный класс. Одновременно был создан также класс анатомии. В том же году появился граверный класс, куда были переведены граверы из Академии художеств и наук. К 1761 году в новую Академию художеств из старой, существовавшей в системе Академии наук, перешли почти все лучшие мастера. Основанная Шуваловым Академия художеств, опиравшаяся на европейский опыт, активно использовала и опыт отечественных предшественников. В 1757 – начале 1758 года ее воспитанники приобретали первые навыки в рисовании и гравировании, скульптуре и архитектуре в Академии наук. Из нее в Академию художеств в качестве образцов предполагались и произведения искусства, созданные в Академии художеств и наук. В частности, во вновь образованную Академию художеств поступил коронационный альбом императрицы Елизаветы Петровны¹⁹.

В основу преподавания в шуваловской академии лег принцип конкурсности. По предписанию Шувалова был установлен порядок проведения ежемесячных конкурсов. В конкурсе, проходившем в последнюю неделю каждого месяца, принимали участие преподаватели и студенты. Кроме специальных дисциплин преподавались и необходимые для художников общеобразовательные предметы. В подготовке архитекторов важную роль сыграл математический класс. В классах французского и русского языков преподавалась история мифологии.

Факты свидетельствуют, что Шувалов внимательно следил за событиями академической жизни. В 1760 году в особом «ордере» он просил академиков собираться три раза в неделю «для приведения академии в порядок» и обсуждения текущих дел²⁰. В шуваловской академии была воссоздана общая для европейских академий практика совместных обсуждений проблем развития искусства, творчества академиков и работ учеников. Этим занимался специальный орган – Совет академии.

Шувалову принадлежит заслуга создания двух принципиальных документов, по которым в дальнейшем предстояло жить и развиваться Академии художеств. Первый из них, изданный от имени императрицы под названием «Регламент Академии художеств», содержит изложение

общих оснований ее устройства и устанавливает «штат», иными словами, описывает структуру и состав этого учреждения²¹ и штат академии с указанием жалований. Второй, более пространственный документ, названный «Учреждение Императорской Академии художеств в 16-ти пунктах», описывает принципы преподавания, способы овладения мастерством, благоприятствующие достижению возможно большего совершенства. В «Учреждении» содержится развернутая формулировка 12 пунктов «Регламента», дополненная получившими таким образом законодательное оформление конкретными сведениями вроде описания системы организации конкурсов как главного способа оценки мастерства и дарований учеников академии²².

Подробное изложение процедуры объявления программ и выполнения конкурсных заданий записано в правилах всех европейских академий: Французской королевской академии живописи и скульптуры, Испанской королевской академии Сан-Фернандо, Римской Императорской и Королевской венгеро-богемской вольной академии живописного, резного и архитектурного художеств, а также Датской королевской академии. Сравнение созданного Шуваловым «Регламента» с регламентами других стран, присланными в Петербургскую Академию художеств в конце 1750-х – начале 1760-х годов, свидетельствует, что при общем типологическом сходстве, прежде всего с французским, служившим образцом для всех остальных, Шувалов создал собственную систему конкурсов, не имевшую аналогий²³.

Составленные Шуваловым «Регламент Академии художеств» и «Учреждение Императорской Академии художеств в 16-ти пунктах» зафиксировали существование созданной им системы художественного образования и функционирования академии. Возродив петровскую практику пенсионерства, Шувалов придал ей систематический характер. В сентябре 1760 года для совершенствования за границу отправились первые пенсионеры – живописец Лосенко и архитектор Баженов.

По примеру созданной при Московском университете гимназии Шувалов считал необходимым иметь при академии подготовительное отделение, выполнявшее общеобразовательные задачи. С этой целью он разработал проект гимназии при Академии художеств на 40 человек. В ней предполагалось преподавать иностранные языки (немецкий, французский и итальянский), российское правописание, начала математики, архитектуры, рисования, историю и географию. Полученное в гимназии образование должно было облегчить будущим воспитанникам академии восприятие художественных дисциплин. Осуществить свой проект при жизни императрицы Елизаветы Петровны Шувалов не успел. Он был реализован позднее, при президентстве И.И. Бецкого, под названием Воспитательного училища²⁴ в существенно измененном виде.

При Шувалове в академии начал действовать институт почетных членов. Первыми удостоились этого высокого

звания «гишпанский первый министр Диваль», очевидно, как ответный жест в благодарность за то же звание, полученное Шуваловым от Мадридской академии изящных искусств Сан-Фернандо, и великий русский ученый М.В. Ломоносов²⁵.

За покровительство искусствам и художникам современники часто называли Шувалова меценатом. «Меценат» — такозаглавил посвященную ему оду Г.Р. Державин²⁶. Российским меценатом назвал Шувалова и Гельвеций, к которому русский вельможа обратился с просьбой о поддержке второго из своих великих предприятий — создания Академии художеств. Письма Гельвеция²⁷ и Шувалова²⁸ в максимально сжатой форме содержат изложение жизненного и мировоззренческого кредо каждого.

Шувалов для России, писал Вольтер, «в области всех родов искусств имеет такое же значение, как Петр Великий в деле цивилизации своей страны»²⁹.

В конце 1761 года скончалась императрица Елизавета Петровна. С ее смертью Шувалов потерял всемогущую покровительницу. 1762 год оказался для него тяжелым. Интриги, доносы сделали невозможным дальнейшее пребывание независимого и свободомыслящего Шувалова на прежней должности. 3 марта 1762 года пост президента Академии художеств занял И.И. Бецкой. Шувалов вынужден попросить «о увольнении ево на некоторое время вояжировать в иностранны государства». Екатерина II не стала удерживать фаворита своей предшественницы, «собственной рукою всевысочайше подписать соизволила, по сему прошению увольняя отъехать из России настолько времени потребно будет для достижения в ево намерениях успехов...»³⁰.

Однако и после отставки от своего любимого детища Шувалов не переставал о нем заботиться, опекая за границей пенсионеров, информируя о событиях европейской художественной жизни и пополняя библиотеку и музей Академии художеств.

О том, как постепенно созревала у Шувалова мысль об отъезде за границу, узнаем из его переписки с Вольтером³¹.

Шувалов обнаружил редкостную способность понимания генерального направления художественного процесса. После отъезда из России и путешествий по Европе, после пребывания в Лондоне и Париже он в конце концов обосновался в Риме, став заметной фигурой в сложившейся там международной колонии, благоприятствовавшей утверждению и распространению классицизма в Европе. К тому же стремился и Шувалов, пытаясь из своего далека помочь российским художникам преодолеть относительную паллиативность французских мастеров середины XVIII столетия и сделаться приверженцами рождавшегося в Риме нового искусства. Пребывание в месте, где активно шел процесс второго после Ренессанса открытия античности, теперь заставляет его предостеречь пенсионеров Академии художеств и ее руководство от излишнего увлечения французским вкусом. Шувалов

¹⁸ ПЕТРОВ П.Н. *Материалы для истории строительной части России*. СПб., 1863. Ч. I.

¹⁹ Д. Р-ий. (Ровинский). *Академия художеств до времени императрицы Екатерины II* // Отечественные записки. 1855. Т. 102. № 10. С. 64–65; ТЮХМЕНЕВА Е.А. *К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века*. Славяно-греко-латинская академия – Академия наук – Академия художеств // Русское искусство Нового времени. М., 2005. Вып. 9. С. 75, 79.

²⁰ ЯРЕМИЧ С.С. *Указ. соч.* С. 58.

²¹ *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств...* Ч. 1. С. 72–74.

²² ЯРЕМИЧ С.С. *Указ. соч.* С. 53–56; МОИСЕЕВА С.В. *Условия конкурса как основной формы учебного задания в Уставах и Регламентах Петербургской Академии художеств и европейских академий XVII – середины XVIII столетия* // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII столетия. С. 3–4.

²³ МОИСЕЕВА С.В. *Указ. соч.* С. 4–8; Она же. *Программы Парижской королевской академии живописи и скульптуры и Мадридской королевской академии Сан-Фернандо 1753–1763 годов* // Русское искусство Нового времени. М., 2006. Вып. 10. С. 31–32.

²⁴ ЯРЕМИЧ С.С. *Указ. соч.* С. 59.

²⁵ НБА РАХ. Ф. 33. Оп. 1. Д. 83; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 52. Сама процедура избрания Ломоносова почетным членом проходила 10 октября 1763 г. уже после отставки Шувалова (см.: Санкт-Петербургские ведомости. 24 октября 1763 г. № 85. Прибавление).

²⁶ В оде «На выздоровление Мецената» Г.Р. Державин посвятил Шувалову такие строки: «Бесмертны музами Периклы / И Меценаты в век живут, / Подобно память, слава, титлы / Твои, Шувалов, не умрут. / Великий ПЕТР нам ввел науки, / А дщерь его ввела к нам вкус; / Ты, к знаниям простирая руки, / У ней предстателем был муз. / Досель гремит нам в Илиаде / О Несторах, Улиссах гром: / Равно бесмертен в Петриаде / Ты Ломоносовым пером».

²⁷ «Существуют люди, — писал французский философ, — которых небо произвело на свет, чтобы возвышать дух нации и заложить фундамент ее славы в будущем... Государь (монарх), без сомнения, представляет одно из самых мощных средств для создания условий соревнования, тогда как вельможа (le grand Seigneur) призван его осуществлять. Моя основная мысль состоит в том, что человек, подобный Вам, обладает возможностями их воплощения. Вы объединили в себе все дары Фортуны. Благородство происхождения, достоинство, богатство вы делите с другими вельможами. Но только любовь к славе может отличить Вас от них... Слава бессмертия великих наций погребена под руинами их столиц. Для Вас Рим — Россия, может быть, еще существует, хотя время разрушило ее мощь. Если бы греки только победили Азию, их имя теперь было бы забыто. Но монументы, которые они воздвигли наукам и искусствам, составляют причину нашей восхищенной признательности их стране. Мы воздаем также честь гениям Рима, обязанным своим благосостоянием Меценату и Августу. Это они сделали для нас бессмертными имена Горация и Вергилия. Вы идете по их пути, поддерживая в Вашей стране свободу мысли. Россия, объединенная во Франции с Вольтером, в Англии с Юмом, будет с интересом читать их произведения и будет скоро создавать подобные». Цит. по: ЯРЕМИЧ С.С. *Указ. соч.* С. 62.

²⁸ «Нарисованный Вами мой портрет не соответствует действительности. Я хотел бы представить себя сам и дать представление о науках и искусствах в нашей стране. <...> Ее Императорское Величество, следуя по стопам Петра Великого, основала Университет в Москве и Академию художеств в Петербурге, руководителем которых я имею честь быть. Вот, месье, только две области, в которых я хотел бы служить моему Отечеству, если мои идеалы отвечают моим целям. Я чувствую себя вдохновленным Вашим советом... Ваше письмо для меня — учебник, инструкция, честь и поощрение, как и других ученых, особенно господина Вольтера, который не оставляет знаками своей дружбы». Там же. С. 62–63.

²⁹ Там же. С. 61.

³⁰ Там же. С. 60, 64.

³¹ Судя по всему, он же впервые подал мысль Шувалову. Во всяком случае, в середине марта 1762 г. Вольтер писал: «Вижу из Вашего письма, что Вы избираете удел, достойный философа: Вы хотите окончательно посвятить себя литературе. Вы становитесь современным Анахарсисом. Но, избрав столь мудрое и столь высокое решение, почему бы Вам не последовать Анахарсису? Почему бы Вам не совершить путешествие? Я смотрю на это с точки зрения личного интереса. Я мог бы оказаться на Вашем пути и имел бы радость повидеться и побеседовать с тем, чьи письма мне доставили столько удовольствия». Там же. С. 60.

бескомпромиссно отдает предпочтение Риму перед Парижем и рекомендует направлять пенсионеров академии главным образом в Рим³².

Идеи возглавляемой И. Винкельманом «школы художеств греческой», дружба с Д.-Б. Пиранези (первое издание его знаменитого собрания гравюр «Вазы и канделябры» было осуществлено на средства Шувалова) подвигали бывшего куратора, превратившегося в решительного сторонника нового возрождения античности, не только не терять связи с созданной им Академией художеств, но, даже будучи отставленным от нее формально, идейно влиять на ее деятельность. Евгений Болховитинов, скорее всего со слов Баженова, писал о возникшей у Шувалова мысли о создании новой формы приобщения русских художников к «школе художеств греческой»: в Риме Шувалов «помышлять... начал о снабжении заведенной им Санкт-Петербургской Академии художеств наилучшими образцами, коими богата Италия. Он по препоручению Российского двора успел выпросить у папы Пия VI позволение снять формы с превосходнейших статуй римских, флорентийских и неаполитанских, в чем незадолго до того отказано было даже одному государю. Формы сии он отправил в Санкт-Петербург и тем обогатил нашу Академию. По его же совету, сперва, для прочности, они вылиты из чугуна. Он даже принял было намерение завести в Риме Российскую академию художеств, на манер французской, о чем посылал просьбу к Ивану Ивановичу Бецкому, но не получил от него согласия»³³. Болховитинов сообщал о первом крупном приобретении Академией художеств слепков с античных памятников. При непосредственном участии Шувалова создавалась вторая основная часть академического музея — скульптурная. Заказанные Шуваловым в городах Италии в 1769 году формы для отливки слепков с античных памятников легли в основу академического собрания антиков, в котором, в отличие от зарубежных аналогов, изначально преобладали слепки с произведений французских скульпторов XVIII века — Н.Ф. Жилле,

Э.М. Фальконе, Ж.Б. Сали, Ж.Б. Пигаля³⁴.

Забываясь о пополнении Академии художеств ценными произведениями, Шувалов рекомендовал в комиссионеры академии по части искусства известного своей деятельностью в этой области Рейфенштейна. О превращении Шувалова в крупную фигуру не только русского, но и европейского художественного процесса, наряду со всем сказанным ранее, сви-

детельствовало также избрание его первым из русских в старейшую из английских академий — Лондонское общество древностей. Подаренные этому обществу Шуваловым античные фрагменты, приобретенные им в Италии, сыграли свою роль в формировании Британского музея³⁵. Благодаря Шувалову представление о значительности русской художественной культуры утвердилось в Европе.

В Россию Шувалов возвратился почти через полтора десятилетия, в 1777 году. За ним сохранилось звание куратора Московского университета. Однако в жизни Академии художеств активного участия он больше не принимал³⁶.

В жизни Шувалова, на протяжении двух десятилетий, непосредственно связанных с Академией художеств, различаются три разнохарактерных этапа. Первый, растянувшийся почти на десятилетие, начавшийся еще до создания Московского университета, был подготовкой к созданию академии. 1758–1763 годы посвящались выработке ее структуры и художественной политике. Наконец, третий этап, самый длительный, продолжавшийся почти полтора десятилетия, пришелся на годы вынужденной заграничной ссылки; он отмечен покровительством пенсионерам, пополнением музея и библиотеки Академии художеств³⁷.

Все сказанное о Шувалове, кураторе и основателе Московского университета, создателе и фактически первом президенте Академии художеств, подтверждает справедливость надгробных слов, произнесенных в память о нем архимандритом Александро-Невского монастыря: «Жизнь Шувалова достойна пера Плутархова»³⁸, и высказывания более чем через полвека известного историка: «Оказывается, что недаром так любили Шувалова его современники, что не льстивы были хвалы Ломоносова и Державина, что императрица Елизавета не лишена была счастливой способности выбирать людей»³⁹. Шуваловская академия заложила основы художественного образования, почти не менявшиеся на протяжении

столетия. Но более всего она поражает удивительной атмосферой совместного творчества и доброжелательности, которые утверждал в Академии художеств ее основатель, стремившийся поступать так, «дабы ненависть и невежество не могли напрасно порочить достоинство и тем бы напрасно не сделать обиду месту, которое по Всевысочайшей воле Ее Императорского Величества установлено для заведения своих художников»⁴⁰.

³² В одном из писем в Россию бывший куратор писал: «Школа художеств греческая с парижскою весьма разнится, и они (пенсионеры. — Е.К.), может быть, сожалеют, пробыв в последней столь долгое время и не чувствительно получив французской в художествах вкус, которого знаками и самими французами здесь находящимися не опробован». Там же.

³³ Евгений (Болховитинов). Словарь русских светских писателей. М., 1845. Т. II. С. 273. Цит. по: Яремич С.С. Указ. соч. С. 64.

³⁴ Андреева Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII — первой половине XIX в. Автореф. дис. канд. искусствовед. СПб., 2006. С. 11.

³⁵ Швидковский Д.О. Академии «знатнейших художеств» // 250 лет Российской академии художеств. М., 2007. С. 15.

³⁶ Кондаков С.Н. Указ. соч. С. 8.

³⁷ Мозговая Е.В. И.И. Шувалов и Академия художеств // Философский век. Вып. 8. С. 153.

³⁸ Цит. по: Анисимов Е.В. Указ. соч. С. 23.

³⁹ Бартенев П.И. Бумаги И.И. Шувалова // Русский архив. 1867. №5. С. 66. Цит. по: Мозговая Е.В. Указ. соч. С. 153.

⁴⁰ Там же. С. 161.

МУЗЕИ АКАДЕМИИ

MUSEUMS OF THE ACADEMY



Основу музея Академии художеств составило переданное ее куратором И.И. Шуваловым в 1758 году собрание картин, рисунков и эстампов европейских мастеров, в дальнейшем музей пополнялся за счет коллекций президента И.И. Бецкого, а также Г.В. Орлова, В.В. Мусина-Пушкина-Брюса, Н.А. Кушелева-Безбородко, М.Н. Никонова. Традиция дарить произведения искусства старейшему «публичному» художественному собранию сохранялась вплоть до 1917 года. Ей следовали и российские императоры, и президенты академии, и ее профессора, а также состоятельные любители искусства.

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

Филналы и отделы музея:

Музей-усадьба И.Е. Решина «Пенаты»

Музей-квартира И.Б. Бродского

Дом-музей П.П. Чистякова

Музей-квартира А.И. Куинджи

Мемориальная мастерская Т.Г. Шевченко

Музей-мастерская С.Т. Коненкова (Москва)

В 2008 году начал работу Государственный музей современного искусства Российской академии художеств (Москва)
www.rah.ru, mmoma.ru

СОБРАНИЕ КУШЕЛЕВЫХ-БЕЗБОРОДКО

KUSHELEV-BEZBORODKO COLLECTION

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

Кушелевскую галерею, находившуюся в составе музея академии с 1862 по 1917 год, составило собрание, поступившее по завещанию Н.А. Кушелева-Безбородко.

Род Кушелевых-Безбородко оставил заметный след в культуре России. В нем было несколько выдающихся коллекционеров произведений искусства, но начало фамильному собранию положил канцлер Александр Андреевич Безбородко (1746–1799). Светлейший князь, граф Священной Римской империи, секретарь Екатерины II, ее советник по важнейшим внутренним и внешним делам, обладавший блестящими дипломатическими способностями, Александр Андреевич был также начальником почтового департамента. Основная часть коллекции размещалась в его дворце в Петербурге (М. Пыляев пишет о 330 оригинальных картинах¹). Современники отмечали как внутреннее, так и внешнее великолепие особняка. Большой парадный зал был выполнен по проекту Джакомо Кваренги; фасад декорирован четырьмя гранитными колоннами и мраморным балконом. Интерьеры украшали изделия из фарфора, скульптуры (в их числе был и «Амур» Э.М. Фальконе), вазы и изысканная мебель с инкрустациями, приобретенные после

революции во Франции. Большая часть коллекции Безбородко состояла из произведений, ранее принадлежавших герцогу Орлеанскому² и последнему королю Польши³. В одной только спальне висело 22 картины К.Ж. Верне. Работы П. Рубенса находились и в домашней церкви. Остальные дома канцлера — в Москве и дача в Полюстрово — также отличались великолепием и значительным количеством художественных произведений. В 1795 году в письмах к С.Р. Воронцову Александр Андреевич упомянул о том, что «вдруг очутился охотником к картинам. Случай разорений французских благоприятствовал мне достать несколько отличных



Музей академии. Картинная галерея графа Н.А. Кушелева-Безбородко. 1910. Фотография

¹ *Старый Петербург. Рассказ из былой жизни столицы М.И. Пыляева с 100 гравюрами.* СПб., 1883. С. 280–282.

² Луи Филипп II Орлеанский (Эгалитэ) (1747–1793) — правнук герцога Филиппа II, родоначальника коллекции. Продав фамильные драгоценности Екатерине II, остальные художественные ценности начал распродавать еще до Великой французской революции, вступив в переговоры с британскими коллекционерами во главе с Джеймсом Кристи. Часть принадлежавшего ему собрания, отличавшегося исключительной ценностью, осела в Лондоне, вторая часть перешла к брюссельскому банкиру. Гражданин Эгалитэ был гильотинирован в 1793 году.

³ Станислав II Август, граф Понятовский — король Польши.

Family of Kushelev-Bezborodko left visible traces in the culture of Russia.

There were several notable art collectors in the family, but the founder of this noble tradition, was Chancellor Alexander Andreevich Bezborodko (1746–1799). After his death the title passed over by the line of succession to his brother, Ilya Andreevich, and subsequently was divided between his daughters: Kleopatra, married into Lobano-Rostov family; and Lyubov, married to G.G. Kushelev. One of two sons of the latter, Alexander (1800–1855), inherited love to art from his grandfather. He personally was the owner of one the richest art collections of St. Petersburg and was the first one to grant public access to a private art gallery. Estate of count Alexander G. Kushelev-Bezborodko was later divided among his children: Varvara (married into Kochubey family), Grigory (1832–1870), Lyubov (married into Musin-Pushkin family) and Nikolai (1834–1862).

The latest and perhaps the most famous representative of the whole lineage, Nikolai Alexandrovich Kushelev-Bezborodko inherited house in Gagarinsky Street (later known as New Marble Palace), as well as a minor part of family art collection. Two years before death, in 1860, Nikolai compiled last will in which he legated possessions to the Academy of Arts. In addition to the important paintings by old masters, for the Academy of Fine Arts were particularly valuable works by modern European painters like Paul Delarosh, Diaz de la Peña, Eugène Delacroix, Charles-Francois Daubigny, Gustave Courbet, Jean-Léon Gérôme, Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-Louis Ernest Meissonier, Jean Francois Millet, Théodore Rousseau. Count Nikolai thus mediated a unique chance for Russian artists to see and study works of most famous painters at that time. For Russian painters were invaluable

штук, наипаче из школы фламандской. Я получил три картины из коллекции Орлеанского герцога, три из кабинета Шуазелева и несколько других; дошли до меня весьма добрые картины итальянские. Словом, с моим жарким старанием, с помощью приятелей и с пособием до 100 тысяч, издержанных мною, менее трех лет составил я хорошую коллекцию, которая числом и качеством превзошла Строгановскую. От сего вышел другой расход, — что я должен был построить большую картинную галерею, в которую еще жду несколько картин из Варшавы и штуки четыре из Италии. Но я должен сказать, что, имея Орлеанского Теньера, Мориса и Жирарда Дова, также и других фламандцев и, можно сказать, редкие пейзажи, более жаден на итальянский, а из пейзажей разве бы Клода Лоррена, которого у меня нет; но напротив только есть у меня Сальватор Роза, какого и в Эрмитаже нет и к которому Строганов и профессора часто с визитом приезжают»⁴. В дополнении к своему завещанию канцлер выразил желание, чтобы картины всегда оставались в их семье и не продавались.

После смерти владельца собрание перешло к брату, Илье Андреевичу, а затем разделено между его дочерьми: Клеопатрой, будущей Лобановой-Ростовской, и Любовью, вышедшей за Г.Г. Кушелева. Из двух сыновей последнего любовь к искусству унаследовал только Александр Григорьевич (1800–1855). Приходясь знаменитому канцлеру внучатым племянником, в 1816 году молодой граф получил высочайшее разрешение присоединить его фамилию к своей и право пользоваться гербом.

Он рос на попечении тетки, княгини К.И. Лобановой-Ростовской, в семейной усадьбе Полюстрово⁵, в окружении произведений искусства. В 1813 году был отдан в подготовительный пансион при Царском-Сельском лицее, который окончил в 1816 году. В том же году Московский университет присвоил Александру Григорьевичу степень доктора этико-политических наук. В 1817 году юноша определен в ведомство Коллегии иностранных дел, а в следующем отправился за границу — как по делам службы, так и для продолжения образования. По возвращении в Россию летом 1819 года активно занимался устройством гимназии высших наук в Нежине, для которой привез много книг из Европы. Инициатива ее открытия принадлежала еще А.А. Безбородко, выполняя волю которого, значительные средства для будущего учебного заведения перевел И.А. Безбородко. Граф

А.Г. Кушелев-Безбородко, назначенный попечителем гимназии, открывшейся в 1820 году, не только неоднократно жертвовал деньги на ее содержание, но и позаботился о развитии изящного вкуса у воспитанников, подарив 175 картин художников различных европейских

⁴ Цит. по: Асварищ Б.И. *Кушелевская галерея. Западноевропейская живопись XIX века: Каталог выставки // Государственный Эрмитаж. — СПб., 1993. С. 3. (Далее — Асварищ).*

⁵ Усадьба в Полюстрово — семейное имение (ныне Свердловская набережная). Первый владелец — канцлер А.А. Безбородко, купивший огромный участок земли под свою летнюю резиденцию. В 1783–1784 гг. главное здание перестроено по проекту Дж. Кваренги. Наследники канцлера начали распродавать территорию по частям. В XIX в. дворцом владел граф Г.А. Кушелев-Безбородко, у которого здесь в конце 1850-х гг. гостил знаменитый французский писатель А. Дюма-отец, познакомившийся на кушелевской даче с А.К. Толстым, Н.А. Некрасовым, Д.В. Григоровичем и И.И. Панаевым. В 1873 г. рядом с усадьбой начали строить заводы и фабрики. Сейчас во дворце располагается противотуберкулезный диспансер.



Д. СЕГЕРС

Натюрморт (цветы на архитектурном украшении, в котором — гнездо со щегленком).

Холст, масло. НИМ РАХ

works of Paul Delarosh and works of the Barbizon school. After their handover to the Academy, the painting and sculptures were exhibited in the Classical Art Gallery and Round Hall.

Everything changed in 1917. In autumn, forced by the progress of war front to St. Petersburg, the Arts Council has decided to evacuate to Moscow art works from the Academy of Fine Arts, the Hermitage museum, the Russian museum and from some other palaces on suburbs to Moscow. Museum of Academy ceased to operate and his collections were divided between other museums — the Hermitage and Russian museum.

Fate was not so terrific at the end, and small part of the collection was left there, where Count Kushelev-Bezborodko legated it — in the Museum of Academy. It is a small number of paintings by mostly unknown European artists.

For the first time after the works that have been restored they were shown on large-scale exhibition of the museum «The road to excellence: the European and Russian art of 15th —



beginning of 20th century», held in its halls and dedicated to the 250th anniversary of the Academy of Arts.

Even with all the richness and variety of collections at Imperial Academy of Arts, Collection of count Nikolai Kushelev-Bezborodko was a jewel in the crown! In the second half of 19th – early 20th century, the museum continued to accept donations of fairly large private collections, but there was never again single donation matching quality and value for the development of Russian art as donation of count Nikolai.

Д. ТЕМПЕСТИНО

Развалины на скале, окруженной водой. Холст, масло. НИМ РАХ

Г.Ф. РУГЕНДАС

После сражения (Поле сражения). Холст, масло. НИМ РАХ

школ. В 1826 году его назначают членом правления училищ при Министерстве народного просвещения. В 1833 году новоиспеченный глава этого министерства С.С. Уваров, покидая прежний пост помощника директора Публичной библиотеки, рекомендовал А.Н. Оленину А.Г. Кушелева-Безбородко. Директор библиотеки в том же году утвердил Александра Григорьевича своим помощником.

Графу А.Г. Кушелеву-Безбородко принадлежала одна из богатейших картинных галерей Санкт-Петербурга, и именно он стал первым частным лицом, разрешившим ее публичное посещение. При разделе имущества княгини К.И. Лобановой-Ростовской в 1825 году он (как и его брат) отказался от богатых имений, отдав предпочтение художественным произведениям. Видимо, граф был таким же страстным коллекционером, как и его дед, канцлер А.А. Безбородко. К сожалению, каталога или описи, по которым можно было бы судить о собрании, не обнаружено. Александр Григорьевич приобрел дом на углу Гагаринской набережной и Гагаринской улицы, а затем и соседний дом. Оба строения были объединены в один дворец, и в 1846 году состоялось открытие галереи, в которую публику пускали по билетам раз в неделю, по четвергам, с 12 до 14 часов. Этот особняк был известен и концертным залом, где выступали многие знаменитости. Одним из первых дом посетил герцог Максимилиан Лейхтенбергский, президент Императорской академии художеств, владелец уникальной коллекции. В 1851 году в залах Академии художеств под покровительством М. Лейхтенбергского впервые в России проходила выставка картин из частных собраний, в том числе из коллекции А.Г. Кушелева-Безбородко.



Я. ван БЛУМЕН

Переход реки со стадом. Холст, масло.

НИМРАХ



Его брат Григорий (1800–1855) умер бездетным, оставив картины, унаследованные от тети, жене Екатерине Дмитриевне, урожденной Васильчиковой. О ценности доставшихся ей произведений можно судить, опираясь на мнение видевшего их Г.Ф. Ваагена, особо выделившего несколько превосходных работ Рембрандта, Ж-Б. Греза, К. Дюжардена. Собрание перешло к Екатерине Дмитриевне вместе с домом Лобановой-Ростовской, в котором оно находилось. Предполагая продать картины в конце жизни, Екатерина Дмитриевна пригласила в качестве эксперта Ф.А. Бруни, профессора Императорской Академии художеств. В 1872 году, перед продажей, графиня разрешила публичное посещение ее галереи. Судя по прессе, внимание привлекали прежде всего портреты А. ван Дейка, картина Д. Тенирса, многочисленные работы нидерландских мастеров. Аукцион состоялся в Париже в 1875 году.

Имущество А.Г. Кушелева-Безбородко было разделено между его детьми: Варварой (в замужестве Кочубей), Григорием (1832–1870), Любовью (в замужестве Муслиной-Пушкиной) и Николаем (1834–1862). Вместе с унаследованными дочерьми домами им отошла и часть картин.

Старшему сыну Григорию достались особняк на Гагаринской набережной, дача в Полуострове и находившиеся там произведения искусства, составлявшие лучшую часть собрания канцлера А.А. Безбородко. Неординарная личность, граф Григорий обладал литературным талантом. Окончив Императорский Александровский лицей, он в 1850 году поступил на службу в канцелярию Комитета министров. Граф Григорий Александрович был известен широкой благотворительностью — состоял попечителем приюта на Малой Охте, основал приют для кормилиц и

грудных детей. В 1857 году Г.А. Кушелев-Безбородко занялся перестройкой фамильного дома, поручив работы архитектору Р.Р. Генрихсену. А.А. Фет в своих воспоминаниях писал о великолепных картинах голландских живописцев, украшавших анфиладу комнат⁶. Коллекция, которую он пополнил произведениями современных французских и немецких живописцев, в том числе Э. Месонье, К. Коро, К. Труайона, А. Ахенбаха, размещалась не только в Санкт-Петербурге, но и в его парижской квартире. Граф занимался литературой, давал средства на публикацию различных изданий под редакцией Н.И. Костомарова, «Памятников старинной русской литературы», стихотворений А. Майкова, многих других поэтов и писателей. Сотрудничая в «Отечественных записках», других журналах того времени, Григорий Александрович в 1859 году основал свое издание — журнал «Русское слово». Он умер, как и его брат, молодым, став последним представителем рода графов Кушелевых-Безбородко. За год до кончины, в 1869 году, Г.А. Кушелев-Безбородко распродал часть своего собрания на аукционах в Париже и Лондоне. После его смерти остатки коллекции разошлись по разным владельцам.

Последний и, пожалуй, самый известный представитель рода, Николай Александрович Кушелев-Безбородко, получил в наследство дом на Гагаринской улице (позднее называвшийся Новый Мраморный дворец), а также более скромную часть фамильного собрания картин. Помимо двух полотен П. Рубенса «Вознесение Богоматери на небо» и «Волчья травля», широко известного произведения Я. Йорданса «Король пьет», нескольких исключительно ценных работ («Дама пьет из рюм-

⁶ А. Фет. *Мои воспоминания*. М., 1890. Т. 1. С. 131.



ки, подле нее сидит кавалер» Г. Терборха, «Внутренность голландской таверны» А. ван Остаде, «Скот на пастбище» А. ван де Велде, «Головадевочки» Ж.Б. Греза, «Приморский грот» К.Ж. Верне) он стал обладателем большого количества картин неизвестных художников. Граф продолжил собирать, приобретя за несколько лет более 250 полотен современных французских, бельгийских, немецких мастеров. Он не был одинок в своих художественных предпочтениях — в образованной дворянской среде интересовались искусством европейских художников первой половины и середины XIX века. (Известными коллекционерами того времени были канцлер А.М. Горчаков, В.А. Жуковский, Д.П. Боткин, Д.Е. Бенардаки). Как отмечают исследователи, Кушелев-Безбородко, превзойдя всех масштабом, практически не делал случайных приобретений. Даже те ра-

боты, которые в каталоге его галереи отнесены к рубрике «имеющих менее чем второстепенное художественное значение»⁷, оставшиеся в разоренном Музее Академии художеств, представляют интерес⁸. Первые приобретения он начал делать еще в Петербурге, где существовала довольно интенсивная торговля художественными произведениями (Так, Вл. Михневич⁹ упоминает магазины Дациаро, А. Бегрова, Прево, Аванцо. Особенно славились магазины Негри и Фельтена). Творчество современных иностранных живописцев было представлено и на выставках, проходивших в столице, как в Академии художеств, так и в Обществе поощрения художников. В 1861 году президентом Академии художеств великой княгиней Марией Николаевной устраивалась благотворительная выставка картин и произведений искусства из императорских дворцов и част-

◀ СТР. 18

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИЙ ХУДОЖНИК XVIII в.

Поклонение пастухов. Копия с картины Б.Э. Мурильо. Холст, масло. НИМ РАХ

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ХУДОЖНИК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Мадонна в кресле. Копия с оригинала Рафаэля. Холст, масло. НИМ РАХ



ных собраний, проходившая в залах Императорской Академии художеств. На ней экспонировалось 30 работ из собрания Н.А. Кушелева-Безбородко.

Николай Александрович, получив домашнее образование, поступил в Пажеский корпус, по окончании которого с 1852 по 1856 год служил в кавалергардском полку. Оставив службу, он много путешествовал по России и Европе, посетил Северную Африку, Иерусалим, изучал музеи. Н. Григорович в своем труде «Канцлер А.А. Безбородко в связи с событиями его времени», заказанном графом Николаем Александровичем Академии наук, писал: «В непродолжительное время составила у него замечательная коллекция картин, книг, мраморов, бронз, фарфора, оружия и тому подобных предметов. Художники не без основания приходили к нему поучиться и были уверены в радушном приеме хозяина. Сколько получал он писем, просьб, ходатайств и как охотно втихомолку делал он, что от него зависело. С каким удовольствием, с какою любезностью принимал он художника, литератора. С каким оживлением бывали у него собрания, когда под музыку Моцарта или Гайдна окруженные творениями Поль-де-Лароша, Шеффера любители искусства могли любоваться превосходными рисунками, создававшимися тут же под карандашом известных живописцев, а там, где-нибудь в уголке, в тесном кружке, читалось новое стихотворение, новая повесть»¹⁰.

Завещание в пользу Академии художеств было со-

ставлено Николаем Александровичем за два года до кончины, в 1860 году¹¹. В том же году он был избран почетным членом академии.

Несмотря на значимость картин старых мастеров, особую ценность для Академии художеств имели прежде всего произведения современных европейских живописцев П. Делароша, Диаза де ла Пенья, Э. Делакруа, Ш. Добиньи, Г. Курбе, Ж.Л. Жерома, Ж.Б.К. Коро, Ж.Л.Э. Мейсонье, Ж.Ф. Милле, Т. Руссо. Возможность видеть и изучать картины прославленного в то время П. Делароша, художников барбизонской школы, была неоценима для русских живописцев. Значение кушелевской галереи и ее влияние на формирование отечественных мастеров отмечалось многими художниками. Так, И.Е. Репин, говоря о Ф.А. Васильеве, отмечал: «В искусстве он отлично знал кушелевскую галерею, и все славные, модные тогда имена французских и немецких художников так и сыпались с его языка: Т. Руссо, Тройон, Добиньи, Коро, Рулофс и другие; разумеется, его как пейзажиста интересовали большей частью

пейзажисты немцы: Мунте, Лессинг, бр. Ахенбахи и другие»¹². Сам Репин в годы учебы воспроизвел часто копируемого «Славонца» именитого бельгийца Луи Галле. Ученик А.И. Куинджи в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств А.А. Рылов писал: «Особенно любили художники бывать в кушелевской галерее. Там они

⁷ *Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко*//Под наблюдением А.И. Сомова составил Б.К. Веселовский /Картинная галерея Императорской Академии художеств. III – СПб., 1886. С. 174 – 187 («Список картин, принадлежащих к составу галереи гр. Кушелева-Безбородко сверх вышеперечисленных и имеющих менее чем второстепенное художественное значение»).

⁸ Асварищ. С. 19.

⁹ *Петербург весь на ладони, с планом Петербурга, его панорамой с птичьего полета, 22 картинками и с прибавлением календаря*. Составил Вл. Михневич. СПб., 1874. С. 532–533.

¹⁰ Н. Григорович. Т. I. С. XII–XIII.

¹¹ В завещании Н.А. Кушелева-Безбородко оговорено: «...картины и статуи передаю я как пожертвование в Императорскую Академию художеств для составления публичной галереи и открытой постоянно для художников и публики, допускаемой без билетов и стеснения в форме одежды» (Цит. по: Асварищ. С. 10).

¹² И.Е. Репин. *Далекое близкое*. Л., 1982. С. 236.



Ф.КАРРАЧЧИ. *Неверие Фомы.*
Копия с оригинала Гверчино. Холст,
масло. НИМ РАХ

СТР. 21 ▷

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК XVII в.
Распятие. Холст, масло. НИМ РАХ

любовались картинами Ахенбаха, Коро, Добиньи, Курбе, Делакура, Диаза, Милле, Руссо и других, делая с них копии. Я скопировал тогда «Бурю в горах» Калама и «Песчаный берег» Лехорна¹³. К.А. Коровин в «Автобиографических рукописях» вспоминает: «В 1881 году я поехал в Петербург в Академию художеств и поступил в натурный класс. Чудные залы академической галереи Кушелева, коридоры Академии художеств, живые сфинксы на ее фоне — все это было заманчиво для меня серьезностью, полной высоких традиций духа...»¹⁴ «Прелестным и необычайно изысканным собранием» назвал кушелевскую галерею А.Н. Бенуа¹⁵. Он же описал историю несостоявшегося дара Русскому музею имени Александра III рисунков иностранных художников, приобретенных М.К. Тенишевой у наследников Н.А. Кушелева-Безбородко и А.В. Базилевского¹⁶.

О кушелевской галерее и ее значении для русской культуры писали и другие выдающиеся художники (например, Н.Н. Ге), критик В.В. Стасов, историки искусства А.И. Сомов и барон Н.Н. Врангель.

По общему признанию, главную ее ценность составляла «передовая» европейская живопись, картины К. Труайона, К. Коро, Добиньи, Милле. В собрании имелось и несколько живописных работ русских мастеров: И.К. Айвазовского, А.П. Боголобова, Ф.А. Бруни, К.П. Брюллова, Л.Ф. Лагорио, Н.Е. Сверчкова и В. Сверчкова, П.С. Шильцова. Из произведений скульптуры 19 составляли копии с античных оригиналов, а остальные десять были работами Дж. Дюпре, В. Луккарди, Ж.Б.О. Клезингера.

Знаменитый А. Канова был представлен четырьмя мраморными изваяниями — бюстами принцесс Елены Бонапарт и Полины Боргезе, статуями «Венеры, выходящей из воды» и «Амура и Психеи». Частью галереи стал и гипсовый бюст Н.А. Кушелева-Безбородко, выполненный Р.Р. Бахом.

После поступления в академию картины и скульптуры¹⁷ были выставлены в Античной галерее и Круглом зале. К моменту их публичного показа П.Н. Петровым был составлен каталог, переизданный в 1868 году. В это время для собрания уже были подготовлены специальные залы, которые сейчас занимает не Музей Академии художеств, а библиотека — это несколько помещений второго этажа по третьей линии.

Шло время. Менялись вкусы. К концу XIX столетия академический музей уже не посещался так, как прежде. Кушелевская галерея часто бывала закрыта¹⁸.

Известно, что не вся коллекция экспонировалась — какие-то работы оставались в кладовых. Видимо, это объяснялось извечной проблемой — отсутствием помещений, а также тем, что некоторые картины изначально воспринимались как второстепенные. Положительные изменения наметились в конце 1900-х, когда в музей поступили и другие частные коллекции, а выставочные площади расширились¹⁹. Хранитель музея Э.О. Визель заинтересовался атрибуцией произведений, считая, что все три каталога коллекции Николая Александровича нуждаются в уточнениях и дополнениях. В связи с проводившимся тогда ремонтом этой

¹³ А. Рылов. *Воспоминания.* Л., 1977. С.31.

¹⁴ *Константин Коровин вспоминает...* / Составители, авторы вступ. статьи и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М., 1990. С. 76.

¹⁵ А. БЕНУА. *Мои воспоминания:* В пяти книгах. — М., 1990. I.П.7. Мое художество. С. 248.

¹⁶ Княгиня М.К. Тенишева, увлеченно собиравшая произведения искусства, в 1898 г. получила разрешение Николая II принести свое собрание европейских и русских художников в дар только что открывшемуся Русскому музею имени Александра III. В состав ее коллекции входили графические работы европейских художников, приобретенные у наследников графа Н.А. Кушелева-Безбородко. К ее огромному разочарованию, управляющий музеем великий князь Георгий Михайлович принял только произведения русской школы, отказавшись от рисунков иностранных мастеров. А.Н. Бенуа пишет, что в 1903 году княгиня устроила в своем особняке аукцион, продав не только «отвергнутые» Русским музеем произведения, но и всю оставшуюся коллекцию (А. Бенуа. IV. 25. Открытие Русского музея. С. 197; IV. 47. С. 395).

¹⁷ Все три каталога кушелевской галереи — 1863, 1868 и 1886 гг. — приводят разные цифры. Так, согласно последнему каталогу, составленному Б.К. Веселовским под наблюдением А.И. Сомова, в собрании Н.А. Кушелева-Безбородко находилось 466 картин и 29 скульптур.

¹⁸ *Дневник государственного секретаря А.А. Половцова.* М., 1966. Т. 1. С. 182.

¹⁹ И.Ф. ЛОБАШОВА. *О реорганизации Кушелевской галереи и проведении перетрибуции части ее собрания в 1916 году:* Доклад на научной конференции в НИМ РАХ в 2008 году.





Р.Г. Бах. *Портрет*
Н.А. Кушелева-Безбородко.
1863. Гипс. НИМ РАХ

части здания Визель планировал поменять экспозицию в кушелевской галерее, включив в нее картины из кладовых и разместив их в боковой галерее, служившей прежде хранилищем произведений из этого собрания.

Все изменилось в 1917 году. Осенью ввиду приближения фронта к Петрограду Совет по делам искусств принял решение об эвакуации художественных произведений из Академии художеств, Эрмитажа, Русского музея, а также пригородных дворцов в Москву. Из-за Октябрьской революции 1917 года и Гражданской войны затянулся возврат ценностей из города, ставшего столицей. В апреле 1918 года постановлением Совета народных комиссаров Академия художеств была упразднена. Программа разместившегося в ее здании нового учебного заведения — Свободных художественных мастерских — не предусматривала изучения художественного наследия прошлого. Академический музей перестал функционировать, а его коллекции попали в разряд подлежащих распределению в Эрмитаж и Русский музей. В ноябре 1922 года, когда из Москвы были возвращены произведения искусства, часть ящиков с картинами, в числе которых находились экспонаты кушелевской галереи, сразу была привезена в Эрмитаж. Немало способствовал этому заведующий Картинной галереей Эрмитажа А.Н. Бенуа, объяснивший такое нарушение воли завещателя тем, что Академия художеств «успела утратить свой традиционный характер»²⁰. Бенуа поставил своей целью восполнить пробел, допущенный его предшественниками, — открыть отдел французского искусства XIX века. Высокая художественная ценность картин кушелевской галереи как нельзя лучше отвечала поставленной задаче, они и заложили основу этой части собрания Эрмитажа.

Чего же в очередной раз лишилась Академия художеств? В каталоге галереи Веселовского в перечне старых мастеров встречаем имена знаменитых голландцев XVII века — мастеров натюрморта Э. и В. ван Альста, пейзажистов Я.Б. Веникса, Я. ван Гойена и Я. ван Рейсдаля; жанристов Ф. Воувермана, Я. Дюка, Б. и А. Кейпов, Г. Метсю, братьев

А. и И. ван Остаде; французов Н. Пуссена, Ф. Буше («Аполлон и Дафна») и баталиста Ж. Куртуа; холсты очень ценного в академии немецкого живописца XVIII века Х.В.Э. Дитриха «Эндимион и Диана» и «Христос перед народом». В состав коллекции входили работы известных голландских портретистов Г. и К. Нетшеров; фламандцев — Ф. Франкена-старшего, отца и сына Тенирсов. Наиболее интересной частью кушелевской галереи для историков искусства в начале XX века была «новейшая» французская живопись. Но и Эрмитажу не суждено было полностью сохранить все полученные шедевры кушелевского собрания: из 317 картин некоторые произведения были переданы в другие российские музеи, а 110 изъяты из музея и распроданы советским государством за границей²¹.

Судьбе было угодно, чтобы какая-то часть, пусть и не очень значительная, все же осталась там, куда была передана по воле графа Кушелева-Безбородко — в академическом музее. Речь идет о небольшом количестве картин, в основном неизвестных европейских художников, упомянутых в «Списке картин... имеющих менее чем второстепенное художественное значение». Впервые работы, которые прошли реставрацию, были показаны на масштабной выставке из фондов музея «Путь к мастерству: европейское и русское искусство XV — начала XX века», проходившей в его залах и приуроченной к 250-летию Академии художеств²². Их точное определение затрудняется чрезвычайной скупостью сведений. В настоящее время можно предположительно говорить о наличии не менее 21 картины из кушелевского собрания. Среди них²³ — натюрморт Д. Сегерса (1590–1661), «Переход реки со стадом» Я.Ф. Блумена (1662–1749), «Развалины на скале» Д. Темпестино (? — 1680), небольшая работа «Всадник» М. Домисена, батальная сцена «Сражение», приписанная Х.Л. Левенстерну (1702–1755); полотна неизвестных голландского («Женщина с фруктами») и итальянского живописцев XVII века («Распятие»); копии с Гверчино (кисти Ф. Карраччи «Неверие Фомы», 1621–1622), Б.Э. Мурильо («Поклонение пастухов») и с оригинала Рафаэля («Мадонна в кресле»).

Собрание Н.А. Кушелева-Безбородко (несмотря на все богатство и многообразие академических музеев) было жемчужиной в короне Императорской Академии художеств. И хотя во второй половине XIX — начале XX века музею продолжали дарить довольно значительные частные коллекции, ничего равного по качеству и значению для развития отечественного искусства в академию больше никогда не поступало.

²⁰ А.Н. БЕНУА. IV. 5. С. 53.

²¹ Атрибуции Л.Н. Целищевой: *Русское и западноевропейское искусство XVII — начала XX века* // Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Литография / НИМ РАХ. — СПб., 1993. С. 61; Свободным художествам: 240 лет Академии художеств // *Русское и западноевропейское искусство конца XVI — начала XX века* / Из фондов НИМ РАХ: Каталог. — СПб., 1997. С. 55.

²² АСВАРИЩ. С. 19–20.

²³ *Путь к мастерству. Европейское и русское искусство XV — начала XX века.* — СПб., 2007. С. 237–256.

ДИНАСТИЯ БАХОВ В АКАДЕМИИ

BACH DYNASTY AT THE ACADEMY

Полина Попова

Polina Popova

В феврале 2009 года исполнилось 150 лет со дня рождения скульптора Роберта Романовича (Робертovich) Баха (1859–1933). С его работами в области монументальной пластики, среди которых памятники А.С. Пушкину в Царском Селе (установлен к 100-летию со дня рождения поэта), М.И. Глинке на Театральной площади в Санкт-Петербурге, знакомы многие, однако мало кто помнит его имя. Еще меньше тех, кто знаком с историей целой художественной семьи, к которой принадлежал скульптор.

Династия Бахов, петербургских художников, учившихся и работавших в Академии художеств во второй половине XIX – первой трети XX века, явление для художественной жизни Петербурга характерное. Во-первых, это продолжение традиции художественных семей – Ивановых, Маковских и многих других. Во-вторых, поддержание немецко-русских культурных связей и традиций художников, так называемых российских немцев. Это понятие складывается в XIX веке и подразумевает детей выходцев из немецких земель, оставшихся в Российской империи и поступивших на государственную службу. Среди них – Брюлловы, Клодты, Гриммы, Залеманы и другие.

Начало династии было положено прибалтийским немцем Робертом Генрихом Бахом (1819–1903). В конце 1830-х годов он переезжает из Риги в Санкт-Петербург, где русифицирует свое имя на Роман Иванович. С 1844 года он посещает класс скульптуры Императорской академии художеств, которым в то время руководил знаменитый скульптор И.П. Витали. В эти годы Р.И. Бах исполняет многочисленные портреты, среди которых бюст профессора Академии художеств, исторического живописца А.Т. Маркова (собрание НИМ РАХ). За эту работу Р.И. Бах получает звание «некласного» художника. После смерти графа Н.А. Кушелева-Безбородко Совет Академии художеств принимает решение выставить в академическом музее заветную им коллекцию «картин и статуй»: «После годичной выставки античную галерею убрать для помещения временно коллекции Кушелева-Безбородко впредь до назначения для этого особой залы, которой дать название Кушелева, где будет поставлен его бюст»¹. Заказ на исполнение бюста получил Р.И. Бах. С 1852 по 1854 год скульптор преподает в школе Общества поощрения художеств. В 1882 году художник избран почетным вольным общником Академии художеств. В семье Романа Ивановича (Роберта Генриха)

¹ *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования* / Сост. П.Н. Петров. Спб., 1864–1866. Ч. III. С. 401.



Р. И. БАХ

Портрет А.Т. Маркова. 1850. Гипс тонированный. НИМ РАХ

Р. Р. БАХ

Памятник А.С. Пушкину в Царском Селе. 1900



In February 2009, 150 years have passed since the birth of great sculptor, Robert Romanovich (Robertovich) Bach (1859–1933). His monumental works and plastics, among which are the monuments of A.S. Pushkin in Tsarskoe Selo, erected to commemorate the 100th anniversary of the greatest of Russian poets and statue of Mikhail Glinka at the Theater Square in St. Petersburg, are familiar to many, but few remember name of the author. Even fewer are familiar with the history of entire artistic family, from which the sculptor came.

Beginnings of Bach dynasty, family of artists residing, studying and working at the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg during the second half of 19th – early 20th century, are connected with the Baltic German Robert-Heinrich Bach (1819–1903). In late 1830's he moved from Riga to St. Petersburg, where he decided to Rus-



sianize his name to Roman Ivanovich. He had been attending the sculpture classes at the Imperial Academy of Fine Arts since 1844. R.I. Bach is author of numerous portraits. His family consisted of five sons, all of whom continued the path of their father, tightly intertwined their lives with art and with the Academy of Arts.

They usually introduce Bach dynasty as a family of sculptors and architects. Indeed, this is true, because two brothers followed the example of their father, and two received the architectural education. However, one of the five brothers – Konstantine (Franz-Konstantine) (1857–1918), became a painter and sketch artist. Aleksander (Paul-Alexander) Bach (1853–1937) studied at the Academy between 1875 and 1884. He graduated from depart-

Р.Р. БАХ. *Идиллия*. 1886.
Горельеф. Гипс тонированный.
НИМ РАХ

Портрет Р.И. Баха
(отца скульптора). 1889. Гипс.
НИМ РАХ

было пятеро сыновей, все они продолжили путь отца и связали себя с искусством, с Академией художеств. Династию Бахов обычно представляют как семью скульпторов и архитекторов. Это справедливо, ведь двое из ее представителей последовали примеру отца, а двое получили архитектурное образование. Один из братьев – Константин (Франц Константин) (1857–1918) – стал живописцем и рисовальщиком. В 1876–1886 годах он учился в Академии художеств. Получил несколько серебряных медалей и в 1886 году окончил обучение со званием классного художника 3-й степени. Излюбленным мотивом его творчества являлись батальные сцены. В последней четверти XIX века К.Р. Бах выполнил ряд рисунков для изделий Императорского фарфорового завода.



Александр (Павел Александр) Бах (1853–1937) учился в Академии художеств в 1875–1884 годах. Окончил архитектурное отделение со званием классного художника 1-й степени. С 1886 года работал помощником архитектора, а затем и архитектором Царскосельского дворцового управления. По его проектам в Царском Селе создан парадный зал городской ратуши, построены част-

ные дома и женская гимназия. А.Р. Бах являлся архитектором проектов установки нескольких памятников, созданных его братом Р.Р. Бахом. При участии архитектора П.И. Шустова он выполнил проект реконструкции интерьеров зала заседаний Государственной думы в Таврическом дворце. С 1920 по 1930-е годы работал главным архитектором города Пушкина.

Архитектором стал и самый младший из братьев – Евгений (Карл Евгений, 1861–1905). С 1883 года он учится в Академии художеств. По ее окончании в 1889 году получает золотую медаль и звание классного художника 1-й степени за программу «Проект Думы для Санкт-Петербурга». За это ему предоставлено право пенсионерской поездки за границу. Совет профессоров предписывал пенсионерам-архитекторам делать путевые заметки, заносить в альбомы достойные внимания сооружения в виде рисунков, набросков, пометок. Такие поездки должны были закрепить знания по истории архитектуры, повышали профессиональный уровень художников и архитекторов. Е.Р. Бах посещает Германию, Италию, Францию, Голландию, Англию. В августе 1892 года архитектор послал отчет за первые два года пребывания за границей с приложением 50 рисунков и большой акварели с изображением виллы Альбани. В 1894 году по возвращении из-за границы художник представил на конкурсную выставку в Академии художеств свои пенсионерские работы и был удо-



стоен звания академика. Безусловно, архитектурная графика занимает важное место в творчестве мастера. Большая часть его работ была передана в архитектурный класс Императорской академии художеств. Они служили образцами в процессе обучения юных художников-архитекторов. Однако не стоит забывать и о том, что по проектам Е.Р.Баха в Санкт-Петербурге построено несколько зданий, в частности, заводы «Сименс и Гальске» на Васильевском острове, ряд доходных домов и особняк Н.С. Строганова на Моховой улице.

Путь отца-скульптора продолжили два других брата. Однако судьбы их сложились по-разному. Николай (Иоганн Николай) Бах (1853–1885) окончил немецкое училище Св. Анны в Петербурге. Затем с 1870 года учился в скульптур-

К.Р. БАХ

Подъем артиллерии на Балканы (из русско-турецкой войны 1877–1878 гг.) 1878. Бумага, графитный карандаш, булла. Учебный эскиз

Е.Р. БАХ

Вид церкви аббатства в Кюни. Бумага, тушь



ment of architecture with the honorable title “class artist of first degree”. Since 1886 he worked as an assistant architect, and later as the chief architect of the palace management at Tsarskoye Selo. The youngest of the brothers – Eugene (Charles-Eugene) (1861–1905) became the architect, too. Path of sculptor, chosen by their father, was chosen by two other brothers. Nicholas (Johann-Nicholas) Bach (1853–1885) studied at the sculpture class of the Academy of Arts. But the most famous of brothers was Robert Bach, because of his great contribution to the development of monumental plastic art. In addition to the mentioned monuments he created statues of Alexander III in Irkutsk (destroyed, recreated by A.S. Charikin in 2003), monuments to same emperor in towns of Vyatka and Feodosiya, to Emperor Peter I in Tula, to A.S. Pushkin in Kiev.

Without reservation we can state that the Bach family made a significant contribution to the development of Russian culture of the second half of 19th – beginning of 20th century. The fate of Bach family was closely connected with the Academy of Fine Arts, and even in times of rapid change they retained traditions of the classical school. Opened in the Catherine Hall of the Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts, the exhibition titled “The Bach Family in the Russian Academy of Arts” was interesting case, when works of presented artists reflected a certain stage in the history of the Academy.

ном классе Академии художеств, по окончании которой в 1879 году получил звание классного художника 1-й степени за программное произведение «Весна», представлявшее собой аллегорическую по поэме Шиллера. В 1880–1884 годах преподавал искусство лепки в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. С конца 1870-х годов скульптор регулярно участвовал в академических выставках. Он создавал произведения преимущественно на мифологические сюжеты: этюд головы для статуи «Прометей», «Психея», «Давид», «Пифия». Последнее, называемое также «Пифия на треножнике» (собрание НИМ РАХ, находится в процессе реставрации), представляет дельфийскую пророчицу в момент прорицания. Эта работа принесла Н.Р. Баху звание академика, однако уже посмертно. В том же 1884 году скульптор уезжает на Урал, в город Касли, где работает на чугуно-литейном заводе. Прожив там всего год, он скоропостижно скончался от туберкулеза. Вот что по этому поводу писали в журнале «Вестник изящных искусств», издававшемся при Императорской Академии художеств: «Много можно насчитать в истории нашего искусства таких молодых художников, которые подавали большие надежды и отчасти их оправдывали, но были унесены смертью в самом начале своей карьеры. Между их именами имя скульптора Н.Р. Баха останется надолго в памяти любителей искусства, хотя он произвел всего одну значительную вещь, круглую фигуру «Пифия», которою публика любовалась на академической выставке нынешнего года, когда ее автора уже давно не было в живых. После нее можно было ожидать от Баха еще много таких же, если еще и не лучших произведений...»²

Судьба его брата — скульптора Роберта Баха сложилась более удачно. Первоначальное образование он также получил в училище Св. Анны, которое так и не окончил. В 1879–1885 годы он состоит вольнослушателем на скульптурном отделении академии и заканчивает обучение со званием классного художника 3-й степени. Однако уже в следующем, 1886, году за ряд работ, представленных на весенней выставке, Р.Р. Бах получает звание классного художника 2-й степени. Среди этих работ был горельеф «Идиллия» (собрание НИМ РАХ), по решению Совета Академии художеств приобретенный для академического музея. Там же экспонировался и портрет П.П. Чистякова, занятия у которого скульптор посещал с 1884 года. Известно, что Чистяков отмечал молодого скульптора среди других своих учеников. Уже в 1891 году за статую «Гений искусства» (утрачена), которая была установлена над левой частью здания Императорского общества поощрения художеств в Петербурге, и известность на художественном поприще Р. Р. Бах удостоен звания академика.

Роберт Бах наиболее известен благодаря своему большому вкладу в развитие монументальной пластики. Он

также автор монументов Александру III в Иркутске (утрачен, воссоздан А.С. Чаркиным в 2003 году), Вятке и Феодосии, Петру I в Туле, А.С. Пушкину в Киеве. Другую сторону его таланта раскрывает станковая пластика, характеризующая его прежде всего как прекрасного портретиста. Он создал целую галерею изображений деятелей культуры второй половины XIX — начала XX века. Часто скульптор обращался к личностям, тесно связанным с Академией художеств. Помимо уже упомянутого бюста П.П. Чистякова он выполнил портрет отца, Р.И. Баха (1889), скульптора А.Р. фон Бока (1895), одного из первых своих учителей, а уже в начале XX века — портреты В.Е. Савинского (1901) и В.Е. Маковского (1913). Все эти произведения были приобретены музеем после академических выставок либо преподнесены автором в дар скульптурному классу Императорской академии художеств и уже позже перешли в собрание Научно-исследовательского музея (сейчас все в собрании НИМ РАХ).

Р.Р. Бах активно занимался педагогической деятельностью. Как его отец и брат Николай, он преподавал в скульптурном классе Рисовальной школы Общества поощрения художеств, а также в Высшем художественном училище при Академии художеств. В 1900–1917 годах скульптор занимал должность профессора декоративной скульптуры, в 1926–1929 годах состоял профессором на кафедре монументальной скульптуры Ленинградского высшего художественно-технического института, в который была преобразована академия.

Скульпторы Бахи оказали влияние и на развитие русского художественного чугунолития. Проработав на Каслинском заводе около года, Николай Бах подготовил к тиражированию в чугуне 20 привезенных им из Санкт-Петербурга бронзовых моделей, среди которых были работы его отца. После смерти Николая его отец Роман Иванович и брат Роберт продолжали поддерживать отношения с Каслинским заводом и в течение 15 лет предоставляли модели своих работ для отливки их из чугуна. Это получившие широкое распространение портретные бюсты и произведения декоративно-прикладного характера.

Династия художников Бахов внесла значительный вклад в развитие русской культуры второй половины XX — начала XXI века. Судьба всех ее представителей была связана с Академией художеств, и даже во время перемен они сохраняли преданность традициям классической школы. Выставка «Семья Бахов в Академии художеств», открывшаяся в Екатерининском зале анфилады Парадных залов НИМ РАХ, была интересна именно с той точки зрения, что творчество художников, на ней представленных, отражает определенный этап истории самой академии.

² *Вестник изящных искусств*. Т. III, 1885. Вып. 6. С. 519.

ГРИГОРЬЕВ В СОБРАНИИ БРОДСКОГО

GRIGOREV IN THE COLLECTION OF BRODSKY

Наталья Балакина

Natalia Balakina

Мемориальный музей-квартира Исаака Израилевича Бродского расположен в самом центре Санкт-Петербурга, архитектурном ансамбле, некогда созданным Карлом Росси. Здания Русского музея, Михайловского театра, Большого зала филармонии, гранд-отеля «Европа» столетие спустя органично дополнил памятник А.С. Пушкину работы М.К. Анискина, установленный в центре площади Искусств.

Мемориально-художественный музей И.И. Бродского разместился между Театром оперы и балета имени М.П. Мусоргского и возрожденным арт-кафе «Бродячая собака». Музей является филиалом Научно-исследовательского музея Российской академии художеств.

Б.Д. ГРИГОРЬЕВ

Деревья. Не позднее 1919.

Холст, масло. Музей-квартира

И.И. Бродского



The memorial apartment-museum of Isaac Israilevich Brodski is located in the heart of St. Petersburg, in the architectural complex created by Karl Rossi. Brodski memorial apartment-museum is located between the old Mussorgsky Theater of Opera and Ballet and restored art-cafe "Stray Dog". The apartment-museum is a branch of Research Museum of the Russian Academy of Arts.

In 1908 as a student of the famous I. Repin, Brodski graduated Higher Art School at the Imperial Academy of Arts with honors and later became a famous artist. Brodski was not only talented painter; he had wonderful organizational skills, too. In the Soviet period he stood behind revival of the pre-revolutionary tradition of the academy. But the most surprising aspect of the Brodski multifaceted activities has been collecting works of art.

Looking at his collection of works by Russian artists makes it easier to understand Brodski personality and appreciate collector's refined artistic soul. During years of Soviet period, his collection formed the basis for the first private museum established by Brodski. In 1939, after death of the artist, his relatives presented a donation of his large collection of paintings and drawings to the Russian Academy of Arts. In 1949, this collection created a basis for the newly established Brodski memorial apartment-museum in Leningrad, branch of Research Museum of the Russian Academy of Arts.

Undying interest of professionals and art lovers is focused on the works of Boris Grigoriev. At the present days eleven works by Boris Grigoriev are part of the museum's collection. These early period works were created before artist left the Russia.

In 1918 Grigoriev's book "Intimité" was published in St. Petersburg. On the frontispiece of this book with (sometimes piquant) scenes of Paris bohemian life is reproduction of

Ученик знаменитого И.Е. Репина, Бродский в 1908 году блестяще окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств и впоследствии стал известным мастером, создавшим наряду с тончайшими лирическими пейзажами, психологическими портретами и жанровыми композициями масштабные историко-революционные полотна.

Помимо дара живописца Бродский обладал замечательными организаторскими способностями. В советский период он, по существу, возродил традиции дореволюционной академии. Наладив учебный процесс, в 1934 году возглавил Всероссийскую академию художеств. Исак Израилевич и сам был опытным педагогом. Среди его учеников — известные советские художники А.И. Лактионов, Ю.М. Непринцев, П.П. Белоусов и другие.

Самой же удивительной стороной многогранной деятельности Бродского стало коллекционирование художественных произведений.

Собранная им коллекция работ русских художников позволяет лучше понять его личность и оценить тонкое художественное чутье собирателя. При советской власти коллекция легла в основу первого частного музея, создан-

the painting "Street of Blondes". This cycle combines paintings and drawings from 1916–1918 from different series, for instance "The history of a girl", "Paris" and "Domestic Eros", depicting the life of prostitutes, circus artists and bar singers. Painting "Street of Blondes" (1917, oil on canvas) is typical canvas of the cycle "Intimite", where the emphasis is on the monumental depiction of the protagonist — priestess of love for sale.

In the museum's collection Grigoriev's portrait of Feodor Chaliapin has a special place. Brodski did not accidentally choose a portrait of Chaliapin for his collection. Brodski was tied with this great singer by long and very warm relationship. This portrait is ambiguous, strange, gravitating to the monumentality, while denying it at the same time.

Б. Д. ГРИГОРЬЕВ

Портрет Ф.И. Шаляпина.

Холст, масло. Музей-квартира

И.И. Бродского



ного Бродским. В экспозиции музея представлены творения И.К. Айвазовского, В.Е. Маковского, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.Д. Поленова, И.И. Левитана, В.А. Серова, К.А. Коровина, М.А. Врубеля, Ф.А. Малявина, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, К.А. Сомова, Б.М. Кустодиева, С.Ю. Судейкина, Н.Н. Сапунова, Б.Д. Григорьева, Н.И. Фешина, А.Е. Яковлева, М.З. Шагала и других русских художников.

Возродил Бродский и давнюю академическую традицию меценатства. Своим землякам в Бердянске, где по его инициативе и при его живейшем участии в 1930 году был создан музей, он подарил около 300 произведений живописи и графики из своей коллекции, а в 1936 году передал 300 работ мастеров русского искусства Днепропетровскому художественному музею. Поступали дары художника и в другие музеи страны. В 1939 году, после смерти Бродского, его родные передали Всероссийской академии художеств большое собрание картин и рисунков, которые стали основой созданного в 1949 году в Ленинграде при Научно-исследовательском музее Академии художеств Музея-квартиры И.И. Бродского.

Теперь трудно восстановить, когда, как и каким образом произведения попадали в коллекцию Бродского, никаких записей по этому поводу художник не вел, и лишь по отрывочным воспоминаниям и данным выставочных каталогов удастся узнать обстоятельства приобретения или какие-нибудь факты их прежней «биографии». Но основные этапы сложения коллекции можно представить. Работы приходили в основном от авторов. Бродский, участник многих творческих объединений, имел товарищеские отношения со многими художниками, например, с Б.Д. Григорьевым. Сын Бродского Евгений Исакович вспоминает: «Григорьев жил в одном доме с нами на улице Широкой в Петроградском районе и часто приходил к отцу, к которому он относился хорошо и художником его признавал, отец тоже относился к Григорьеву хорошо, даже как к художнику, хотя тот и являлся художником совсем иного направления — футуристом. Тем не менее у отца в коллекции было немало работ Григорьева. Когда в 1913 году отец получил приглашение участвовать в международной выставке в Мюнхене, у него не было ничего законченного, что можно было бы послать на такую представительную выставку. В этот момент к нему в мастерскую зашел Григорьев и, увидев на полу вместо подстилки какой-то незаконченный пейзаж, предложил послать в Мюнхен именно этот пейзаж, найдя его очень интересным. Отец подчистил, подправил и отослал в Мюнхен эту вещь. Каково же было его удивление, когда он узнал, что именно этот пейзаж получил на выставке золотую медаль и приобретен Мюнхенской пинакотекой»¹.

Сейчас в коллекции музея 11 произведений Б.Д. Григорьева. Это работы раннего периода, выполненные до отъезда художника за границу.

Будучи учеником Императорской Академии художеств, Григорьев посетил Францию, в парижском зоо-

парке делал много зарисовок, проявив свое мастерство рисовальщика. «Зверинные» рисунки Григорьева близки к так называемым пещерным рисункам. Григорьева называли магом линии. Его линия пластична, живописна, выявляет форму изображенных животных.

Во время пребывания в Париже искусство Григорьева-рисовальщика приобрело отточенность и классическую завершенность. Работы молодого художника, впервые показанные в 1913 году в только что начавшем свою деятельность Художественном бюро Н.Е. Добычиной, привлекли внимание А.Н. Бенуа. Бенуа писал, что «бюро знакомит с несколькими весьма приятными новинками. На первом месте стоят восхитительные рисунки Григорьева, целая стена остроумных альбомных набросков животных, уличных типов, пейзажей, моделей, — все это исполненное с совершенной маэстрией и с обостренной наблюдательностью... им сделано в четыре месяца парижского пребывания несколько тысяч подобных же рисунков... более всего меня в них поразила их баснословная меткость и характерность... изумляла их зрелость, то, что в них было столько острой наблюдательности, связанной с безупречным послушанием руки глазу»². Все эти слова можно отнести к нашему рисунку «Пейзаж с фигурами пастухов» (1913) — изящному, остроумному, орнаментально-декоративному, наполненному добрым юмором.

В автопортрете (1914) перед зрителем предстает художник, создатель этой серии парижских рисунков, наблюдательный, молодой, полный жизненных и творческих сил, пристально вглядывающийся в окружающий мир. Линия рисунка живописна, пластична, мощно лепит форму, объем, игра света и тени подчеркивает подвижность облика художника, создает напряженный психологический образ.

В середине 1910-х годов Григорьев обращается к жанру портрета, со временем занявшего в его творчестве ведущее место. Именно через портрет шло становление стилистической манеры, оттачивание образно-пластического языка художника: от декоративности, плоскостности, орнаментальности ранних вещей через пластику и почти импрессионистическую технику к построенности, чеканности формы, выявлению объемности. Работа над портретом открыла в нем сильного психолога, чувствовавшего сложные и тревожные глубины духовности своих современников.

В творчестве Григорьева большое место также занимает пейзаж. В коллекции нашего музея несколько пейзажных работ, связанных с крестьянской темой в творчестве Григорьева.

Работа «Дедушкина могила» (1913) была воспроизведена в журнале А. Бурцева «Наш журнал для немногих» (1914). Персонажи этой сцены сливаются с пейзажем, становятся его орнаментальной частью. Художник одушевляет природу, наде-

¹ *Воспоминания Е.И. Бродского*. Машинопись. С. 4.

² «Александр Бенуа размышляет...» М.: Советский художник, 1968. С. 249–250, 243–244.



Интерьеры Музея-квартиры И.И. Бродского



ляет ее своеобразной энергетикой. С 1917 года он работает над циклом «Расея». К этому циклу относится картина «Деревья» из коллекции Бродского.

«В вековой круговорот природы включены и люди, и животные, и растения, и сама земля как первооснова всего. Поэтому и собаки, и куры, и коровы у Григорьева смотрят на нас человеческим взглядом; антропоморфны и подсолнухи («Подсолнухи», 1917), и деревья, а приземистые, грубо рубленные фигуры крестьян «прорастают» из земли, напоминая корявые стволы деревьев»³. Картина «Сноп» (не позднее 1917-го) была использована в качестве иллюстрации в книге Саши Черного «Детский остров». Завораживающе постоянен ритм крестьянского бытия, движения крестьянских рук, выполняющих привычную тяжелую работу. Найденный в этой картине мотив (ритм, построение композиции, линия горизонта) был воспроизведен в картине художника «Крестьянская земля» (1917, ГРМ) и повторялся позже во время эмигрантского периода жизни художника. «Сноп» — подготовительный этюд к картине «Крестьянская земля».

«Уголок сада» (1917). Этот мотив используется в картине «Деревня» (1918, ГРМ). Быстрый, легкий, стремительный набросок, сопоставление геометрически прямых линий и извилистых корявых линий ветвей деревьев.

Рисунок «Маска» (не позднее 1919-го) примыкает к циклу графических работ 1916–1918 годов. Создается настроение загадочности, таинственности образа, скрытого маски. Virtuозный, наполненный грацией и изяществом рисунок, блестящая передача фактуры различных материалов, пластический объем тела, подчеркнутый складками одежды и движением фигуры.

В Петербурге в 1918 году была издана книга Григорьева «Intimité». На ее фронтисписе воспроизведена картина «Улица блондинок». Цикл объединил живописные и графические работы 1916–1918 годов из серий «История одной девушки», «Париж» и произведения «бытового эроса», изображающие быт проституток, цирковых артисток, певичек и т.п. Картина «Улица блондинок» (1917) — обобщающее полотно цикла «Intimité», это подчеркивается монументальным изображением главной героини — жрицы продажной любви, которая изображена на переднем плане в развязной, циничной позе, у ее ног мужчины с мрачными, таинственными лицами. Реальной сцене приданы мистическое начало, символика, ощущается связь с литературной основой.

Особое место в коллекции музея занимает портрет Ф.И. Шаляпина работы Б. Григорьева.

Не случайно Бродский приобретает у Григорьева портрет Шаляпина. С этим великим певцом Бродского связывали длительные и очень теплые отношения. Вот что он писал в письме в 1935 году: «Дорогой и любимый Федор Иванович! Как я счастлив был узнать, что Вы помните меня и любите. Вы знаете, как я к Вам отношусь, как преклоняюсь перед Вашим гением и как сильно и горячо люблю Вас. С первой минуты, когда я Вас увидел, я влюбился в Вас на всю жизнь и всегда благоговел перед Вами. Илья Ефимович Репин, Алексей Максимович Горький и Вы, Федор Иванович — самые дорогие мне имена в русском искусстве»⁴. В Музее-квартире И.И. Бродского кроме портрета Григорьева хранятся несколько фотографий Шаляпина с его автографами и портреты Шаляпина, выполненные А.Я. Головиным и В.А. Серовым.

Монументальный портрет Шаляпина в технике пастели А.Я. Головина (1905) изображает певца в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст». Художник создал целую серию театрализованных портретов Шаляпина, выполненных после спектаклей в мастерской художника, где певец позировал в гриме и костюмах в течение ночи.

Небольшая графическая работа В.А. Серова также является театрализованным портретом Шаляпина. Серов создает эскиз костюма Олоферна для певца к опере «Юдифь» композитора Серова, отца художника. Портрет выдержан в стиле, имитирующем древнеассирийские рельефы.

Портрет Ф.И. Шаляпина (1918) занимает одно из главных мест в портретной галерее Григорьева, который создает неодно-

³ Галеева Т.А. Борис Григорьев // Искусство. 1986. №10. С. 60.

⁴ Памяти И.И. Бродского. Воспоминания. Документы. Письма. Л.: Художник РСФСР, 1959. С. 220.

Б.Д. ГРИГОРЬЕВ
Улица блондинок. 1917.
Холст, масло. Музей-квартира
И.И. Бродского



значный, странный образ, тяготеющий к монументальности и одновременно разрушающий ее. В противоположность мастерам, писавшим Шаляпина в роли или в состоянии творческого вдохновения, он изображает артиста в домашнем халате, босым, полулежащим на диване, в обстановке, лишенной какой-либо театральности (лишь раздвинутые за спиной Шаляпина занавески наподобие театральных кулис вызывают ассоциации с пространством сцены). Лежащая фигура Шаляпина четко читается на холодном светло-голубом фоне. Лицо тщательно смоделировано, взгляд сердитый, настороженный. Григорьев передает сильный, сложный психологический образ своего героя.

Впоследствии художник обращается к образу Шаляпина в своем полотне «Лики России», считая своего героя ярким проявлением современной эпохи. Григорьев изобразил Шаляпина по-своему, таким Федора Ивановича, пожалуй, не видел никто из художников. Интересно, что современники отмечали удивительное сходство художника и артиста: «...они — олицетворение русского дарования, оба огромного роста, белые чисто русские лица, есть несомненное сходство и в характере успеха каждого из них. Это стихийные... таланты»⁵. Отношение к Шаляпину Григорьев выразил в своем письме артисту: «Мне никогда не забыть тех дней, которые Вы пожертвовали для меня, для Вашего портрета.... Во время нашей общей работы над портретом я слишком был увлечен своей работой и не успел хоть как-нибудь проявить мое увлечение Вами, мое знание Вас и мой интерес к Вам»⁶. Этот портрет был приобретен Бродским у автора вместе с другими его работами. Портрет экспонировался в 1919 году в Петрограде на Государственной свободной выставке произведений искусств, после чего попал в коллекцию Бродского и бережно сохранялся на валу. Спустя 70 лет картина была отреставрирована, натянута на подрамник, после чего портрет экспонировался на многих выставках, как и другие работы Б.Д. Григорьева из коллекции И.И. Бродского, вызывая неизменный интерес профессионалов и любителей искусства.

Произведения из фондов музея-квартиры Бродского экспонировались на различных выставках, в том числе на таких этапных, как «175 лет Академии художеств», «240 лет Академии художеств», «Академия художеств в XX веке», «Академический рисунок», «Русский портрет», «К 300-летию Санкт-Петербурга», «Немцы в Академии художеств», «От Шагала до Чистякова» и многих других.

Зарубежные ценители искусства могли видеть эти произведения на выставках «Репин и художники его круга» (Китай, 1992, и Германия, 1993), «Художник Исаак Бродский и его коллекция» (США, 1998), «Русская реалистическая живопись второй половины XIX века» (Китай, 2006–2007). Принадлежащие музею работы М.З. Ша-

гала экспонировались в Швейцарии, Германии, Италии, Израиле, Австрии, Франции, Японии, Финляндии. Все крупные персональные выставки И.И. Бродского, И.Е. Репина, В.А. Серова, семейства Бенуа, Б.М. Кустодиева, Н.И. Фешина, А.И. Савинова, Б.Д. Григорьева и других художников включали работы из фондов музея.

Почти полвека музей-квартира Бродского живет традиционной музейной жизнью: работает его постоянная экспозиция, проводятся экскурсии, сотрудники читают лекции.

В 1990-е годы началась реконструкция здания, в котором размещался музей, и более 10 лет Музей-квартира И.И. Бродского был закрыт для посетителей. За это время произошли глобальные перемены в нашей стране, и это не могло не сказаться на характере работы музея.

Для посетителей музей вновь открыл свои двери в 2001 году. Те, кто бывал там до реконструкции дома, не узнали постоянную экспозицию. Главное внимание теперь уделялось личности Бродского и его художественной коллекции, многие произведения из которой ранее не выставлялись. Постоянная экспозиция музея обновляется, поскольку представленные на ней произведения время от времени направляются на внешние выставки. Таким образом, посетители всегда могут видеть новые (или забытые) работы из запасников.

По-новому стал работать и музей-квартира Бродского. Он устраивает на своих площадях временные выставки современных художников, а также проводит концерты классической музыки.

Как известно, квартира, в которой ныне размещается музей, в 30-е годы XIX века принадлежала графам Виельгорским, проводившим знаменитые в Петербурге музыкальные вечера. Посетителями этих вечеров были А.С. Пушкин, М.И. Глинка, В.А. Жуковский, К.П. Брюллов, Н.В. Гоголь. Здесь пели Полина Виардо и Полина Бартенева, играли Антон Рубинштейн и Ференц Лист. Восхищали своими музыкальными талантами и хозяева салона Виельгорские: пианист и композитор Михаил и знаменитый виолончелист Матвей. «Маленьким министерством изящных искусств» называли музыкально-литературный салон Виельгорских современники.

Продолжая традиции прошлого, музей-квартира в своих помещениях устраивает выступления не только известных музыкантов, но и учащихся музыкальных школ, училищ и консерватории. Прекрасная акустика зала и картины на стенах создают особую атмосферу праздника искусства.

Все больше расширяется круг друзей музея. Они ценят музей за особую, петербургскую, атмосферу.

⁵ Радлов. *От Репина до Григорьева*. Пг, 1923.

⁶ *Письмо Б.Д. Григорьева Ф.И. Шаляпину*. ГРМ. Отдел рукописей. Ф. 141. Ед. хр. 1.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Российская Императорская академия была создана по образцу ведущих европейских академий

Первыми преподавателями были приглашенные зарубежные художники.

Лучшие выпускники Российской Академии совершенствовались в мастерстве в европейских столицах. Международный авторитет Академии был признан в мире уже на первых этапах ее деятельности. Почетными членами академии избирались ведущие художники многих стран. Российским художникам присваивались академические звания и зарубежные награды.

Российская академия художеств продолжает развивать международные связи с академиями художеств мира, принимает выставки зарубежных художников в своих залах, устраивает выставки отечественного искусства за рубежом и организует международные симпозиумы. Среди почетных членов Академии – 111 иностранных художников, деятелей искусства и культуры. Академию в мире достойно представляет ее президент, художник и общественный деятель мирового масштаба, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Зураб Церетели.

ЗАЧИНАТЕЛЬ НЕОКЛАССИЦИЗМА В РОССИИ

PIONEER OF THE NEOCLASSICISM IN RUSSIA

Елена Шарнова

Elena Sharnova

Первые художники, приглашенные в Россию для преподавания в академии, были французами, что отражало профранцузскую ориентацию президента академии И.И. Шувалова, равно как и его преемника на этом посту И.И. Бецкого. К сожалению, Луи Жозеф Лелоррен, один из наиболее значимых представителей первого периода неоклассицизма во французской школе, провел в России меньше года. После неожиданной смерти Лелоррена Бецкой обратился к художнику Жозефу Мари Вьену с предложением приехать в Россию. Хотя приезд художника в Петербург не состоялся, его влияние на ряд русских мастеров, проходивших обучение в Париже и Риме, было существенным. Кроме того, именно Вьен рекомендовал Бецкому на пост преподавателя академии в Петербурге Луи Жана Франсуа Лагрена-старшего, который находился в России с 1760-го по 1762 год. Лагрена, так же как Лелоррен и Вьен, принадлежал к первому поколению неоклассицистов, и методы обучения, ко-

Anton Losenko, without a doubt the most distinctive and most extraordinary personality of the Russian academic painters of 18th century, mastered his artistic education given by Ivan Argunov with apprenticeship by Le Lorrain and later by Lagrene.

In 1760 the Academy sent him to Paris to study art under French neo-classical painter Jean II Restout.

After a short stay in the Restout's workshop, Losenko returned to the St. Petersburg, and in 1763 again travelled to Paris, where he was working in the atelier of Joseph-Marie Vien.

In 1765 Losenko left Paris for Rome. In Rome, he was extensively drawing ancient sculptures, drawing landscapes and doing plain-air paintings. He also did copies of great masters of painting including Raphael, in

А. П. ЛОСЕНКО

Авель. 1768. Холст, масло. Харьковский художественный музей





которые он применял в русской академии, были основаны на уважении к античности и копировании образцов (что, впрочем, не отменяло внимательного изучения натуры), которые были приняты во всех европейских академиях.

Именно у Лелоррена и позже Лагрене проходил обучение Антон Лосенко, без сомнения, самая яркая и неординарная личность среди русских академических живописцев XVIII века. Правда, уже в сентябре 1760 года Лосенко был послан в Париж, где оказался в мастерской Жана Ресту. В работах отечественных исследователей стиль живописи Ресту определяется как барочный¹. В 1760-е годы ориентация на большой стиль XVII века не кажется архаичной и может быть трактована как предвестие новой волны классицизма во французской школе.

Первой значительной картиной, исполненной Лосенко в Париже, была свободная копия с композиции учителя Ресту Жувене «Чудесный улов», находившейся тогда в церкви Сен-Мартен-де-Пре в Париже (ГРМ). С французскими образцами конца XVII – начала XVIII века связана, на наш взгляд, еще одна ранняя картина Лосенко, исполненная до отъезда в Париж – «Товий и ангел» (ГТГ). Свободная, живописная трактовка формы, а также округлые, массивные формы фигур напоминают манеру Шарля де ла Фосса². Петров сообщает, что Лосенко копировал картину де ла Фосса

А. П. Лосенко
Св. Андрей, ведомый на казнь.
Бумага, сангина. 1767–1768.
НИМ РАХ

his words: “following the advice that I was given by Monsieur Vien and other professors of French Academy”.

Losenko was, without doubt, the most European of the masters of the Russian academic school. He is called “the first follower of Classicism in Russia” and “the one of its pioneers in European scale”. I can agree with this view with one reservation – I would have used the “Neoclassicism”, because it is a distinctive phenomenon having impact over whole Europe, with Russian masters taking part in it.

¹ Позволим себе внести уточнение. Родившегося в 1692 году Ресту следует отнести к поколению художников французского рококо. Ресту родился в Руане и был племянником и учеником Жана Жувене, представителя архаизирующей линии во французском искусстве, который на рубеже XVII–XVIII веков стремился сохранить традиции так называемого большого стиля, восходящего к Пуссену и Леброну. Эту же архаизирующую тенденцию можно заметить и в живописи его ученика Ресту.

² Картина была подарена Шуваловым академии в 1758 году и постоянно находилась в ее собрании (ныне местонахождение копии Лосенко неизвестно, она значится в списке работ, оставшихся после его смерти).



А.П. Лосенко

◀ СТР. 36

Памятник Петру I. Рисунок с гипсовой модели Э.М. Фальконе. 1771. Бумага, сангина. НИМ РАХ

А.П. Лосенко

Правосудие. Копия с фрески Рафаэля в Ватиканском дворце. 1768. Пенсии-нерская работа. Холст, масло. НИМ РАХ. За эту работу и за работы «Авель» и «Каин» в 1769 году автор получил звание назначенного.

П.И. Соколов

Натурищик. 1775. Бумага тонированная, итальянский карандаш. НИМ РАХ

Дедал привязывает крылья Икару. 1777. ГТГ. За эту работу и за картину «Меркурий и Аргус» (ГРМ) в 1778 художник получил звание назначенного.



«Христос в пустыне с ангелами» (Эрмитаж). В живописи Ла Фосса начинающего русского мастера должны были привлечь рубенсовский колорит и свободная трактовка формы. Напомним, что Ла Фосс принадлежал к движению рубенсистов, Лосенко же, будучи в Париже, проявлял особый интерес к произведениям Рубенса, имя которого многократно упоминается на страницах его «Журнала, составленного в Париже в 1765 году».



Обращение к традиции большого стиля и использование французских образцов XVII века характерно для творчества не только Лосенко, но и других представителей русской академической школы. Так, они не миновали влияния одной из самых почитаемых в Королевской академии композиций — картины Шарля Лебрена «Великодушные Александра Македонского» (Александр Македонский в



палатке Дария)» (Версаль, музей). Хрестоматийная композиция Лебрена легко узнаваема в картине ученика Лосенко, Ивана Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (ГТГ). Используя схему Лебрена (скорее всего знакомую ему по гравюре), Акимов «примерил» ее к своему сюжету³. Реминисценции решения Лебрена можно увидеть и в первом графическом эскизе Лосенко к композиции «Владимир и Рогнеда» (1769–1770, Музей Академии художеств), сюжет которой было значительно проще приспособить к схеме Лебрена. Близкая к лебреновской интерпретация сюжета сохранилась и в картине «Владимир и Рогнеда» (ГРМ). Акцент на мимике, форсированная на грани гримасы экспрессия лица Рогнеды – все эти приемы выражения чувств героини говорят о том, что Лосенко был знаком с принципами, изложенными в трактате Лебрена «О методе изображения страстей».

После недолгого пребывания в мастерской Ресту Лосенко возвращается в Петербург, а в 1763 году снова едет в Париж, где оказывается в мастерской Вьена. В 1763 году Лосенко получил в Королевской академии живописи медаль третьей степени за рисунок композиции «Смерть Сократа». К сожалению, местонахождение рисунка неизвестно, но факт обращения художника к сюжету, который приобретет актуальность в период расцвета неоклассицизма, в 1780-е годы, заслуживает упоминания. Ж.Л. Давид написал свою «Смерть Сократа» (Нью-Йорк, музей Метрополитен) в 1787 году. Изучение рисунков Лосенко, сделанных в Париже, позволяет расширить наше представление о разнообразии его поисков. Так, рисунок «Святое семейство» (ГРМ), несомненно, является вариацией на тему композиции Пуссена «Мадонна у лестницы» (Кливленд). Лосенко, следуя за Пуссеном, вводит крупные архитектурные объемы, равно как и мотив лестницы, чтобы подчеркнуть архитектуру композиции. В другом рисунке – «Нимфы» (ГРМ) – Лосенко использует ряд мотивов из композиции Луи Булоня «Отдых Дианы» (1707, Тур, Музей изобразительных искусств). Так, он цитирует мотив обнаженной лежащей фигуры (правда, в его рисунке она одета). Картина Булоня, который наряду с Жувене и Ла Фоссом принадлежал к переходному поколению художников, в свое время была очень известна, и фигуру одной из нимф использовал для своей «Дианы» А. Ватто.

В 1765 году Лосенко перебирается из Парижа в Рим. Как следует из рапорта, направленного им в Петербургскую академию, в Риме он копирует античную скульптуру, пишет с натуры, а также копирует картины великих мастеров, следуя советам мсье Вьена и других профессоров Французской академии. Как видно, и в Риме Лосенко остается в сфере влияния раннего французского неоклассицизма. Показательна в этом отношении единственная сюжетная композиция, написанная Лосенко в Риме, «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ). Как и в случае с рисунком «Смерть Сократа», следует подчеркнуть необычность сюжета – об-

ращение русского мастера к гомеровской иконографии, которую только начали осваивать европейские мастера: Лосенко был широко образованным художником.

У Лосенко в Академии художеств учился Соколов. Подобно своему учителю он продолжил образование в Риме, куда отправился в 1773 году. Он сразу едет в Вечный город, минуя Париж. В Риме Соколов оказывается в мастерской Помпео Батони, но одновременно посещает уроки во Французской академии в Риме, где директором был Натуар, а с 1775 года этот пост перешел к Вьену. Вьен оказал влияние на формирование Лосенко в период его парижского и римского ученичества, но влияние французского мастера на Соколова было, пожалуй, еще более значительным. Самое красноречивое тому доказательство – картина Соколова «Дедал и Икар», созданная в Риме (1777, ГТГ). Связь этой композиции Соколова с известной картиной Вьена на тот же сюжет очевидна. Первый вариант картины Вьена, датированный 1754 годом, был написан для получения звания академика (Париж, Школа изящных искусств). В 1757 году Вьен пишет авторское повторение по заказу известного парижского коллекционера Ла Лива де Жюлли. Кстати, Лосенко в «Журнале, составленном в Париже в 1765 году», опубликованном А.Л. Кагановичем⁴, упоминает о своем посещении коллекции Ла Лива де Жюлли. После распродажи коллекции де Жюлли второй вариант «Дедала и Икара» попал в собрание польского короля Станислава Августа Понятовского. Ряд работ из этой коллекции оказался в XIX веке в России (например, картина Ж.О. Фрагонара «Поцелуй украдкой», Эрмитаж). Второй вариант картины Вьена из собрания Понятовского, подписной и датированный, находится в частной коллекции в Москве, и хотя мы не можем восстановить его историю в XIX веке, появление картины в России в конце XVIII – начале XIX столетия вполне вероятно. Две другие картины Соколова на мифологический сюжет «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) и «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) также написаны в стилистике раннего неоклассицизма и напоминают работы Вьена и картины Лагрена. Соколов предпочитал простые композиционные решения, ограничиваясь двумя фигурами, и не ставил, в отличие от Лосенко и Акимова, проблемы повествования в картине.

Лосенко называют первым приверженцем классицизма в России и «одним из зачинателей его в общеевропейском масштабе»⁵. Присоединяюсь к такому мнению с одной оговоркой – я бы использовала термин «неоклассицизм», поскольку речь идет о явлении европейского масштаба, частью которого стало творчество некоторых русских мастеров.

³ Мотив великодушия и смирения побежденных использован для изображения радостной встречи двух главных героев. Может быть, поэтому возникает впечатление, что князь Святослав о чем-то просит супругу, а она его благодарит, или, напротив, он благодарит, а она просит. О радостной встрече, предполагающей объятие, намекает лишь целомудренное прикосновение Святослава к руке Ольги.

⁴ Каганович А.Л., 1963.

⁵ Жидков Г.В. *Русское искусство XVIII века*. М., 1951. С. 125.

ИЗБРАНИЕ В ЕВРОПЕЙСКУЮ АКАДЕМИЮ ELECTED TO THE EUROPEAN ACADEMY

Татьяна Кочемасова

Tatiana Kochemasova

На ежегодной сессии Европейской академии наук и искусств в Зальцбурге в марте этого года в действительные члены академии был избран президент Российской академии художеств Зураб Церетели. Решение об избрании было принято членами комиссии во главе с президентом академии Феликсом Унгером единогласно. Члены комиссии ознакомились с творчеством и деятельностью Церетели во время их пребывания в Москве летом 2008 года. Они посетили музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств — Галерею искусств и Государственный музей современного искусства Российской академии художеств, а также Московский музей современного искусства.

Комиссия высоко оценила инициативу Церетели по созданию первого Музея современного искусства в России и особенно то, что его основу составляют произведения из личной коллекции З.К. Церетели. Огромное впечатление на членов комиссии произвел также музейно-выставочный комплекс Академии художеств «Галерея искусств», созданный по инициативе художника и переданный академии. Сегодня широкая выставочная, образовательная и просветительская работа этих учреждений осуществляется благодаря личному руководству Церетели. В решении комиссии была особо подчеркнута благотворительная деятельность Зураба Константиновича.

Европейская академия наук и искусств насчитывает более 1200 членов. Среди них Папа Римский Бенедикт XVI, 27 лауреатов Нобелевской премии (Жорес Алферов (физика), Вернер Арбер (медицина), Герд Бинниг (физика), Гюнтер Блобель (медицина), Аарон Цехановер (химия), Манфред Эйген (химия), Герхард Эртль (химия), Эрнст Отто Фишер (химия), Д. Карлтон Гайдзек (медицина), Пьер-Жиль де Жен (физика), Михаил Горбачев (мир), Петер Грюнберг (физика), Теодор В. Хенш (физика), Роберт Хубер (химия), Вольфганг Кеттерле (физика), Бернард Лаун (мир), Рудольф Людвиг Мёссбауэр (физика), Эрвин Негер (физика), Маршалл Ниренберг (медицина), Риоджи Нойори (химия), Пол Нерс (медицина), Эдмунд С. Фелпс (экономика), Рейнхард Селтен (экономика), Джозеф Стиглиц (экономика), Эли Визель (мир), Торстен Визел (медицина), Курт Вютрих (химия)), выдающиеся деятели науки и искусства. Именно по решению уже избранных членов академии происходят выборы новых.

Европейская академия наук и искусств является транснациональной, междисциплинарной организацией, ее

In March 2009, at the annual meeting of the European Academy of Sciences and Arts in Salzburg, President of the Russian Academy of Arts Zurab Konstantinovich Tsereteli was elected the full member of the Academy. Unanimous decision was taken by the election committee, headed by the President of the Academy, Mr. Felix Unger. In summer of 2008 during their stay in Moscow committee members had a chance to acquaint with many works and diverse activities of Zurab Tsereteli. They visited the museum and exhibition complex of the Russian Academy of Arts: "Tsereteli Art Gallery", State Museum of Contemporary Art of RAA and the Moscow Museum of Modern Art.

In our days, all this extensive educational and exhibitional activity is carried out through personal leadership of Tsereteli. In its decision, com-





mittee particularly highlighted numerous charity activities of Zurab Konstantinovich.

Zurab Konstantinovich Tsereteli was elected the full member in the "Art" category for his outstanding achievements in the field of fine arts and the promotion of the ideals of humanism and universal values of art.

Президент Европейской академии наук и искусств Феликс Унгер и президент Российской академии художеств Зураб Церетели. Март 2009. Зальцбург

Зураб Церетели вручает регалии почетного члена РАХ Феликсу Унгеру. Июнь 2009. Москва



деятельность охватывает всю Европу и распространяется на многие дисциплины – медицину, искусство, естественные, гуманитарные и социальные науки, право, экономику, мировые религии. В основу деятельности академии заложены принципы взаимоуважения, взаимопонимания и толерантности в отношениях между народами, представителями различных культур, разных религиозных конфессий. Цель академии – оздоровление современного общества средствами науки и искусства.

Созданная по инициативе крупнейших европейских ученых Европейская академия особое внимание уделяет программам по науке и искусству как основным методам познания окружающего мира, междисциплинарному диалогу научной и творческой общественности в странах Европы и всего мира.

В действительные члены по классу «Искусство» Зураб Церетели избран за выдающиеся достижения в области изобразительного искусства и продвижение идеалов гуманизма и общечеловеческих ценностей средствами искусства. Особо отмечено, что в своих творческих начинаниях художник заинтересован в решении не только художественных задач, но и проблем, связанных с возможностями преобразования мироустройства средствами искусства, его мощнейшим воздействием на человека. Среди основных особенностей деятельности Зураба Церетели как художника, общественного деятеля, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО – его способность привлекать искусство для решения общественных и социальных проблем. Этой цели служат и беспрецедентные творческие инициативы Церетели, такие как «Борьба против международного терроризма силами искусства», «Искусство против СПИДа», «Диалог культур как форма развития дипломатии XXI века», «Утверждение принципов взаимоуважения, толерантности и взаимопонимания между народами».

На торжественном заседании Европейской академии наук и искусств была поддержана инициатива З.К. Церетели о проведении совместной научной конференции с Российской академией наук и Российской академией художеств.

На весенней сессии в Зальцбурге в академию были также избраны: Президент Республики Словения Данило Тюрк – в качестве почетного протектора, министр иностранных дел Греции Доре Бакойяннис – почетный сенатор, премьер-министр земли Северный Рейн-Вестфалия Юрген Рютгерс – почетный сенатор. В действительные члены был избран ряд ученых по различным дисциплинам из США, Германии, Италии, России (Евгений Чазов), Испании, Греции, Болгарии, Малайзии, Швейцарии, Бельгии, Эстонии и других стран.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC RESEARCH



Академия была основана как образовательное учреждение. Почти сразу у академии появились свои теоретики искусства и создатели первых руководств по искусству. Начало было положено представителем первого выпуска шуваловской академии – А.П. Лосенко. После возвращения из пенсионерской поездки он в 1769 году возглавил натурный класс и, наряду с прославившими его историческими картинами, создал методическое руководство по рисунку под названием «Изъяснение краткой пропорции человека». Это руководство основывалось на изучении пропорций древних античных статуй.

В 1947 – 1948 годах при Академии художеств СССР создан Научно-исследовательский институт истории и теории изобразительного искусства. Он призван был теоретически обосновывать позиции академии, утверждать в общественном сознании ее взгляды на

современное советское и западное искусство XX века, на всю историю русского и мирового искусства от древнейших времен до наших дней; пропагандировать то, что считалось по тем временам «правильным», «передовым»...

Сегодня институт решает важнейшие для современной культуры задачи: подготовка научных кадров и выпуск литературы по всем видам пластических искусств. В аспирантуре института сегодня обучаются 30 аспирантов. При институте работают «Школа молодого искусствоведа», детская студия эстетического воспитания. Институт выпускает учебную литературу, проводит конференции и мастер-классы в художественных вузах, издает сборники, участвует в подготовке информации о выставках Академии художеств и освещении их в прессе.

ПРОЖЕКТЫ, ИНВЕНЦИИ, ПРОГРАММЫ

PROJECTS, INVENTIONS, PROGRAMS

Екатерина Тюхменева

Ekaterina Tyukhmeneva

Греческое слово «программа» появилось и распространилось в России во второй половине XVIII столетия, после основания самостоятельной Академии художеств. Именно так называли специальные (словесные) задания к экзаменам и конкурсам, проводимым в стенах нового учебного заведения.

Словесные (текстовые) программы играли в Академии художеств ключевую роль и в процессе обучения, и при дальнейшем присвоении званий. Подобная практика получила широкое распространение уже в первой половине XVIII столетия в формах, обусловленных спецификой данного периода. Некоторые заложенные тогда принципы не утратили своего значения и во второй половине XVIII века, активно развивались они и в последующее время.

В России XVIII столетия программы сочиняли, преследуя практические цели: для непосредственного (обычно безотлагательного) воплощения в одном произведении либо группе произведений – дворцово-парковых комплексах, светских и церковных росписях, скульптурных монументах, медальных сериях, триумфальных памятниках, фейерверках, иллюминациях, фронтисписах и иллюстрациях к различного рода изданиям, предметах, относящихся к декоративно-прикладному искусству, и т.д. В условиях абсолютистского государства они обладали ярко выраженным панегирическим пафосом, определявшим их содержание. С основанием Академии художеств возникает особая разновидность программ. Это разработанные, как считается, преподавателями экзаменационные задания ученикам разных возрастов (классов), выпускникам и претендентам на академические звания. С начала XIX века стали издаваться сборники программ, имеющие отвлеченный характер. Написанные преимущественно историками или литераторами, они были рассчитаны на широкий круг художников и неоднократное использование.

В конце XVII – середине XVIII века для обозначения творческого замысла, выраженного в текстовом варианте, преимущественно использовали определения «инвенция» и «прожект» (проект). Заимствованные из иностранных языков, они имели достаточно большое количество значений. В первой половине XVIII века, особенно в Петровскую эпоху, авторами текстовых программ художественных произведений выступали прежде всего представители религиозной сферы – деятели, преподаватели и ученики московской Славяно-греко-латинской акаде-

НЕИЗВЕСТНЫЙ МОСКОВСКИЙ ГРАВЕР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в. *Конклюдия Кариона Истомина, с портретами царей Иоанна и Петра Алексеевичей, царицы Алексея Петровича, патриарха Адриана и Киевского митрополита Варлаама Ясинского. 1693. Шелк, гравюра резцом, офорт. НИМ РАХ*

Аt the Academy of Fine Arts, verbal (or textual) programs played a key role in the learning process and were necessary in gaining higher academic ranks. This practice gained popularity from the first half of the 18th century; its form was shaped by the specifics of the period. Laid down in these times, some of the principles have not lost their importance and continue their development in the second half of 18th century and even later.



мии, ее выпускники. Среди них следует назвать имена Иосифа Туробойского, Феофилакта Лопатинского, видного сподвижника императора Феофана Прокоповича, Порфирия Крайского (префект академии в 1741–1742 годах). В силу ряда известных исторических обстоятельств именно они являлись наиболее образованными в тот период и были знакомы с античной, средневековой и современной им западноевропейской культурой.

Создавая церемониалы городских празднеств, программы триумфальных памятников, театрализованных представлений, медалей, конклюдии, подносные листы, различные ораторские сочинения (приветственные речи, благодарственные службы и проповеди), посвященные событиям государственной важности, представители церковных кругов играли серьезную роль в развитии светской панегирической культуры XVIII столетия. В разработке инвенций (в частности, к «огненным потехам») принимали участие и приглашенные на службу или находящиеся с дипломатической миссией в России иностранцы — голландский медик Н. Бидлоо, бароны К.И.Э. фон Ренне и А.Э. Штамке, Г.В. Геннин и др.

Во второй половине 20-х — 60-е годы XVIII века своеобразным конкурентом Славяно-греко-латинской академии в составлении программ становится Академия наук, основанная в 1724 году. Входивший в нее Художественный департамент на протяжении сорока лет фактически восполнял отсутствие в России систематического профессионального образования. Пора расцвета деятельности Академии наук в этом направлении связана прежде всего с именами Я. Штелина и М.В. Ломоносова.

Якоб фон Штелин приехал в Россию в апреле 1735 года и в течение почти полувека являлся автором замыслов многочисленных фейерверков, а также различных произведений¹.

Не менее активна в этом отношении и деятельность М.В. Ломоносова. По поручению двора он переводил (на русский язык) и корректировал сочиненные Штелиным тексты надписей.

Особое влияние Ломоносов оказал на становление отечественной тематики в искусстве. В 1754 году он предложил начать составление «медалической истории», избрав значительные эпизоды из жизни Петра I, Екатерины I, Петра II и Елизаветы Петровны. Спустя десять лет, в 1763–1764 годах, им были написаны знаменитые «Идеи для живописных картин из Российской истории».

¹ Разрабатывал сюжеты исторических и аллегорических барельефов и тексты надписей для серебряной раки Св. Александра Невского (1746), создал семь вариантов памятника Екатерине II, несколько проектов памятника Петру I (1763) и эскиз надгробного монумента М.В. Ломоносову. По рисункам Штелина были осуществлены фронтиспис, постраничные аллегорические композиции и виньетки оригинала учредительного диплома ордена Св. Георгия (1769), художником Г. Бухгольцем расписана карета императрицы, а живописцем Я. Миллером — вестибюль, аванзал и большой театральный зал Академии наук (1776). Серьезный вклад внес Штелин и в развитие медальерного дела. В 50–70-е годы XVIII века он составил более 350 инвенций, описаний и первоначальных набросков медалей, провозглашающих историю России.

In 18th century Russia programs had been composed pursuing practical objectives and were (usually immediately) implemented in art-work or in group of works.

After the creation of Academy of Fine Arts, specific diversified programs emerged. They represent exam assignments created by teachers for their students of different ages (classes), school-leaving examinations and applicants for academic titles. Since the beginning of the 19th century, published volumes of programs with abstract character began to appear. Written mainly by historians or bookmen, they were intended for a wide range of artists and repeated use.

In the first half of 18th century, especially in the era of Peter the Great, authors of textual programs for artists were primarily the representatives of religious circles. Between '20s and '60s of the 18th century, a new competitor to the established Slavonic-Greek-Latin Academy emerged in the form of newly established Academy of Sciences, founded in 1724.

In the first half and middle of the 18th century, the special position was reserved for architects: projects and programs written by architects have been planned to be realized with their own powers but also included sub-programs for Masters of Fine Arts, who were asked to create decoration of buildings. In turn, the leading painters and sculptors, while implementing large orders, often made sketches, preparatory drawings and models, addressed to the actual do-

Ш.-Л. КЛЕРИССО

Проектная модель Триумфальных ворот на дороге из Петербурга в Москву, посвященная Екатерине II. 1781. Дерево, окрашенное масляной краской, гипс, бронза. НИМ РАХ



В первой половине XVIII века авторами программ различных художественных произведений выступали и другие сотрудники Академии наук: юрист Г.Ф.В. Юнкер, профессор математики Х. Гольдбах, профессор по разряду «древностей и истории литеральной» Х. Крузиус, адъюнкт В.Е. Адодуров, библиотекарь И.И. Тауберт, академик Г.Б. Бильфингер. К сочинению инвенций медалей привлекался также сначала пробирный мастер, а затем президент Монетной канцелярии И.А. Шлаттер.

Служащих Академии наук с представителями Славяно-греко-латинской академии объединяло не только хорошее знание античной, средневековой и современной им литературы и философии, нескольких иностранных языков (в том числе и «мертвых»), но и владение риторикой, искусством красноречия. Во второй половине XVIII столетия, когда понимание риторики изменяется, сочинением программ начинают активно заниматься профессиональные литераторы и историки (А.П. Сумароков, М.М. Херасков, В.В. Попугаев, М.М. Щербатов, А.Ф. Машиновский, Н.М. Карамзин, П.Ю. Львов, А.А. Писарев).

В конце XVII – середине XVIII века создание официальных художественных программ предопределялось царским указом. Нередко импульс исходил от главы какого-либо государственного учреждения или крупного сановника. Заказчики обычно намечали тематическое, сюжетное или образное содержание будущих произведений².

Высочайшее повеление и сопровождавшие его документы и материалы передавались одному или нескольким составителям текстовой программы, лучший замысел подлежал реализации. Например, в 1740–1750-е годы определенное соперничество велось между Штелиным и Ломоносовым.

В первой половине XVIII века инвенторы нередко выступали в качестве соавторов, предоставляя мастерам-исполнителям конкретные проекты, эскизы или образцы в виде рисунков и гравюр. Предложенная Ломоносовым программа мозаичного панно «Полтавская баталия» в Петропавловском соборе осуществлялась силами учеников и сотрудников его мастерской по подготовительному картону, выполненному под руководством К.Л. Христиенка. Над «рисунками», «проблемами» и «инструкциями» к триумфальным вратам 1721 года трудились члены Синода, в частности вице-президент этого ведомства архиепископ Псковский и Нарвский Феофан (Прокопович).

В ряде случаев функции инвентора текстовых и изобразительных материалов строго разделялись. Так, в 1742 году создание триумфальных ворот в Петербурге началось с выполнения архитектурных чертежей Пьетро Антонио и Осипом Трезини. Сочинение надписей, скульптурно-живописной программы (с учетом уже спроектированных планов и фасадов ворот) было воз-

ложено на адъюнкта Академии наук Христиана Крузиуса. «Под смотрением» библиотекаря и советника Академии И.Д. Шумахера подготовительные рисунки к «картинам» и «эмблемам» делал И. Штенглин. «Ведать» живописными работами было поручено «мастеру малярного искусства» И.Э. Гриммелю. Фейерверк 1 января 1760 года был осуществлен по проекту А.П. Сумарокова и рисунку А. Перезинотти.

Проекты и программы, сочиненные зодчими, были рассчитаны как на реализацию собственными силами, так и на мастеров изобразительных искусств, создававших декоративное убранство. Ведущие живописцы и скульпторы при осуществлении крупных заказов нередко делали эскизы, подготовительные рисунки и модели в качестве образцов, адресованных исполнителям. Во второй половине столетия с повышением общего уровня образованности роль художников в написании словесных инвенций заметно возросла. Они активно разрабатывали не только программы собственных произведений, но и задания ученикам Академии художеств и претендентам на академические звания.

В царствования Петра I и Елизаветы Петровны текстовые программы, проекты, эскизы и чертежи государственного значения обязательно проходили «апробацию» в Сенате, а в периоды правления Петра II и Анны Иоанновны – в Верховном тайном совете. Кроме того, императорские особы, видимо, и сами утверждали сочиненные инвенции. Дальнейшее воплощение творческих замыслов велось строго по прошедшим цензурскую проверку материалам. Иницируя и контролируя создание произведений, их содержательные и формальные особенности, государство активно влияло на развитие художественной культуры Нового времени.

Словесных программ, относящихся к первой половине XVIII века, известно немного. Рассмотрим в качестве примера инвенции триумфальных ворот, создававшихся регулярно на всем протяжении первой половины столетия представителями различных слоев общества. Эти инвенции наиболее развернуты по содержанию, включают в себя разработку не только скульптурно-живописной системы, но и архитектуры ворот.

Сохранились своего рода «программы постфактум». В расчете на очевидцев событий их издавали, как правило, до предстоящих торжеств, одновременно со строительством праздничного комплекса.

Выделяющийся по объему текст «Эмблемы и символы к триумфальным воротам на коронацию Императорского Величества Петра Второго» 1727 года задумывался Феофаном Прокоповичем, видимо, как источник тем, сюжетов и образов, достойных прославить молодого монарха. Руководствуясь им, художник до известной степени был свободен в решении конкретной компо-

² Известно, что инвенторские замыслы Петра I способствовали осуществлению многих художественных мероприятий и конкретных памятников. В 1739 году граф М.Г. Головкин (тогда главный директор Монетного правления), настаивая на необходимости отчеканить медали в честь царствования Анны Иоанновны, предложил и список возможных сюжетов – своего рода летопись военных событий 30-х годов XVIII столетия.

ers. In the second half of the century, with the improvement of the general level of education, the role of artists in the writing the verbal inventions markedly increased.

During the first half and middle of the 18th century, strong tradition of creating programs have been built. The ways to work with them did not changed, and later in the second half of the century, they even used early programs, both executed and not implemented in earlier times.

During the 18th century, we can trace connections of Slavonic-Greek-Latin Academy and Academy of Sciences to the later established Academy of Arts, which assumed experience and relied on the creative power of the first two institutions.

In the first half of 18th century, the experience of composing programs was gradually formed and their further embodiment, organized

in cooperation with customers, inventors (scientists and creative authorities) and artists, helped to develop skills needed in dealing with textual materials. Later on, competitions were organized and censorial system was put up.

Further elaboration of content meant major types of programs were established, as well as the principles of presentation and language of verbal inventions, thus playing important role in developing of art terminology in modern times.

зиции. Начинается сочинение с пояснения смысла аллегории: «символы и эмблемы» в понимании автора — это «тайно образующия вещей подобия». В программе таким образом подтверждается легитимность царствования именно Петра II и вместе с тем выражается надежда на будущее достойное и справедливое правление юного монарха. Можно сказать, что она имеет не только прославляющий, но и слегка назидательный оттенок.

Соблюдена Ф. Прокоповичем и сложившаяся ранее субординация в распределении живописных панно: «большие картины» занимают доминирующее положение в триумфальном ансамбле, тематически связанные с ними «меньшие» полотна должны находиться скорее всего «по сторонам» и в подножии ворот.

Например, на одной из «больших картин» предусматривалось показать: «Июсия, отрок на престоле, предстоящу народу, скипетром повелевает». Где это необходимо, обозначено место события: «Моисей на горе из облак закон от Бога приемлет». Нередко отмечены характерные особенности персонажей, их физическое и духовное состояние. Поясняя наиболее распространенные мифологические и аллегорические образы, инвенторы второй четверти XVIII века начинают ограничиваться фразами «как обычно пишется», «как обычно... изображают» и т.п.

Сохранившиеся программы-описания триумфальных врат Петровской эпохи в основном более развернуты и обладают просветительским пафосом. Учитывая общий относительно невысокий уровень осведомленности в интернациональной культурной ситуации как отечественных мастеров, так и зрителей и участников празднеств, авторы (представители Славяно-греко-латинской академии) не только подробно останавливаются на действиях, движениях и позах героев, их внешнем облике, но и детально истолковывают скрытое значение каждой композиции или отдельного образа.

А. Кики

Модель триумфальной арки Септимия Севера на Римском форуме. 70-е годы XVII века. Пробка фрезная, гипс тонированный. НИМ РАХ

Модель руин арки Януса на Бычьем рынке в Риме. 70-е годы XVII века. Пробка фрезная, гипс тонированный. НИМ РАХ



По сложившейся традиции, программы «картин» в инвентарях 1727 года сопровождают цитаты, заимствованные из литературного источника.

В программе триумфальных врат Славяно-греко-латинской академии, построенных в Москве в 1709 году, инвентарные прежде всего задают внешний облик, форму сооружения. Обозначены в тексте также некоторые конструктивно-образные, функциональные и собственно художественные особенности ансамбля. Описывая передний фасад триумфальных врат, сочинители подчеркивают: «Структура храма сего от внешняя страны, сиречь архитектуры, майстерство имать преизрядное, елико место даде свободы и удобства. Часть архитектуры в ней коринфа, на осми основательных столпах с своими дивизами».

Подобные замечания общего характера встречаются и в других программах постфактум первой половины XVIII века, окрашенных ярким просветительским настроением. В целом им свойственно сочетание отвлеченной архитектурной идеи с конкретными задачами: создать триумфальные ворота к определенному сроку, в указанном месте, силами назначенных мастеров-исполнителей. В тот период, думается, важным казалось не столько архитектурно-образное решение ворот, сколько сам факт постановки сооружений такого рода в честь императорской персоны. Недаром описание петербургских триумфальных ворот 1742 года открывается ретроспективным обоснованием принятой «от всех политических народов» и установленной при Петре I «древней» традиции «дела своих монархов прославлять публичными зданиями».

Стилевое решение триумфальных ворот не обозначается, инвентары ограничиваются ориентацией художника и зрителя-читателя на античное наследие («таким бо подобием у римлян изваяшесь», «сие же бываше у древних обыче» и т.д.) и рассуждениями художественного толка («торжественная врата» яже преизрядным майстерством и всяким украшением... и позолоты сияющим, архитектуру коринфою построены...»).

В большинстве текстов указано место постановки праздничного сооружения в пространстве города, расположение панно и скульптур. Однако решение конкретных градостроительных задач инвентары оставляли, по видимому, архитекторам-исполнителям.

Серьезное значение придавалось колористической гамме триумфальных комплексов. В коронационном альбоме Елизаветы Петровны о Синодальных триумфальных воротах 1742 года говорится: «Капители и под орденами и пилястрами базисы вызолочены, а ордены, пилястры и все ворота росписаны на вид мрамора белаго с голубыми и несколько красными струями или знаками, да оны еж ордены перевиты вокруг на вид лавров листьями золочеными и зелеными». А в истолковании триумфальных врат Славяно-греко-латинской академией 1704 года фигурируют даже размеры постройки.

В целом в программах и описаниях триумфальных ворот относительно мало внимания отведено архитектуре.

Одна из причин — разделение авторских функций. Ученые силы сочиняют инвентарные живописно-пластической системы, зодчие — архитектурные проекты ворот. Среди известных на сегодняшний день выделяется пять проектных чертежей, выполненных в 1727 году Т. Усовым и П. Еропкиным и французом на русской службе Я. Брокетом. Разрабатывая архитектурную композицию ворот, эти мастера не только предусматривали расположение панно и скульптур, но и предлагали их содержание. К середине века разделение архитектуры и скульптурно-живописной структуры всецело осознается. Давая истолкование Аничковых ворот 1742 года, составители замечают: «Каков их вид и какова архитектура, того не описываем, потому что приложенный при сем фасад ясно то показывает».

Особый интерес представляет стилистика изложения программ, тесно связанная с процессом формирования нового русского национального языка и развитием риторики в конце XVII — первой половине XVIII века. Сохранившиеся инвентарные 1700-х годов, написанные деятелями духовных академий на характерном для той эпохи старославянском диалекте, выдержаны по правилам искусства красноречия в «среднем» или «высоком стиле». На протяжении следующих десятилетий содержание программ, созданных как церковными, так и светскими авторами, становится кратким и деловым, обогащаясь целым рядом заимствованных из других языков слов и специальных (художественных) терминов. Значительную роль в этом, думается, сыграли текстовые «проекты», сочиненные состоящими на русской службе иностранцами. Представленный, как правило, на латинском или немецком языке оригинал требовал осмысленного перевода, рассчитанного на отечественных исполнителей и возможных читателей-зрителей.

Сохранившиеся программы позволяют очертить круг словесных и изобразительных источников. В XVIII веке широкое распространение получила античная тематика. С деяниями Юпитера, Дианы, Аполлона, Меркурия, подвигами Геркулеса, Персея, Тесея, судьбами Орфея, Ниобы, Дедала и Икара знакомили российского читателя прежде всего «Метаморфозы» Овидия («Овидиуса»).

В целом инвентарные конца XVII — первой половины XVIII столетия были хорошо знакомы с античной культурой. Только в «Политиколепном апофеозизе...» (истолкование триумфальных врат Славяно-греко-латинской академией 1709 года) встречаются более 50 имен философов, писателей, поэтов, ученых, историков и архитекторов древности. Их труды использовались не только как первоисточник тематики изображений «исторического рода», но и в качестве примера величайших достижений мысли прошлого, прославивших в веках свое государство и свою эпоху.

В первой половине XVIII века помимо «Метаморфоз» Овидия популярным источником является Библия. Также инвентарные и художники широко привлекали разного



рода рукописные сочинения и издания справочного характера, книги по символике и эмблематике.

Изобразительными источниками служили памятники античной и западноевропейской художественной культуры, в том числе медали и монеты, известные в основном по графическим изображениям, архитектурные трактаты, увражи, специальные гравированные листы со всевозможными аллегорическими и мифологическими фигурами, иллюстрации к разного рода сочинениям, попадавшие в Россию в большом количестве начиная с XVI века. В этом смысле заслуживает внимания краткое известие, содержащееся в письме Я. Штелина к Г.Н. Теплову (от 4 августа 1757 года): «Зал рисунка, наконец, убран и украшен академическими рисунками знаменитых рисовальщиков и великолепными эстампами в рамах и под стеклом, чтобы каждый ученик извлекал из них пользу, не портя их».

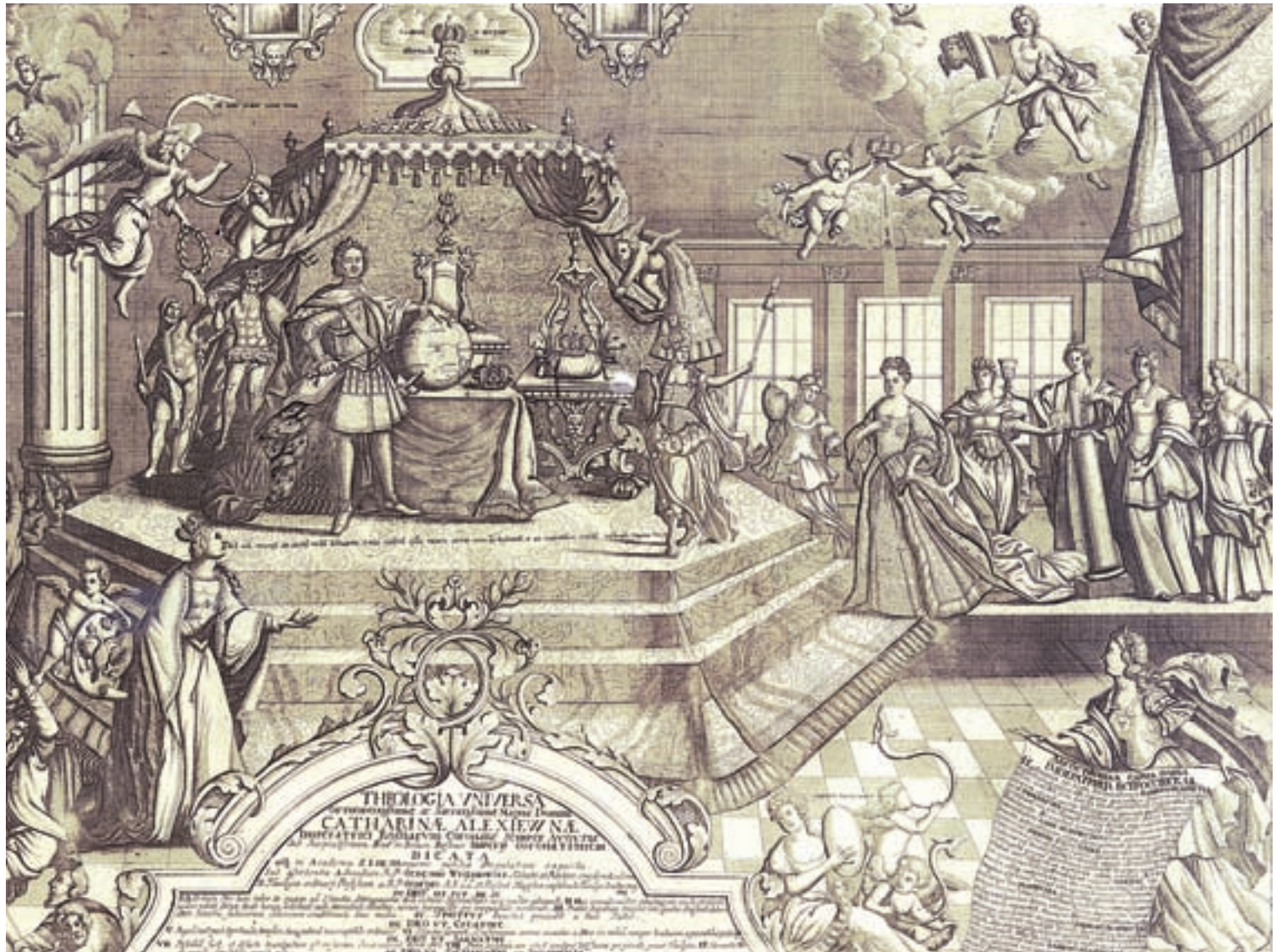
В коллекции Петра I (ныне собрание Библиотеки РАН) находилось несколько книг, где были представлены триумфальные арки Древнего Рима и Нового времени. В библиотеке графа А.А. Матвеева хранилось «Описание ворот чести в Гаге, учиненных ко приезду Вилгелму Аглинскому, Скотскому, Французскому...», а П. Пикарт при работе над гравюрой «Врата при дворе его светлости князя Меншикова» воспользовался иллюстрацией из небольшого сочинения Н. Шевалье «История короля Виль-

гельма III». По справедливому замечанию В.В. Кириллова, на решение триумфальных врат повлияли и приемы западноевропейской сценографии, зафиксированные на многочисленных графических листах.

Инвенторов интересует в основном иконографическая правильность мифологических и аллегорических сюжетов и образов, сведения они черпают из сочинений античных историков. Приведенные факты свидетельствуют о высоком развитии вербальной культуры и вербального мышления в России исследуемого времени: подробное описание воспринималось вполне адекватным самому изображению и могло даже его заменить.

Важную роль в процессе ознакомления российской публики с принципами искусства Нового времени играли привозные произведения. Вспомним, например, скульптуру Летнего сада из коллекции Петра I в Петергофе, Елизаветы Петровны в Царском Селе, павильоне Эрмитаж Летнего дворца в Петербурге, Петра III в Ораниенбауме. Многие произведения из этих коллекций были впоследствии переданы Академии художеств. Практика приобретать картины западноевропейских мастеров именно для обучения воспитанников существовала уже в штелиновской Академии художеств при Академии наук.

По программам и истолкованиям первой половины XVIII века прослеживаются также методы работы со словесными источниками, не потерявшие своей актуаль-



ности и в практике Академии художеств. В ориентации художника-исполнителя и возможного читателя-зрителя на конкретный текстовый материал ощущается просветительское стремление дать серьезное обоснование избранной тематике, образной структуре, иконографическому решению произведения.

На основе комплекса источников формируется представление о вымышленном либо существовавшем в действительности персонаже. Например, Юпитер («Иовиш»), отождествлявшийся в сознании людей той поры преимущественно с персонами императоров (Петром I, Петром II), выступает самым сильным и высочайшим божеством, отцом и повелителем других богов и людей, выражающим свою волю раскатами грома, блеском молний или полетом орла. Изображение мечущего молнии орла перекликается и с геральдической символикой Российского государства.

Другой обитатель Олимпа Аполлон («Аполлин») известен в художественной практике тех лет и как бог-стреловец, воин, и как Аполлон-Мусагет, покровитель искусств, поэзии и «мусикии», предводитель муз. В двух ампулах предстает также Меркурий: в пронизанную военным духом Петровскую эпоху подчеркиваются его героическая сущность и умение верно служить – роль вестника

и посланника богов. С 1720-х годов широкое распространение получает и вторая ипостась Меркурия – покровитель торговли.

Марс символизирует «искусство воинское», Нептун – «мореплавание», Церера – «изобилие плодов земных»... Не менее активно привлекаются «чисто» аллегорические персонализации отвлеченных понятий, моральных и временных категорий, географических мест, добродетелей и пороков и т.п.

Мифологические и аллегорические мотивы широко применяются также при создании произведений разных жанров – портрета, пейзажа, батальной, разного рода гравированных листов. Получают претворение и целые сюжеты, восходящие к античной мифологии, истории и Священному Писанию.

Среди сцен, основанных на мировоззренческих представлениях Древнего мира, наиболее популярны и многочисленны рассказывающие о судьбе Геркулеса, с которым ассоциировались и Петр I, и Петр II.

Не менее активно составители программ привлекали сюжеты, посвященные великим личностям прошлого – Александру Македонскому, Сципиону Африканскому, Августу Кесарю.

Достаточно широкое распространение в светском ис-

кусстве получают библейские сюжеты, призванные прежде всего отразить идею небесного покровительства земной власти. В программы триумфальных комплексов, созданных по случаю коронационных торжеств, вводятся сюжеты, подчеркивающие избранность императорской персоны — помазание Саула, Давида, Соломона, Иосии, Иосафата на царство; Иосиф, рассказывающий братьям о своем сне; суд Соломона (между двумя женами о рожденном младенце); обретение Моисеем скрижалей завета; встреча Юдифи народом у городских стен; праведница Дебора среди народа израильского и др. Причем соответствие мужских и женских образов не имеет основополагающего значения. Гораздо реже в исследуемый период заимствуются сюжеты из Нового Завета, например, ставшие символической параллелью деяниям Петра Великого, усмирение Христом морской бури, чудесный улов рыбы... Они обладают ярким священным характером, возводятся в ранг моленных сцен и образов.

Особое положение в художественной культуре первой половины XVIII века занимает отечественная историческая тематика. Охотно привлекаются образы правителей из династии Романовых — Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, а также Александра Невского, Ивана Грозного, Федора Иоанновича и др. Во второй четверти XVIII столетия круг избранных персонажей значительно расширяется, инвенторы охватывают домонгольский период в развитии страны. В составленную М.В. Ломоносовым программу иллюминации 26 октября 1754 года по случаю рождения Павла Петровича были включены «грудные статуи вечнодостопамятных российских монархов»: Рюрика, Ольги, Святослава, Владимира Святого, Ярослава Мудрого, Владимира Мономаха, Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана III, Ивана Грозного, Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, Петра I и Екатерины I.

После 1725 года начинает активно разрабатываться тематика, связанная с деяниями Петра Великого, ставшими частью истории.

В отличие от собственно исторических сюжеты, отображающие современность, недавно произошедшие мирные или военные события, нередко решаются как развернутые сцены. Таковы панно триумфальных ворот, рельефы триумфального столпа, реверсы некоторых медалей, гравированные произведения П. Пикарта, А. Зубова, Г. Девиата, живописные полотна Л. Каравака, И.Г. Таннауэра.

Серьезный вклад инвенторы и мастера-исполнители первой половины XVIII века внесли в развитие парадных форм портрета, причем как живописного, так и скульптурного. В этом ряду — коронационное, ретроспективное, аллегорическое, костюмированное (прежде всего в амплу мифологического персонажа) изображение, портрет монарха в роли военачальника (в том числе на фоне битвы), а также изображения, стоящие на границе жанров, — двойные и групповые, портрет-апофеоз и др.

В эмблематических полотнах получают распростра-

ние пейзажные мотивы — марины, городские панорамы, парковые виды, пасторальные сцены. В эмблематической живописи разрабатываются также основы натюрмортов и «зверописы». Исполнявшаяся преимущественно отечественными мастерами, она внесла свой вклад в становление жанровой структуры искусства Нового времени в России.

Так в первой половине XVIII столетия постепенно формировался опыт сочинения программ и их дальнейшего воплощения, налаживались взаимоотношения заказчиков, инвенторов (ученые и творческие кадры, любители искусств) и исполнителей, совершенствовались навыки в обращении с текстовыми материалами, устанавливались конкурсная и цензорские системы.

Складывалась и содержательная сторона программ, вырабатывались основные разновидности, принципы изложения и язык словесных инвенций, развивалась художественная терминология Нового времени.

Δ СТР. 47

Мозаичная мастерская под руководством М.В. Ломоносова.

Полтавская баталия. СПФ АРАН

◀ СТР. 48

И.Ф. Зубов. Конклюзия, посвященная коронации Екатерины I. 1724. Оборт,

резцовая гравюра. НИМ РАХ

Литература

- РЯЗАНЦЕВ И.В. *Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. Очерки.* М., 2003.
- Словарь русского языка XVIII в.* СПб., 1997. Вып. 9.
- ФАСМЕР М. *Этимологический словарь русского языка.* М., 1971. Т. III.
- ЧЕРНЫХ П.Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка.* М., 1993. Т. II.
- СМИРНОВ С.К. *История московской Славяно-греко-латинской академии.* М., 1855.
- Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца. 1723–1725 // Юность державы.* М., 2000.
- Гравировальная палата Академии наук XVIII века: Сборник документов / Сост. М.А. Алексеева, Ю.А. Виноградов, Ю.А. Пятницкий; отв. ред. Б.В. Левшин.* Л., 1985.
- ЛОМОНОСОВ М.В. *Полное собрание сочинений.* М.; Л., 1952. Т. 6. М.; Л., 1959. Т. 8.
- Записки Якоба Штеллина об изящных искусствах в России.* М., 1990. Т. I.
- ЩУКИНА Е.С. *Медальерное искусство в России XVIII в.* Л., 1962.
- ВОМПЕРСКИЙ В.П. *Риторика в России XVII–XVIII вв.* М., 1988.
- ВОРОНИХИНА А.Н. *Триумфальные ворота 1742 года в Санкт-Петербурге // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой.* М., 1977. С. 159–172.
- Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века: Каталог выставки. Государственный Русский музей.* Л., 1978.
- Письма и бумаги императора Петра Великого.* М., 1950. Т. IX.
- Программа Мясницких ворот 1724 г.: РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр. 34741.*
- Программы триумфальных ворот 1727–1728 гг.: РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр. 34746.*
- Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела БАН. Вып. I. XVIII в.* М.; Л., 1956.
- ЕВСИНА Н.А. *Архитектурная теория в России XVIII в.* М., 1975.
- КИРИЛЛОВ В.В. *Архитектура Москвы на путях европеизации. От обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям.* М., 2000.
- ГЮХМЕНЕВА Е.А. *Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления.* М., 2005.



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Министерство культуры РФ
Государственная
Третьяковская галерея
Российская академия художеств

ЗУРАБ ЦЕРТЕЛИ

Сто работ из Парижа

27 | 26
мая | июля

Лаврушинский, 12
Инженерный корпус

Информационный партнер



Информационная поддержка



ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



Молодым художникам всегда хотелось, с одной стороны, сокрушить академию как оплот нормативности, с другой стороны, подспудно мечталось увидеть в академии своих лидеров, а в глубине души — и самих себя.

В своем настоящем составе Академия художеств представляет собой достаточно полный «срез» изобразительного искусства России 1950–1970-х и начала 1980-х годов; включает в себя наиболее крупных, сложившихся художников, причем всех направлений.

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

ХУДОЖНИК СВОЕЙ ЭПОХИ

THE ARTIST OF HIS ERA

Анна Буйвид

Anna Buyvid

Рождение произведения искусства подобно, по-моему, рождению живого организма и проходит те же стадии – восторга, любви и, конечно, страданий. Произведение чаще всего рождается в муках. Но, родившись, оно может иметь очень долгую жизнь. Зерна добра и красоты, посеянные художником, не всегда дают моментальные всходы. Картины, написанные давно, до сих пор плодоносят.

АНДРЕЙ МЫЛЬНИКОВ

В феврале Андрею Андреевичу Мыльникову исполнилось 90 лет. Без преувеличения можно сказать, что Мыльников – художник эпохи: один из крупнейших мастеров изобразительного искусства второй половины советского периода (1960–1990-х годов); ведущий преподаватель монументальной живописи в институте имени И.Е. Репина, создавший свою блестящую школу; профессор и вице-президент Российской академии художеств.

Многими представителями нового поколения искусствоведов, воспитанных уже в начале XXI века, игнорируются «классические» представители советского

А.А. Мыльников

У зеркала. 2007. Холст, масло



In February, Andrey Andreevich Mylnikov was celebrating 90th birthday. There will be no exaggeration to say that Mylnikov is the painter of the era: one of the greatest masters of the fine art of the second half of the Soviet period (1960–1990), a leading teacher of the painting at the Repin Institute of Painting, Sculpture, and Architecture in St. Petersburg. What more, he founded his own excellent stylistic school, was Professor and Vice-President of the Academy of Arts.

Of course, referring to the traditional system of values, Mylnikov would be referred to as “the greatest master of Soviet art” and “exceptional monumental artist”. But what it actually says about his work? It is very difficult to write anything about Mylnikov and avoid all the out of date cliché and epithets full of pathos. There is nothing behind these impersonal empty words; they do not convey the true scope of Mylnikov’s works, his remarkable performance and energy. Many grew up on his works, not even knowing the author. How many times I used to pass by TYUZ in St. Petersburg decorated with mosaics of the Mylnikova, or by the panel “Abundance” in the metro station Vladimirs-kaya. Taking exam of Soviet art, to my shame, I failed to assign these monumental works of Soviet art to the particular author. This case of my ignorance and foolish youth denying of the Soviet art is illustrative: we thought that there were no songs, no colors, nor interesting and controversial decisions there, only the noisy headlines and faces of party leaders.

Apparently, some time should pass before the huge volume of art created between 1950-1980 will start to generate interest not only as a reflection of social peripeteia, but namely as an art object.

In the case of A.A. Mylnikov we can be optimistic – his works de-

искусства. Они предпочитают уделять внимание нонконформистским и левым течениям. Принцип неприятия социализированного искусства вполне понятен, однако зачастую в «правильные» записывают мастеров неоднозначных и разноплановых, нивелируя их успешные семантические и пластические поиски.

Учился Мыльников в Ленинграде, в Институте живописи, скульптуры и архитектуры, куда поступил в 1937 году, сначала на архитектурном факультете. Но спустя несколько лет он перевелся на живописный, где его преподавателями были П.С. Наумов, В.А. Оболенский и Б.А. Фогель. Уже в 1945 году Мыльников начинает преподавать — на первых порах в художественной школе, а с 1947 года и в самом институте. Кроме того ассистирует И.Э. Грабарю, под руководством которого в 1948 году заканчивает аспирантуру. В 1960 году Мыльников становится руководителем собственной мастерской монументальной живописи, успешное руководство которой он осуществляет и сегодня.

Конечно, в традиционной системе ценностей Мыльников упоминается как «крупнейший мастер советского искусства» и «видный монументалист», но что это говорит на самом деле о его творчестве? Очень сложно писать что-либо о Мыльнике, избегая приевшихся штампов и пафосных эпитетов. За этими безлично-возвышенными словами ничего нет, они не передают истинный размах произведений Мыльникова, его удивительную работоспособность и энергетику. Мы все выросли на его работах, даже не зная, кто их автор. Сколько раз приходилось бывать в Питерском ТЮЗе, украшенном мозаиками Мыльникова, или пробегать в метро на станции «Владимирская» мимо панно «Изобилие». Я, к своему стыду, на экзамене по советскому искусству так и не назвала автора этого монументального произведения. И этот случай моего невежества, глупого юношеского отрицания искусства советского периода достаточно показателен: нам казалось, что не было тогда ни композиции, ни цвета, ни интересных и неоднозначных решений, а только громкие названия и лица вождей. Видимо, должно пройти еще какое-то время, прежде чем огромный пласт искусства 1950–1980 годов будет вызывать интерес не столько как отражение социальных перипетий, а именно как художественный объект. В случае же с А.А. Мыльниковым можно порадоваться: те его произведения, которые лишены социальной окраски, очень любимы и почитаемы. Примером тому может служить прошедшая в 2007 году в Научно-исследовательском музее Академии художеств выставка «Варианты», на которой мастер продемонстрировал свои аллегоричные полотна «Сон» и «Утро», а также множество этюдов близкой тематики.

Для современного искусства работы А.А. Мыльникова — раритет. И в данном контексте это более чем компли-

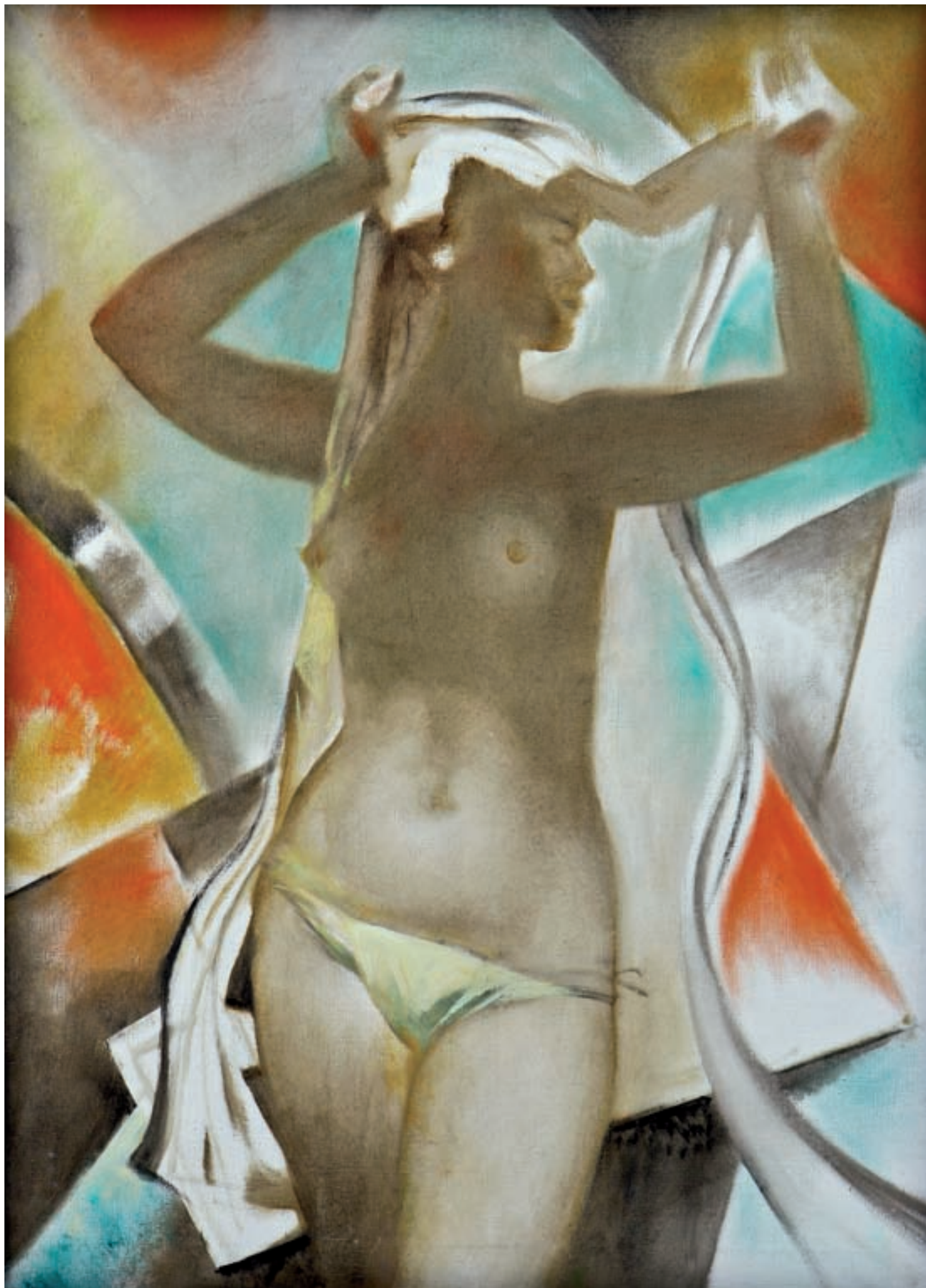


Верочка. 1964. Холст, масло

prived of social coloring are still very popular and honored. As an example of this we can put forward the exhibition “Variants”, held in the Research Museum of the Academy of Fine Arts in 2007. Here the artist showed his allegoristic canvases “Dream” and “Night” as well as many studies with a similar topic.

A special place in the professional life of Mylnikov is taken by a pedagogical activity. In 1960^s he was chosen for a head of Painting Atelier of I.E. Repin Institute where he brought up a generation of remarkable artists. Fame of Mylnikov — the brilliant teacher soon reached beyond Russia, and among his apprentices is number of artists from other countries. Giving example by his own industriousness and individual creativity, Mylnikov raised many young artists.

Mylnikov is simply a wonderful artist: he combines his work in the best tradition of Russian painting where the monumental scope is complemented by subtle perceptions of the world. He can sharply convey the drama of military scenes, the majesty and serenity of nature. He is an artist working in many different directions with a great performance, he can tribute his works to a variety of subjects. Despite all this variety, his works are united by distinctive individual style.



А.А. МЫЛЬНИКОВ

◀ СТР. 54

Натурищица. 1973.

Холст, масло

*Обнаженная. 1999. Холст,
масло. Собрание В.А. Мыль-
никовой*



мент. Безусловно, нет никакой необходимости сравнивать заслуженного мастера советского искусства с представителями современной арт-сцены. Но и в кругу стилистически более близких художников Мыльников будет в оппозиции. Его произведения и неоклассичны, и традиционны; в каждой работе есть ощущение современности и опыт русской живописной школы. Творчество А.А. Мыльникова по праву занимает одно из ведущих мест в истории русской живописи второй половины XX века.

Богатый творческий путь и преподавательская деятельность — одни из главных достижений художника. Однако мне, воспитаннице Академии художеств (института, который официально называют СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина), хотелось избежать формального пере-

числения достижений мастера и его биографических сведений. Для нас Мыльников — по-настоящему живая легенда, например, его можно встретить в приемной ректора, где Андрей Андреевич беседует с коллегами. Или же припомнить, сколько раз пришлось проходить в коридоре, заставленном габаритными планшетами, мимо Мастерской монументальной живописи под руководством проф. А.А. Мыльникова. Она расположена на втором этаже в левой части здания академии, как раз там же, где и лекционные аудитории факультета теории и истории искусств, и зачастую в дни обходов мы опаздывали на свои лекции, оставаясь послушать комментарии профессора. Конечно, личные эмоции не самое главное, когда речь идет об одном из выдающихся мастеров монументальной



и станковой живописи современности, о его творческом портрете. Но мое восприятие творчества А.А. Мыльникова всегда будет проходить через призму собственных воспоминаний, без отстраненности и излишней официальности.

Творчество А.А. Мыльникова одновременно характерно и необычно для советского искусства. В нем соединились «традиционные» социальные темы и в полной мере продолжение традиций русского искусства. Удивительное сочетание неоклассицистичной, умиротворенной и пасторальной живописи, как в «Утре», и в то же время бесконечно экспрессивной и эмоциональной в «Испанском триптихе». Привычка описывать произведения Мыльникова устоявшимися понятиями губительна, ведь, даже не отрицая устоявшихся их характеристик в советском искусствознании, имеет смысл немного поменять акценты восприятия, выявить заслуги художника, как они видятся из сегодняшнего дня.

Первое масштабное произведение Мыльникова, напряженное и преисполненное трагичности – дипломная работа «Клятва балтийцев», – было создано в 1946 году под руководством И.Э. Грабаря, выдающегося мастера, оказавшего большое влияние на формирование живописной манеры художника. Для «Клятвы балтийцев» и других работ послевоенного десятилетия характерны, как, впрочем, и для всего советского искусства этого периода, гражданский пафос и монументальный размах. Отражение народности и темы труда, как, например, в картине «На мирных полях» (1949), за которую Мыльников получил Государственную премию СССР в 1951 году, также относится к основным принципам его раннего творчества.

В дальнейшем Мыльников развивает свой талант монументалиста. Примечательны созданные им мозаики для станций Ленинградского метрополитена, жесткий занавес и панно для Кремлевского Дворца съездов (1961).

В 1960 году Мыльников возглавил мастерскую монументальной живописи в институте имени И.Е. Репина, выпускники которой под руководством мастера создали мозаичные панно «Блокада» и «Салют Победы» для мемориального зала памятника защитникам Ленинграда. Все эти произведения реализовывались по государственному заказу на заданные темы, однако их художественная ценность – заслуга мастера. У Мыльникова дар воплощать монументальные композиции: его видение целого без потери акцентов и насыщенная, эмоциональная цветовая гамма позволили ему сразу же занять позицию одного из ведущих деятелей советского монументального искусства.

Особый размах свойственен всему творчеству А.А. Мыльникова, как монументальным, так и станковым произведениям. Обращаясь к самым различным сюжетам, от натюрмортов и пейзажей до религиозной тематики, мастер интерпретирует их со свойственной ему ясностью и пластической зрелостью. Для творчества Мыльникова особенно важна проблема традиции и ее реализации в современном искусстве. Избегая бессмысленных клише и консервативных рамок, художник преобразовывает художественный опыт прошлых поколений в оригинальной и живой форме. Прежде всего, для Мыльникова характерно обращение к цвету как к традиции, насыщенная гамма его произведений – лучшее доказательство приверженности классической русской живописной школе.

А.А. МЫЛЬНИКОВ

◀ СТР. 56

Перед зеркалом. 1981. Картон, масло

◀ СТР. 56

Маша и леший. 1970. Холст, масло.

Собрание Д.В. Мылъниковой

Сон. 1985. Холст, масло

Сон. 2007. Холст, масло



«Традиции и новаторство» — актуальная тема для многих художников — в творчестве Мыльникова находит своеобразную трактовку. С одной стороны, определенные живописные аллюзии с русских мастеров рубежа XIX–XX веков: Серова, Борисова-Мусатова, Репина, с другой — реализация оригинальных художественных задач.

«Испанский триптих», или «Распятие» (1979–1983), пожалуй, один из ярчайших примеров новаторства в творчестве Мыльникова. Три сюжета: коррида, военные действия в Испании 1930-х годов и убийство Гарсиа Лорки. В одном произведении переплелись отражение трагических событий, судьба Г. Лорки и его поэзия, протест художника против насилия. Динамичная композиция и напряженное цветовое решение триптиха сделали его одним из ярчайших произведений Мыльникова. Трагизм — не столь характерная тема для творчества мастера, однако в этих немногих произведениях раскрывается драматический талант художника. К таким произведениям, безусловно, относится «Прощание» (1975), в котором Мыльников снова обращается к событиям Второй мировой войны.

Мыльников незаслуженно воспринимается больше как монументалист, чем как художник портретного жанра, но среди его произведений в этой области есть замечательные примеры. «Белая ночь» (1963) — портрет жены художника, образ вне времени, пронизанный спокойствием. В портретной живописи Мыльников реализует свою приверженность к классической живописной школе. Камерные и умиротворенные, с тонкими характерными чертами портреты отличаются от звучных и масштабных картин художника, в то же время их объединяет свойственная ему колористическая насыщенность. Особенно интересны многочисленные портреты дочери художника Веры.

Если натюрморты Мыльникова обладают своеобразной декоративностью, то его пейзажная живопись — настоящее выражение тонкого и действительно поэтичного взгляда на мир. Андрей Андреевич родился в Поволжье, в городе Покровске (переименован в Энгельс), и его внимание и любование природой всегда находят отражение в пейзажах. Работая крупными цветовыми пятнами, иногда более импрессионистично, иногда более детально, Мыльников создает неповторимый образ. Сам художник говорит, что «лишь своим обращением к природе можно преподать урок нравственности».

Интегрируя свои художественные поиски в жанре пейзажа, в конце 1960-х — начале 1970-х годов Мыльников создает два знаковых произведения — «Сон» и «Утро». В обеих картинах в центре композиции обнаженная женщина. Обращаясь к сдержанной палитре и более тонкой живописи, Мыльников создает интимное настроение, вдохновляясь единением человека и природы.

Многофигурная композиция «Лето» (1969) соединяет разноплановый опыт Мыльникова-монументалиста и Мыльникова-наблюдателя. В ней и сложное композиционное построение, и цветовая гамма, близкая стилистике Петрова-Водкина, и вкрапление портретов-типов. Здесь, как и в более ранней картине «Сестры» (1967), Мыльников разрабатывает сцену с элементами народной тематики, но лишенную откровенной социализации, делает это нестандартно, мастерски решая поставленную задачу.

Несмотря на некоторую жанровость «Тишины» (1987), работа по своему настроению очень интимна. Снова возвращаясь к умиротворенному созерцанию и аллюзиям, Мыльников создает одно из лучших своих произведений.

В последнее время А.А. Мыльников все больше обращается к религиозной тематике, среди его работ особо выделяются «Распятие» и «Пиета».

Отдельное место в творчестве Мыльникова занимает педагогическая деятельность. Возглавив Мастерскую монументальной живописи института имени И.Е. Репина в 1960 году, он воспитал не одно поколение замечательных художников, позволив им самобытно развиваться, а не быть копиями учителя. С начала деятельности мастерской ее воспитанники создавали монументальные произведения для ключевых объектов Санкт-Петербурга и Москвы. Слава Мыльникова как блестящего преподавателя уже давно вышла за рамки России, и среди его учеников много художников из других стран. Подавая им пример удивительной работоспособности и самобытности творчества, Мыльников воспитывает молодежь.

У Андрея Андреевича Мыльникова множество званий, титулов и наград: он лауреат Государственных и Ленинской премий, профессор, действительный член и вице-президент Российской Академии художеств, народный художник СССР, Герой Социалистического Труда, он награжден медалями «За оборону Ленинграда», «За доблестный труд во время Великой Отечественной войны» и орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Мыльников — удивительный мастер, он соединяет в своем творчестве традиции русской живописи, монументальный размах и утонченное восприятие окружающего мира. Способный остро передать драматизм военной сцены, величественность и спокойствие природы, работающий в самых различных направлениях художник, наделенный огромной работоспособностью, обращается в своих произведениях к разнообразным сюжетам, и при всем этом многообразии их объединяет индивидуальность его творческого почерка.

БЛАГОРОДСТВО И УСПЕХ

NOBLENES AND SUCCESS

Тимофей Смирнов

Timofey Smirnov

В свое время в СССР сложился определенный круг художников, чей профессиональный путь пролегал в стороне как от развенчанного ныне официоза, так и от ликующего андеграунда. По существу, это извечный «срединный» путь всякого художника, вершащийся в уединении мастерской и пролегающий вне торных дорог конъюнктуры и моды. Понятие «срединный» в данном случае не тождественно значению «средний», это не банальный «синтез» диалектики тезисов и антитезисов.

Одним из плеяды таких художников был Илларион Голицын, ученик Владимира Фаворского, начинавший как иллюстратор, график, мастер гравюры. Это очень важный факт для понимания его творчества. «Книжники», так нередко называют художников книги, — образованные и начитанные люди. Иллюстрирование книги требует философского переосмысления текста и осторожного вмешательства в его образную систему. Как писал В. Фаворский, «книга... явится сложным комплексным произведением, где словесный образ становится и пространственным и где одно мировоззрение понимается и выражается другим».

Представление о книге как о едином и цельном художественном произведении, в котором взаимодействуют, сливаются и служат общей цели текст и графика, шрифт и конструкция, сейчас не вызывает сомнений. Лет восемьдесят назад А. Сидоров, вынося новый термин в заглавие своей книги, еще предвидел недоумение читателя: «Но есть разве искусство книги?» Теперь такие вопросы не возникают, этот термин не просто прижился, а получил обоснованное признание, несмотря на то что в своем развитии претерпел значительные метаморфозы и трансформации.

Отечественное книжное искусство, книжная иллюстрация в XX веке переживали периоды высочайшего расцвета. Один из них пришелся на 1960–1970-е годы, когда И. Голицын и художники его круга, создавая свои произведения, сделали книжную и станковую графику заметным, выразительным и самостоятельным явлением изобразительного искусства.

В этом смысле важно, что «книжное дело» и гравюра послевоенного времени были в прямой связи с традицией, заложенной В. Фаворским еще в 1930-х годах. Однако его ученики И. Голицын и Г. Захаров заметно обновили средства выразительности, расширили диапазон художественных приемов и содержательные мотивы, используя в качестве основы для гравирования «новые» материалы: пластик и линолеум.

At the times of Soviet Union, a certain group of artists lived and worked aside of currently disdained “official art” as well as independently from nowadays hailed and glorified underground. In essence, this is eternal “middle” path of every artist avoiding ease of official support as well as following latest fashion. The notion of “middle” is in this case very different from “average”, as its value offers more than banal dialectic “synthesis” of thesis and antithesis.

One of the myriad of such artists was Illarion Golitsyn.

In May 2008 the halls of the Academy of Fine Arts hosted the exhibition of I. Golitsyn. Artist emerges in front of the audience as disturber of aristocratic cultural peace, where tradition and modernity are harmoniously balanced. Rather, he accepts the role of protector of this delicate balance be-

И. В. Голицын
Тост (Шувалов). 2006
Холст, масло



tween them, not fuddy-duddy and conservative, but creative. His commitment to stay in the world tenanted by artistic imagery connected with his immediate teachers is evident.

The exhibition shows the artist's most important quality, namely the ability to present the world as something unreal through the simple and clear things and images. In his world, everything has a hidden meaning, spaces are linked to each other, past and present are in accord.

Vibrating, glimmering, or saturated colors are leaving impressive and light sensation in the works of

И. В. Голицын

Оранта. 1991 – 1993. Холст, масло.

ММСИ

Зеленый холст. 1999. Холст, масло.

ММСИ

Дед и внук. 1999. Холст, масло.

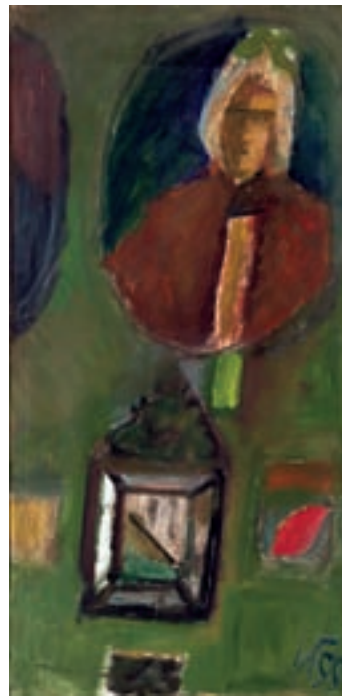
ММСИ

Сегодня их работы уже могут считаться хрестоматийными и даже в определенной степени классическими, но было бы неправильным отметить заслуги Иллариона Голицына лишь в области книги и гравюры, так как любой художник всегда находится в поиске, развивается, ищет и находит новые способы отображения волнующих его явлений.

С некоторой осторожностью можно утверждать, что в пластическом аспекте И. Голицын шел от языка гравюры, которая обладает определенной «сухостью», строгостью и условностью, к свободной и подвижной живописности. Формальная ясность гравюры, в которой отсекается все лишнее и реальность трактуется линией и пятном, передалась и его живописи. На этом пути художник следовал принципам и целям, которые сам определил.

Несомненно, что помимо «собственных предпочтений» в этом процессе участвовали законы культуры и искусства. Ведь в искусстве новое в известном смысле становится различимым только тогда, когда происходит нарушение привычного ряда, то есть обновление традиции.

Но это не единственный способ поиска себя в культуре и искусстве. Возможны и бурный разрыв с прошлым, и техническое усовершенствование средств, и парадоксальные сочетания спокойной и сдержанной консервативности с



Golitsyn. At the same time, theatrical conventionality of his colorful combinations results in a complex metaphorical polysemy, even tragedy. Here one can see in particular sense a paradox of the artist's creativity.

According to I. M. Golitsyn, world is literary inside of a two dimensional space of real "short range" sensations, of meaningful environmental, of poetic dream with floating visions, with

яркой и свободной прогрессивностью. Культура обладает возможностью одновременно обращать свой взор и в прошлое, и в будущее.

К подобным размышлениям о культуре подтолкнула выставка работ Иллариона Голицына, которая прошла в стенах Академии художеств весной 2008 года. Выставочное пространство было наполнено духом созерцательной тишины или «тихой» культуры. Впору вспомнить поговорку «Глубокие воды тихо текут, мудрые люди тихо живут».

Иными словами, И. Голицын предстал перед зрителями не нарушителем аристократизма культурного покоя, в



котором гармонично уравновешены традиция и современность, а хранителем хрупкого баланса между ними, но не ретроградом и консерватором, хотя его приверженность к «обжитому» искусству и его непосредственным учителям в мире художественных образов очевидна.

Выставку можно было бы охарактеризовать как ретроспективную, хотя акцент в экспозиции устроителями был поставлен на наиболее поздние работы. Также важной и интересной особенностью экспозиции стала возможность увидеть именно живопись и скульптуру художника, которые свободны от литературной или идей-

Веселое утро. 1998. Холст, масло.
ММСИ

the message of passeism, with the sadness of wise and humble man.

This view convinces and enables to conclude that to approach the reality with "eyes wide open" is valid and perfectly possible even outside the naturalism and pseudo-lyricism. Thus, in the 20th as well as at the beginning of the 21st century, the "service to the beauty" could become a subject of creativity.

ной основы и в большей степени показывают личностную позицию художника в культуре и эстетике. Выставка позволяет осознать цельность и последовательность художника, жившего по независимым от социальной суеты законам.

Нынешнему дню свойственно тяготение к медийной публицистике и «журналистской» прагматике, стратегии просчитанного успеха. Сейчас, как никогда ранее, с уверенностью можно констатировать дефицит собственно пластической образной системы в изобразительном искусстве. Безусловно, нынешний приоритет идеи над «пластикой» порождает произведения, поражающие своей изобретательностью и самобытной выразительностью. Современное искусство можно сравнить с «рентгеном на интеллектуальные способности».

Тем не менее подобные воздействия не являются сутью искусства, так как, создавая произведения, художник имеет дело также и с экзистенциальными, ирреальными возможностями. Проблематика, которую любой художник первоначально ощутил как сугубо внутреннюю, на поверку может оказаться надындивидуальным состоянием сознания эпохи и вневременных эстетических представлений. Помимо этого произведение может считываться эмоционально и на подсознательном уровне, что называется, вне «любви от разума».

Художник способен действовать самостоятельно, без влияний извне, быть ведомым одной лишь творческой интуицией и чувством открытия бытия.

Именно такова была общая интонация выставки. Она показала Иллариона Голицына как автора, чьи работы воспринимаются как интеллектуальное и эмоциональное погружение во внутренний мир личности, сверхзадачей которой является связь прошлого и настоящего, сохранение преемственности в сфере истории и культуры.

Отсюда и тематический выбор И. Голицына, значительная часть работ которого – интерьеры. Эту тему он разрабатывал с 1970-х годов, почти все его произведения тех лет относятся к этому жанру.

На первый взгляд, изображая свое жилье, своих близких и среди них себя самого за работой, художник стремился передать камерность дома и семьи как одной из главных нравственных ценностей человеческого существования. Но назвать эти работы семейным портретом в интерьере нельзя. Живописные полотна лишены элементов бытописания, дневниковой лиричности, они не ода семейным ценностям. Скорее, они находятся в мире воображения, где реальность «здесь и сейчас» неразрывно сливается с реальностью «там и тогда».

Главную роль в этом образном расширении играют изображенные в работах старинные портреты аристократических предков художника, которые создают ощу-

щение потока времени и поэтичности. Несмотря то что холсты выглядят написанными с натуры – динамично, экспрессивно и за один раз, довольно большие размеры работ и «картинная» устойчивость композиции придают им монументальность и законченность.

Эти свойства относятся не только к произведениям, изображающим замкнутую и самодовлеющую среду, они проявляются и в пейзажах, и произведениях других жанров.

Выставка показывает главное качество художника, а именно умение через простые и ясные вещи и образы передавать мир как нечто ирреальное, в котором все имеет еще и скрытый смысл, связывающий пространства, мир ушедшего и настоящего.

Вибрирующие, мерцающие или насыщенные цветовые сочетания в произведениях И. Голицына оставляют легкое и светлое впечатление, но вместе с тем их театральная условность обладает сложной метафоричностью и многозначностью, даже трагедийностью, и это в определенном смысле парадокс творчества художника.

Мир в трактовке Иллариона Голицына словно находится в двух измерениях – в пространстве реального «ближнего круга» ощущений и предметной среды и пространстве поэтического сна с наплывающими видениями, пронизанными пессимизмом, грустью мудрого и скромного человека.

Эта позиция убеждает и дает возможность сделать вывод, что взгляд «широко открытыми глазами» на действительность возможен вне натурализма и псевдолиризма, а «служение красоте» может стать темой творчества как в XX веке, так и в начале XXI столетия.

Подобная аристократичность духа и глубина мировоззрения И. Голицына не может не вызывать заслуженного уважения.

Ведь в конечном счете изобразительное искусство, если вольно трактовать слова Ван Гога, – непрерывная цепь авторов, переплавивших разнообразные интенции в «удивление перед лицом мира», в которой художник – лишь звено, заплатившее за эту честь ценой здоровья, молодости и свободы, сколь бы пафосно это ни звучало.

В феврале – марте выставка работ Иллариона Голицына с успехом прошла в парижской галерее «Русский мир». В мае в Российской академии художеств состоялась выставка работ его жены, художницы Валентины Куцевич, приуроченная ко дню рождения Иллариона Голицына. «Пейзаж моей Москвы» – это все, что окружало меня в наши вместе прожитые годы – люди, комнаты, улицы...» На выставке были представлены в том числе натурные портреты И.В. Голицына и его внучек, созданные Валентиной Куцевич в деревне в период их совместной жизни с 1993 по 2006 год.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИНСТИТУТЫ

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина

Первый набор учеников состоялся в 1758 году. Вплоть до начала XX века единственное в России высшее художественное учебное заведение.

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова

Институт создан в 1939 году на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

www.pencil.nm.ru

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЛИЦЕИ

Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона

С 1936 года – базовая школа Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры.

Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского

С 1951 года находится в ведении Академии художеств как базовая школа Московского государственного академического художественного института.

www.art-lyceum.ru

ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

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

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

Мастерские в Казани, Красноярске, Саратове

www.ruh.ru

ТАЙНЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

SECRETS OF PEDAGOGY

*Мария Вяжевич**Maria Vyazhevich*

Особая роль в утверждении фундаментальных принципов отечественной художественной педагогической системы принадлежала двум выдающимся мастерам и педагогам – Игорю Эммануиловичу Грабарю и Сергею Васильевичу Герасимову. Как известно, оба художника были преподавателями, а также в разное время руководили организацией учебных процессов.

Устремления И.Э. Грабаря еще в ученические годы были направлены на поиск системы, позволяющей контролировать правильность видения и воплощения на холсте или листе бумаги образов окружающего мира. С этой целью в период профессионального становления и обучения в реформированной Петербургской академии художник пытается обогатить свои творческие возможности, посещает занятия у П.П. Чистякова, уволенного из академии в результате реформы в 1892 году, в подробностях изучает его систему, посвященную главным образом рисунку и построению формы. Но знания, полученные на этих уроках, кажутся И.Э. Грабарю недостаточно полными, для того чтобы воплотить в живописи свои представления о цветовом начале. Желая узнать как можно больше, молодой художник предпринимает заграничные поездки. В Мюнхене он поступает в школу Антона Ашбе и, достигнув в ходе занятий больших успехов, некоторое время ведет там преподавание.

Школа Антона Ашбе привлекает И.Э. Грабаря определенной системой, в основе которой лежало импрессионистское понимание живописи с отдельным нанесением красок на холст. Молодой художник необычайно внимательно изучает преподавательские методики, сопоставляет различные способы построения изображения, не упуская из виду мельчайшие детали. Именно поэтому школа Ашбе стала не единственным художественным учреждением среди тех, которые привлекли внимание И.Э. Грабаря в Европе.

В большинстве традиционных художественных школ Парижа важное значение имела так называемая мерка, иными словами, способ проверки пропорций натурщика путем измерения соотношения отдельных частей, например, с помощью кисти. Что же касается школы Ашбе, то в ней, несмотря на рекомендации самого педагога, система «мерки» не использовалась, так как мешала, по мнению большинства обучавшихся в студии, «здоровому росту чувства пропорций». Для И.Э. Грабаря было очевидно, что пренебрежение пропорциями не приносит пользы ученикам, о чем можно было судить даже по самым лучшим их рисункам. Поэтому молодой художник обращается к изу-

*И.Э. Грабарь*

A special role in laying out the fundamental principles of domestic educational system belongs to two outstanding artists and teachers: Igor Emmanuilovich Grabar and Sergei Vasilyevich Gerasimov. It is well-known fact that both artists were lecturers, as well as headed the organization of educational process at the Moscow Institute of Fine Arts (now V.I. Surikov Moscow State Academy Art Institute) at various times.

Already in his student years, I.E. Grabar's aspirations were directed at finding a system to monitor the correctness of the vision and reproduction of the surrounding world on canvas or paper images.

As a young artist, he is studying teaching methodology extraordinarily carefully, compares different ways of constructing the image, without losing sight of the tiniest details.

In art schools of Paris and Munich, he was unable to find a convincing embodiment of a "rigorous system" and concluded that "it would be ideal to combine the best features of both schools". Artist had attempted to summarize the observations and created his own method: Apply knowledge of drawing and form during the painting to find a way to the truthful and accurate, undistorted and unidealised, both color and form of the still-life.

I.E. Grabar clearly sought a way to bring a harmonious unity to both pedagogical practice and pedagogical theory. Another outstanding artist, S.V. Gerasimov, played a prominent role in the development of art education system. He also gained teaching experience quite early.

As the great artist he felt very important to address the problems of the modern painting, thus continuing the tradition of "Peredvizhniki" – to choose relevant topics and, most importantly, to encourage relationship between the art and common life of the country.

As a teacher and many-sided artist he managed to open to the novice painters values of domestic impressionism, charm and depth of poetic reflection of the surrounding world. Art of S.V. Gerasimov was connecting link, by the virtue of which tradition and innovation have met.

Education system created by the efforts of many wonderful teachers gradually influenced the artistic life of the country thank to school-leavers and graduates. Today it manifests itself in creative practice of regions and, obviously, it will be an important factor in the future as well.

ВХУТЕМАС. 1926

1-й ряд: В.Ф. Рыбин,

Н. Завьялов,

Л.А. Бруни;

2-й ряд: Н.М. Чернышев,

Н.А. Максимов,

С.В. Герасимов,

К.К. Зефиров



чению системы преподавания в художественных школах Парижа (академии Жюльена, школе Колоросси). И.Э. Грабарь приходит к выводу о существовании двух типов рисунка — точном и приблизительном. «Первый может не быть блестящим с внешней стороны, но зато он передает верно пропорции данной природы», — поясняет художник свои наблюдения¹. Отныне Грабарь признает необходимость использования системы «мерки» как средства самоконтроля, способа выработки ясного чувства пропорций. В то же время он считает, что средство никогда не должно превращаться в цель, ведь идеальное рисование на основе одного чувства без всякой мерки способно дать максимально точное, правдивое изображение.

Важной областью изобразительного творчества наряду с рисунком стала для И.Э. Грабаря живопись. С присущими ему упорством и целеустремленностью художник пытался обрести как можно более целостное представление об основных законах создания емкого и выразительного живописного образа. В художественных школах Парижа и Мюнхена он не смог найти достаточно убедительного воплощения какой-либо «строгой системы» и пришел к выводу, что «следовало бы соединить в одно целое лучшие стороны Парижа и Мюнхена»². Художник предпринял попытку суммировать наблюдения, чтобы создать собственный метод: применять к живописи методы и приемы познания рисунка и формы, найти способ правдиво и точно, без искажений и идеализации, передавать цвет природы, как передается ее форма.

Столь тщательный анализ технических средств и способов цветопередачи в представлении художника был неразрывно связан не только с попытками более точно

отобразить натурные наблюдения, но и обрести особое «колористическое видение» окружающего мира. Система, своеобразный свод методов, была необходима художнику для того, чтобы контролировать зрительные впечатления, проверяя правильность восприятия предмета изображения.

Период творческого становления был далеко не простым для художника, несмотря на то что везде, где он обучался, в академической мастерской И.Е. Репина или студии А. Ашбе, его неизменно признавали самым способным и успевающим учеником.

Тем не менее более сотни работ раннего периода Грабарь уничтожил, сочтя их слишком подражательными и маловыразительными. Отрицательное отношение художника к подражательству в живописи сохранится и в последующие годы, когда Грабарь-педагог будет предупреждать молодых живописцев об опасности, которую таит в себе поверхностное обращение ученика к чужой манере.

В тезисах, посвященных преподаванию рисунка (1946), художник отмечает, что «среди подавляющей части студенчества высших художественных учебных заведений у нас и в главных европейских центрах на протяжении последнего полувека наблюдается одна и та же характерная черта — стремление начинать в стенах вуза с того, чем кончали великие мастера»³. И.Э. Грабарь напоминает, что великие мастера прошлого — Тициан, Рубенс, Веласкес, Франц Гальс, Рембрандт — начинали «с добросовестных, скромных и даже, если угодно, робких усилий передавать природу, не заботясь ни о чем, кроме правдивости, искренности и честности в ее передаче»⁴. Он указывает на необходимость самостоятельного постижения законов природы, поскольку, только пройдя несколько

¹ ГРАБАРЬ И.Э. *Моя жизнь. Автобиография*. М.: Л., 1937. С. 130.

² Там же. С. 131.

³ ГРАБАРЬ И.Э. *О преподавании рисунка // За социалистический реализм*, 1946. 2 июня. № 8.

⁴ Там же.



Преподаватели и студенты МГХИ им. В.И. Сурикова. 1948

1-й ряд: С.Н. Костин, Н.Х. Максимов, Н.М. Чернышев, С.В. Герасимов, С.А. Чуйков, Ч. Ахмаров

2-й ряд: В.А. Терехин, А.Г. Мотовилов, Ю.К. Бурдзелян, А.Б. Охлупин, А.Д. Соколов, Е.А. Баулин, А.Н. Мерзляков, С.Н. Шильников, Л.А. Адамович, Н.Г. Гольц, Д.И. Лившиц, А.Н. Штейман, Б.А. Зеленый, Н.К. Гончаров;

3-й ряд: Б.А. Шолохов, О.Б. Павлов, Д.Д. Жилинский

этапов, художник достигает необходимой раскрепощенности и свободы при создании живописного образа. Размышления художника о природе мастерства подкреплены анализом преподавания искусства в учебных заведениях. Каждое обращение к той или иной теоретической проблеме вызвано стремлением к ее практическому разрешению, к выработке конкретных способов преодоления недостатков педагогической практики.

Так, во главу угла И.Э. Грабарь ставит проблему рисунка, прекрасно понимая, что овладение этой техникой на начальном этапе обучения в дальнейшем будет способствовать постижению молодыми художниками живописного мастерства. Овладев рисунком, начинающий художник получает и особую степень свободы в других видах творчества. Внимание мастера к данной проблеме приобретает особый смысл, если вспомнить, что в основе его собственных творческих исканий всегда лежал интерес к живописной форме отражения мира, стремление к цветовой выразительности. Будучи прежде всего колористом и ярким представителем импрессионистического направления, И.Э. Грабарь не только не умаляет роли рисунка, но, напротив, продолжает требовать от педагогов повышенного внимания к успехам учеников в этой области.

Художник предлагает больше внимания уделять преподаванию рисунка, начиная со специальных художественных школ и училищ и заканчивая вузами, пересмотреть для этого учебные программы, усложнить задания, а также вернуться к рисованию при искусственном освещении⁵. Возможно, на его отношение к рисунку повлиял и опыт учебы в Петербургской академии художеств, где, как известно, существовала особая культура рисования. Безусловно полезной была традиция рисования с гипса на начальном этапе обучения. На первых курсах студентам академии вообще не позволялось использовать краски, разрешалось только рисовать. С одной стороны, подобные методы содействовали повышению качества живописи, обеспечивая твердый рисунок и крепкую форму, но с другой – придавали ей некоторую условность. Именно поэтому многие академические работы, за редким исключением, отличались определенной сухостью цветовых решений. Существенным недостатком академического преподавания было пренебрежение натюрмортом, с помощью которого начинающий художник совершенствует глаз и руку в передаче цветовых и тоновых отношений. Мастер отмечал,

что в академической системе живопись трактовалась скорее как «некая раскраска рисунка, чем особо важная проблема для изучения»⁶.

В педагогической практике и теоретических работах И.Э. Грабаря отчетливо прослеживается стремление привести обе дисциплины к гармоничному единству.

Потеря интереса к традиционному преподаванию рисунка, произошедшая в первые послереволюционные годы, пренебрежительное отношение к прежним методам обучения на протяжении почти десяти лет значительно ухудшили положение дел в отечественных вузах искусств. «Если отдельные рисунки особо выдающихся своим дарованием студентов еще могут быть оценены выше отметки «хорошо», – пишет И.Э. Грабарь в одном из своих писем, – что касается подавляющей массы рисунков студентов советских вузов на последних курсах, то они получили бы в прежней академии оценку «неудовлетворительно». Вот почему необходимо коренным образом перестроить преподавание в советских вузах, переработав в корне их учебные программы»⁷.

После назначения в 1937 году руководителем Института изобразительных искусств в Москве И.Э. Грабарь сразу же приступает к разработке мер, которые помогли бы изменить положение дел с преподаванием рисунка. В частности, художник обращается в Комитет по делам искусств с просьбой позволить ему регулярно приглашать из Ленинграда в Москву на два-три дня профессора Академии художеств М.Д. Бернштейна. Начинание И.Э. Грабаря не получило дальнейшего развития⁸.

О взглядах И.Э. Грабаря на проблему художественного образования можно судить по многочисленным письмам, связанным с началом его деятельности в Московском институте изобразительных искусств (ныне МГАХИ им. В.И. Сурикова).

Письма И.Э. Грабаря И.М. Лейзерову адресованы в Крым, где между Феодосией и Судаком, в местечке Козы, располагался филиал института. Там проходила летняя практика студентов, которые в два потока, по два месяца каждый, ежегодно проходили особый курс живописи на пленэре. И.Э. Грабарь считал эту возможность очень важной. «Работа здесь протекает не в порядке летнего отдыха, а в атмосфере удвоенной учебной дисциплины, с утра до вечера, причем все время отдается живописи и рисунку», – писал художник в одном из официальных писем⁹.

Со свойственным ему вниманием он вникает во все детали учебного процесса. Тревога педагога по поводу положения с рисунком оказалась вполне оправданной: многим студентам было свойственно некоторое пренебрежение этой дисциплиной из-за характерного для большинства начинающих художников стремления поскорее заняться живописью.

В октябре 1942 года Всесоюзный комитет по делам высшей школы назначил И.Э. Грабаря директором Всероссийской академии художеств и организованного при ней института. Пока эвакуированные из Ленинграда академия и институт находились в Самарканде, где в то время располагалась большая часть Московского института изобразительных искусств, И.Э. Грабарю удавалось совмещать деятельность в обоих заведениях. Но с августа 1943 года работа в академии поглощала так много времени, что художник был вынужден оставить руководство московским институтом.

Годы, которые И.Э. Грабарь посвятил работе в академии, отмечены особым подъемом творческих сил. Его неиссякаемая энергия, организаторский талант, а также стремление улучшить качество художественного образования содействовали тому, что в сравнительно короткий срок возникла система преподавания, которая требовала ответственного отношения не только от учеников, но прежде всего самих педагогов. Их И.Э. Грабарь призывал не уходить в область «философии искусства», а придерживаться строгой линии преподавания, в основе которой лежала бы передача практических сведений о предмете: «Вуз должен давать своим питомцам максимальную формальную грамотность, оканчивающий его обязан хорошо рисовать и писать как с натуры, так и по представлению, по памяти, от себя, что он, кроме того, должен овладеть композиционным мышлением»¹⁰. И.Э. Грабарь заботился о возвращении в педагогическую систему незаслуженно отринутых в первые послереволюционные десятилетия дополнительных учебных дисциплин, таких как анатомия, перспектива, теория теней и т.д.

Особое значение он придавал изучению художественного наследия прошлого, считая это необходимым элементом любой преподавательской системы, рассматривая шедевры прошлых эпох как незаменимую школу усердия и трудолюбия, а также как бесценный клад живописных средств.

Другой выдающийся мастер — С.В. Герасимов, сыгравший заметную роль в становлении художественной системы образования, также довольно рано приобрел педагогический опыт. После окончания в 1911 году Московского училища живописи, ваяния и зодчества художник преподавал в школе при типографии Товарищества И.Д. Сытина. С 1920 по 1929 год являлся доцентом, а затем профессором ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, в котором со временем занял должность декана живописного факультета. С 1936 по 1950 год Герасимов вел педагогическую деятельность в Московском государственном художественном институте.

От своих учителей К.А. Коровина, С.В. Иванова, В.А. Серова, А.Е. Архипова и Л.О. Пастернака С.В. Герасимов унаследовал тягу к пленэрной живописи, внимательное, особо требовательное отношение к сюжетам произведений.

Мастер считал очень важным обращение художника к проблемам современной живописи, тем самым продолжая традиции передвижников выбирать актуальные сюжеты для творчества, а главное, поддерживать связь искусства с жизнью своей страны. По мнению одного из учеников, С.В. Герасимов владел «тайной педагогической науки», поскольку подобно своему знаменитому учителю В.А. Серову обладал способностью воспитывать молодых художников, не подавляя, а, напротив, развивая их индивидуальные способности. В подтверждение стоит вспомнить живописцев, вышедших из мастерской С.В. Герасимова. Это Г.М. Коржев и П.П. Оссовский, Ю.П. Кугач, В.К. Нечитайло, Н.П. Толкунов и многие другие. Под руководством профессора выполнял свою дипломную работу В.Г. Цыплаков.

Педагог, будучи многоплановым мастером, сумел открыть начинающим живописцам ценности отечественного импрессионизма, очарование и глубину поэтического осмысления окружающего мира. Искусство С.В. Герасимова стало тем связующим звеном, благодаря которому соприкасались традиция и новаторство.

Профессор любил напоминать ученикам о том, что Валентин Серов написал «Девочку с персиками», когда ему было двадцать два года, а Сергей Иванов завершил картину «Смерть переселенца» в двадцать пять. «Молодость никогда не была синонимом незрелости», — говорил педагог¹¹.

Вместе с тем С.В. Герасимов оспаривал и мысль, что новаторство присуще исключительно молодежи, он считал, что такая позиция разъединяет разные поколения мастеров.

Создание «атмосферы заботы» было для С.В. Герасимова важным элементом его преподавательской деятельности. Художник, убежденный в необходимости тесного творческого общения мастеров, призывал не замыкаться в художественных кругах одной Москвы, а участвовать в развитии национальных школ, выезжая в местные отделения, интересоваться новыми произведениями живущих там художников.

В связи с этим стоит отметить, что созданная усилиями многих замечательных педагогов система профессионального образования постепенно через учеников и последователей повлияла на художественную жизнь страны в целом, что и сегодня проявляется в творческой практике регионов и, очевидно, будет важным ее фактором и в дальнейшем.

⁵ Там же.

⁶ ГРАБАРЬ И.Э. *Письма. 1941–1960*. М., 1983. С. 72.

⁷ Там же. С. 72.

⁸ «Наш директор ВАХ, Алексей Иванович Заколовин, вернувшись из командировки в Москву, «утешил» меня заявлением, что постарался сделать все, чтобы меня не отпускали к Вам...». Отдел рукописей ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Д. 2216. Л. 2.

⁹ ГРАБАРЬ И.Э. *Письма. 1917–1941*. М., 1977. С. 393.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2459. Оп. 1. Д. 17. Л. 240.

¹¹ ГЕРАСИМОВ С.В. *Об искусстве. О традициях и новаторстве*. М., 1973. С. 143.

ШКОЛА ЮНЫХ ДАРОВАНИЙ

THE SCHOOL OF YOUNG TALENTS

Людмила Митрохина

Lyudmila Mitrokhina

Втяжелые послереволюционные годы, в период репрессий и уничтожения интеллектуальной элиты, видный партийный и государственный деятель страны Сергей Миронович Киров в начале 1934 года принимает решение о создании в Ленинграде первой в Советской стране Начальной школы рисования и лепки, а затем художественной Школы юных дарований.

Личность С.М. Кирова (Сергея Кострикова) неординарна, многогранна и противоречива. Его интерес к искусству сложился в юности. В 1909 году во Владикавказе он был сотрудником северокавказской кадетской газеты «Терек», участвовал в любительских театральных постановках, писал рецензии на спектакли.

И видимо, вполне естественным для Кирова как личности и государственного деятеля стало решение о создании Начальной школы рисования и лепки, которое он принял после посещения смотра детского творчества в помещении Дома художественного воспитания детей (бывшего особняка Апраксиных). Детские работы произвели впечатление на Кирова, и он предложил собрать талантливых детей и открыть для них Школу юных дарований, что и было сделано 1 марта 1934 года в здании Всероссийской академии художеств. Хотя создание детской художественной школы было предусмотрено в структуре Академии художеств с момента ее организации (из постановления коллегии Наркомпроса от 13 октября 1933 года), но именно личность С.М. Кирова, его отношение к таланту как к достоянию страны дала жизнь Школе юных дарований, которая со временем трансформировалась в Среднюю художественную школу (СХШ) и далее в Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей имени Б.В. Иогансона Российской академии художеств.

По приказу Всероссийской академии художеств заведующим школой назначается И.О. Лосев. В короткий срок ему вменялось в обязанность подготовить помещение в здании Академии художеств, сделать ремонт, приобрести учебный инвентарь, пособия, укомплектовать штат преподавателей, разработать правила приема и изыскать дополнительные средства на содержание школы. Предстояло также провести персональную аттестацию учащихся, укомплектовать группы по подготовленности и возрасту. Программа художественных дисциплин утверждалась Академией художеств, на них отводилось 1504 часа, в частности на рисунок — 1128, на лепку — 188 и на беседы по истории искусств — 188 часов. Центральное место в программе занимало изучение формы и цвета, а следовательно

During difficult post-revolution years, in the period of repression and destruction of the intellectual elite, a prominent party statesman and party member Sergei Mironovich Kirov decided to establish the first “Primary School of Painting and Sculpture” in the country. This art “School of Young Talents” was established in early 1934.



В. ТЮЛЕНЕВ. 16 лет.
Учебный этюд. 1954. Бумага,
акварель

Е. ГАЛАКТИОНОВА. 17 лет.
Учебный портрет. 1998. Бумага,
сангина

It was opened on March 1, 1934 in the building of the Russian Academy of Arts. At first the school was operating only on evenings and classes were conducted only on special subjects. In 1936, in accordance with decision of the Commission on Arts at SovNarKom ministry of USSR on the basis of “School of Young Talents” daily Secondary Art School was established. At that time, the school enrollment was 45 students in regular and 25 in preparatory class. Students were from different cities and regions: Leningrad, Kirishi, Uritsk, Mozhayskoye, Myasov, Rostov-on-Don, Pushkin, Dombas, Tula, Sverdlovsk region, North Ossetia, Armenia. Professor Konstantine M. Lepilov was appointed as its director. The entire teaching staff of the school consisted of teachers from the Academy of Arts.

Since late 1950s, the school became known in the West, East and

но, рисование непосредственно с натуры и по памяти в обучении было основным. Средством изучения объемной сущности предмета, его формы становилась лепка. Так приобретались навыки пространственного мышления, необходимого для развития художественного восприятия. Живопись почти не преподавали, поскольку занятия проходили в вечернее время. Композиционно-творческие навыки дети получали в процессе обучения рисунку.

В общем объеме программы в первый год обучения работы над композициями занимали 30%; рисование с живой и мертвой натуры — 30%; живопись — 20%; рисование на воздухе — 5%; лепка — 15%. В последующие годы рисование увеличивалось до 40%, композиция уменьшалась до 20%. Упор делался на особенности изображаемого объекта. Постепенно вводилось требование передавать в рисунке движения человеческой фигуры, повороты тела, головы. Основной задачей лепки была работа с живой натурой, шей и плечами фронтально и передача движения. Живопись (натюрморты) также постепенно усложнялась по форме и цвету.

Интересно проанализировать отчет по итогам выставки Начальной школы рисования в июне 1934 года: в занятиях лепкой рекомендовалось ввести больше живой натуры и активнее пробуждать фантазию учащихся, поскольку к старшим классам отмечалось снижение творческо-композиционных качеств. У некоторых преподавателей работы учащихся были похожи между собой, в них ощущалась некая «застылость». По этому отчету видно, сколь высоки были требования преподавателей — мэтров Академии художеств.

В программу обучения входили годовые отчетные выставки с обязательным сообщением представителя Академии об итогах просмотра, педагогический совет по итогам года за хорошие достижения выносил благодарность и премировал учеников.

Поначалу школа была вечерней, и занятия велись только по специальным предметам. Принимались дети в возрасте от 12 до 17 лет без отрыва от учебы в трудовой школе. Занятия проводились вечером три раза в неделю в течение более 5 часов. В школе занимались 70 учащихся, премированных за рисунок на конкурсе юных дарований, и 36 человек, принятых на основе

Asia. Pupils have participated in international exhibitions of children's creativity in France, Italy, India, Burma, Canada and Australia.

In 1973, the "Leningrad Secondary Art School" at the "I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture" was named after B.V. Ioganson. In 1992, it converted into «B. Ioganson St. Petersburg State Academy Art Lyceum by the I. Repin Institute ». Since 1988 position of school director is occupied by Larisa Nikolaevna Kirillova.

В. САКСОН. 14 лет.
Учебный этюд. 1941/42 год.
Бумага, акварель

А. ЧЕРЕПАНОВ. 15 лет.
Учебный этюд. 1995. Бумага, тушь



конкурсных испытаний. Дети были в основном из семей рабочих, служащих, военных, крестьян и сироты. В Положении о Начальной школе рисования при ВАХ говорилось, что школа представляет собой первую ступень начального художественного образования и имеет целью «удовлетворить существующие в детской и молодежной среде стремления к изобразительному искусству и к художественно-творческой деятельности».

Начальная школа рисования имела свой бюджет, слагавшийся из дотации ВАХ и специальных средств в виде платы за учение, взыскиваемой с родителей учащихся в определенном процентном соотношении с их заработной платой. Сиротам выдавали повышенную стипендию. Школа находилась в ведении Академии художеств как в административном, так и в учебно-методическом отношении, но никаких прав и преимуществ при поступлении учащихся школы в Академию художеств это не давало.

Продолжительность обучения в школе составляла четыре года. Главной задачей коллектива школы являлось «нахождение правильного пути, обеспечивающего дальнейшее развитие творческих данных детей, вооружая их одновременно знаниями в области основ изобразительного искусства».

Свой первый учебный год Начальная школа рисования завершила успешно. В залах академии была организована отчетная выставка учащихся, которая вызвала большой интерес общественности. Премировали учеников: Рубинштейна, Костину, Лебедеву, Ушакову, Гецкан, Аксельрода, Иванова, Веселову, Пастухова, Иофика, Полунину, Табакову, Дидерикс, Петрову, Васильева, Епифанова, Маркову, Арехович, Новлеву, Каписцинского.

С 1 марта 1934 года Начальная школа рисования стала называться Школой юных дарований. Учащимся ШЮД назначалась стипендия в размере 40 рублей в месяц, а особо талантливым (Волкову, Кравченко, Гребенкову) — по 100 рублей. Даже в подготовительных классах выплачивалась стипендия от 20 до 50 рублей. Стипендия по тем временам немалая, если соразмерить ее с окладами работающих родителей — от 150 до 650 рублей, а специалистов-инженеров — до 1250 рублей. Количество учеников возросло до 110 человек, включая 16 учащихся подготовительной младшей группы. Отчетные годовые выставки ШЮД проходили в залах академии, в экспозицию обязательно включали работы дореволюционной школы Императорской Академии художеств (1906–1916 год), зарубежной молодежи.

В дальнейшем в ШЮД возникла необходимость в создании общеобразовательных классов, так как посещение учащимися двух школ привело к перегрузке и переутомлению детей. Тем не менее в пионерской газете «Ленинские искры» был опубликован отчет о выставке ШЮД в залах Академии художеств с восторженными отзывами о работах учеников Невельштейна, которые были от-

правлены на Весеннюю выставку в Париж, но при этом в статье критиковались условия, в которых обучались юные художники. Помещения назывались в статье «задворками», условия обучения трех групп одновременно в двух комнатах — недопустимыми, поскольку одна группа делает эскизы к композиции, вторая — пишет натюрморт, третья — рисует натурщика. Неправильно падающий свет, доски вместо попитров, отсутствие буфета, многие нуждающиеся не имеют стипендии. Газета предложила вечернюю школу сделать дневной с общеобразовательным курсом в объеме десятилетки с организацией интерната-общежития.

В соответствии с распоряжением Комитета по делам искусств при Совнарком СССР в 1936 году на базе Школы юных дарований была создана дневная Средняя художественная школа (СХШ). На тот момент в школе обучалось 45 и в подготовительном классе 25 человек из разных городов и регионов: Ростова-на-Дону, Донбасса, Тулы, Свердловской области, Северной Осетии, Армении и др. Директором СХШ был назначен профессор ВАХ Константин Михайлович Лепилов. Весь преподавательский состав СХШ был из Академии художеств.

Создание СХШ предполагало улучшение системы обучения, совмещавшей программу средней школы с художественно-изобразительными предметами.

Уровень преподавательского состава был высоким, кроме педагогов общеобразовательных предметов 17 преподавателей вели спецдисциплины*. Была организована библиотека, учреждена должность сестры-хозяйки. Количество учащихся (в возрасте от 12 до 20 лет) предполагалось довести до 220 человек. Для одаренных учеников 20 – 25 лет организовывались отдельные группы с пятого года обучения со специальной программой по общеобразовательным дисциплинам.

Учебная работа делилась на два цикла: специальный (1–7 кл.), задачей которого было обучение рисунку, живописи, композиции; общеобразовательный (5–11 кл.), соответствующий программе школ-десятилеток, но во избежание перегрузок программа распределялась на 11 лет. В 7 специальном классе не было предметов общего образования, он считался подготовительным для поступающих в Академию художеств.

Для улучшения консультационно-методической работы в школе была организована система очных и заочных консультаций для желающих поступить в СХШ. Для детей и подростков, принятых в СХШ, устанавливался испытательный срок, зачислению в школу подлежали одаренные дети не моложе 12 лет, имеющие образование в объеме 4 классов общеобразовательной школы. При СХШ открыли интернат для иногородних и нуждающихся учеников.

Комиссия после очередного обхода рекомендовала ввести лепку в экспериментальной группе, отметила недостаточность художественных впечатлений

* История искусств — В.Ф. Беляевская и М.А. Голубева; рисунок — С.П. Абугов, профессор, Л.Ф. Овсянников, доцент, В.А. Горб, ассистент; рисунок, живопись, композиция — К.М. Лепилов, профессор, Ф.И. Петров, А.А. Трошичев., Л.С. Шолохов, З.Г. Зальцман, А.С. Чеснокова, А.Н. Либеров, А.Н. Гольдей, А.А. и А.М. Сперанский (скульптор); рисунок, живопись — П.П. Казаков, Л.А. Ефимов; живопись — А.Д. Зайцев, С.Т. Невельштейн, доцент.

Е. СОЛДАКОВА. 17 лет.

Учебная композиция. 1993. Холст, масло



и ограниченность фантазии учащихся, рекомендовала строже придерживаться обучения простым формам, делать больше набросков с фигуры, а также ежегодно корректировать программу обучения для разных групп.

С 25 сентября 1937 года приказом по ВАХ от 29 августа 1937 года за № 53 директором СХШ при ВАХ был назначен Самуил Григорьевич Невельштейн, который проработал на этом посту до 1 августа 1940 года. Из-за темноты в классах предложили ввести монохромиию. В залах Академии художеств продолжились выставки работ учащихся, многие из которых вскоре экспонировались на международных выставках в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и имели там большой успех.

Требования в школе были высокими, конкурс при поступлении – большой, но и отсеив в процессе обучения становился жестким. Так, за 1939/40 учебный год были исключены как не прошедшие испытания по искусству в первом классе 9 человек; за неуспеваемость по общеобразовательным предметам и искусству – 12 человек; за грубое нарушение дисциплины – 2 человека; за неявку к началу учебного года – 12 человек; не оплатившие обучение – 2 человека; по семейным обстоятельствам – 7 человек.

Первый выпуск учащихся состоялся в 1939 году. Большинство выпускников поступило в Академию художеств. Впоследствии многие из них составили ядро профессорско-преподавательского состава института имени И.Е. Репина, стали гордостью советского изобразительного искусства. Выпускниками и учениками школы были М.К. Аникушин, А.П. Левитин, В.А. Ветрогонский, Д.Г. Обозненко, А.А. Королев, В.Г. Старов, Я.И. Крестовский, Е.Д. Мальцев, А.Г. Еремин, П.П. Смукрович, И.С. Глазунов, Л.Е. Кербель, В.И. Тюленев, З.П. Аршакуни, Э. Неизвестный, В.Э. Горевой, С.А. Кубасов, А.А. Пахомов, Д. Шагин, М.М. Шемякин и многие другие.

Методический совет по художественным дисциплинам, анализируя достижения учащихся, совершенствовал методику преподавания. Так, в 1940 году по итогам второй четверти были отмечены следующие недостатки – нечеткая программа, недостаточность работы по наблюдению, усложненные постановки для живописи; во втором и третьем классах – отсутствие набросков; в четвертом и пятом – необходимость пленэрных наблюдений. На основании таких замечаний строился дальнейший учебный процесс.

В 1940 году на Всесоюзной выставке художественных школ и училищ СХШ была признана лучшей по ее вкладу в развитие и укрепления художественного образования страны.

В годы войны в условиях блокады школа не прекращала своей деятельности: несмотря на холод, голод и обстрелы, организовала выставку «Ленинград в борьбе». Ученики вместе с преподавателями участвовали в сооружении оборонительных укреплений, помогали упаковывать работы в Эрмитаже, книги и увражи в библиотеке академии, подготавливали свою школу к эвакуации.

В феврале 1942 школа вместе с академией была эвакуирована в Самарканд, там учебный процесс продолжился. Занятия проводились в трудных условиях, в коридоре, разделенном на «классы» картонными перегородками. Старшие ученики вместе со студентами участвовали в строительстве гидроэлектростанции и железной дороги, работали на уборке урожая, помогали в создании массовой наглядной агитации. В Самарканде в школу были зачислены новые ученики, в их числе Эрнст Неизвестный.

В декабре 1943 года в целях повышения успеваемости и стимулирования художественного творчества учеников были установлены денежные премии за отличную успеваемость по искусству – 25, 50 и 100 рублей. В такие трудные времена находились возможности поощрять и морально

поддерживать учащихся, и это помогло сохранить творческий потенциал страны. Многие старшие ученики прямо из школы ушли на фронт. Это А. Соколов, И. Скоробогатов, М. Канеев, Б. Котик, Л. Кабачек, В.Ф. Загонек, Ю. Богаткин, Б. Федоров, В.А. Ветрогонский, А. Еремин и другие. Не всем бывшим ученикам школы удалось стать художниками.

В январе 1944 года Академия художеств и СХШ были переведены в Загорск, а в июне 1944 года вернулись из эвакуации в Ленинград. После войны школа продолжала набирать темп творческой жизни. В 1947 году директором СХШ назначается Николай Ильич Андреев, при нем СХШ вошла в число учреждений Академии художеств СССР (Устав Академии художеств 1947 года).

С конца 1950 года школа стала известна в странах Запада, Востока и Азии. Ученики школы принимали участие в международных выставках детского творчества во Франции, Италии, Индии, Бирме, Канаде и Австралии.

Со временем количество студентов Академии художеств, как и количество учащихся СХШ, возрастало, школе понадобилось отдельное здание с помещениями для интерната, столовой, специализированных классов для искусства и классов по общеобразовательным предметам. В сентябре 1971 года СХШ приступила к новому учебному году в отдельном здании недалеко от института имени И.Е. Репина (ул. Детская, д. 17, корп. 1).

В 1973 году Ленинградской средней художественной школе при институте имени И.Е. Репина Академии художеств СССР присвоено имя Б.В. Иогансона. В 1976 году Академией художеств СССР был издан проект программы курса рисунка специально для СХШ. Во время учебных обходов школу посещали такие мастера академии художеств, как С.В. Герасимов, Б.В. Иогансон, Н.В. Томский, позже – В.М. Орешников, П.П. Белоусов, Б.С. Угаров, А.А. Мыльников, М.К. Аникушин. Кураторами школы были В.В. Соколов, Л.В. Худяков, И.А. Раздвогин, В.И. Рейхет, А.Л. Худяков.

В 1992 году СХШ преобразована в Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей имени Б.В. Иогансона при институте имени И.Е. Репина. Статус лицея давал большую свободу в отношении программ по общеобразовательным предметам и, что не менее важно, давал существенные материальные преимущества.

В 1988 году директором СХШ стала Лариса Николаевна Кириллова. Выпускница СХШ, после завершения обучения в институте Академии художеств она преподавала в школе, на собственном опыте почувствовала все ее достоинства и проблемы.

«Уникальность школы не вписывается ни в одну графу табеля классификации учебных учреждений Министерства образования РФ, и это создает определенные трудности. Лицею надо, чтобы ему дали возможность работать так, как он работал почти 75 лет, по учебному плану, утверждено-

му и Министерством образования, и Академией художеств, и Министерством культуры, с обязательным включением занятий живописью, рисунком, композицией в дневное время, а также занятий анатомией, перспективой, технологией живописи и лепки (требования Академии художеств). Лицей не вписывается в «федеральные стандарты», обязательные для всех учебных заведений, в прежние времена для таких школ предусматривались льготы в виде отмены экзамена по математике и прочее, которых лицей давно лишили. На настоящий момент перед нашим учредителем – Российской академией художеств – стоит немаловажная задача сохранения статуса лицея в связи с уникальностью традиционной классической образовательной программы обучения художественному мастерству.

Очевидно также, что необходимо создать на государственном уровне систему, которая будет ориентировать подростков и выпускников при выборе той специальности, которая востребована жизнью. Сто лет назад появилась первая лаборатория профориентации в Страсбурге. В СССР впервые соответствующая лаборатория была создана именно в Ленинграде в 1924 году, при Институте мозга, руководил ею В.М. Бехтерев. В результате возникла первая в мире профориентационная система во всех регионах страны. Система быстро развивалась до 1936 года, когда вышло печально известное постановление ЦК, с которого началось безудержное наступление на гуманитарные науки. Свобода выбора профессии в возрасте 3–7 лет показалась пугающей.

Во Франции лишь в начальной школе (до 11 лет) дети учатся по единым учебным программам. На второй ступени большая часть поступает в неполные средние школы (общеобразовательные колледжи) и до 30% – в лицеи. С первого года обучения в лицее (по-нашему, с 6 класса) учеников распределяют на отделения – классическое и современное. Классическое – гуманитарии. Их учат древним и действующим иностранным языкам, литературе, психологии, истории, искусству... На современном отделении преобладают биология, естествознание, химия, математика, современные иностранные языки и история. Чтобы избежать ошибок, влияющих на судьбу ребенка, во Франции организована профориентация в начальной школе. Благодаря разумному подходу к личности каждого ребенка обучение не приобретает «массово-мучительный» характер как для учащихся, так и для педагогов. И если наши дети наделены художественным талантом, то надо помочь им совершенствоваться в этом направлении, дать им возможность творческого развития, разрабатывая специальные учебные художественные и общеобразовательные программы, которые ими будут осваиваться с интересом».

Таково мнение художника, опытного педагога и организатора учебного процесса – Ларисы Николаевны Кирилловой.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS OF ACADEMY



ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

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

В 1918 году на основе собраний Морозова и 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

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

ZURAB TSERETELI AND HIS CONTEMPORARIES

Ирина Тураева

Irina Turaeva

В этом году мы отмечаем своеобразный юбилей – 10-летие с начала создания скульптурного цикла «Мои современники» президента Российской академии художеств, народного художника России З.К. Церетели. Творческие интересы Зураба Церетели проявляются в самых разных жанрах, но особое место заняли скульптурные портреты деятелей культуры XX столе-

Презентация скульптурного цикла «Мои современники». 20 апреля.

Галерея искусств Зураба Церетели

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Мои современники. Юрий Башмет. 2000. Бронза

Тhis year we are celebrating the unique anniversary – 10 years since the beginning of the creation of sculptural cycle “My contemporaries”, created by the President of the Russian Academy of Arts, People’s Artist of Russia Zurab Konstantinovich Tsereteli. His creative interests are manifested in a variety of genres, but a special place is occupied by sculptural portraits of cultural figures of 20th century: poets, musicians,



тия – поэтов, музыкантов, актеров. Среди них ушедшие в вечность гении – Анна Ахматова, Марина Цветаева, Александр Блок, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Осип Мандельштам, Всеволод Мейерхольд, Иван Бунин, Борис Пастернак, Федор Шаляпин, Василий Шукшин, Михаил Булгаков, на портретах Церетели они изображены в расцвете жизненных и творческих сил.

С радостью и печалью скульптор создает образы тех, кого он хорошо знал, любил и кого уже с нами нет. Он изображает их такими, какими они сохранились в его памяти. Таковы портреты Андрея Миронова, Дмитрия Шостаковича, Владимира Высоцкого, Булата Окуджавы, Иосифа Бродского, Рудольфа Нуриева, Александра Гомельского, Бориса Ефимова и Михаила Светланова, Евгения Леонова и Фрунзика Мкртчяна, Леонида Гайдая, Мстислава Ростроповича, Лучано Паваротти, Александра Солженицына.

Этот скульптурный цикл, принадлежащий к числу наиболее значительных художественных начинаний З.К. Церетели, постоянно расширяется, прирастает портретами наших современников, с которыми мастер продолжает встречаться сегодня. Среди них Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Юрий Башмет, Галина Волчек, Андрей Дементьев. Илья Резник, Жорес Алферов, Елена Ба-





Мои современники.

Георгий Данелия. 2001. Бронза

Илья Резник. 2000. Бронза

турина, Юрий Лужков, Евгений Евтушенко, Гия Канчели, Владимир Спиваков, Эльдар Рязанов, Иосиф Кобзон, Георгий Данелия, Василий Аксенов, Валерий Гергиев, Вахтанг Кикабидзе, Юрий Любимов, Олег Табаков, Никита Михалков...

Собранные вместе, эти произведения воспринимаются как своеобразные мемуары художника. Эта серия «жизни замечательных людей» создана с большим уважением и любовью к персонажам, иногда с тонким дружеским юмором.

С Владимиром Высоцким Зураба Церетели связывала дружба, они часто встречались в Доме кино, а также дома, в мастерской художника. Свадьба Высоцкого и Марины Влади в Москве была скромная, в узком кругу друзей, среди которых был и сам художник. Он пригласил друзей в Тбилиси, чтобы там отпраздновать свадьбу с размахом. Об этой многолюдной свадьбе, устроенной Зурабом Церетели, пишет в своих воспоминаниях Марина Влади. Не раз Церетели говорил, что хотел бы написать картину, увиденную утром после празднества. Тогда Высоцкий, поставив ногу на стул, играл на гитаре и пел, а слушали его Марина, Зураб и собака хозяина.

actors. Among them were idols of his generation and those whom he knew personally, people he loved, and who are no longer among us. This sculptural cycle belongs to the most significant artistic projects of Zurab Tsereteli, what more, number of portraits is constantly growing.

Few years ago, in life of a great writer Chingiz Aitmatov, his portrait has been made. Now, when he is no longer among us, his words said in France during exposé of statue to other great contemporary – Pope John Paul II. – gain very special significance: “I’m familiar with Tsereteli’s art, with true panorama of his creativity. Indeed, what was true is a true – the world-famous artist and sculptor Zurab Tsereteli is an outstanding personality of a world-wide

culture of 20th – 21st century, again and again he confirms with his works the importance of humanism for sustainability of mankind.”

There is an intensive feeling of magical life force rising from the monuments and sculptural compositions of the cycle “My contemporaries”. Zurab Tsereteli has developed a special way of composing these sculptural portraits. From the plane patinated metal a series of figures emerge in high relief, verging into the rounded sculpture. It seems as if they come out of the eternity, space separated from our everydayness. Gathered together, they speak of the invincible power of culture, forming the true spirit of history, which includes both master-minds and those who shared their thoughts and feelings.



З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Мои современники.

Юрий Любимов. 2008. Бронза

Таким Высоцкий появился впервые на горельефе, а спустя пять лет воплотился в бронзовой статуе. У гитары оборвана струна, скорбь и в приведенных стихах поэта.

С Беллой Ахмадулиной поэт дружит с 1960-х годов. На посвященном ей бронзовом рельефе молодая поэтесса парит над куполами и крышами Тбилиси. На нем же выбиты ее слова, посвященные скульптору.

О, зритель, ты бывал в Тбилиси?
Там в пору наших холодов
Цветут растения в теплице
Проспектов, улиц и садов.
Там ты найдешь друзей надежных,
Пусть дружба их тебя хранит,
Там жил да был один художник,
Который всех благодарит
За благосклонное вниманье...

С Иосифом Бродским знакомство также состоялось в 1960-е годы, до ссылки поэта. Они встречались в одной компании, были влюблены в одну красавицу. После суда над Бродским Церетели помогал матери поэта, а личные встречи друзей происходили уже в Америке – там поселился поэт, став Нобелевским лауреатом, – хотя контакты с изгнанниками строго возбранялись. Церетели рассказывает о последней встрече: «Мы встретились в Нью-Йорке. Ушли вдвоем из ресторана. До утра ходили. Он всю ночь говорил, не мог остановиться. Половина его жизни – тюрьма, половина – Нобелевская премия». Так и представлен образ Иосифа Бродского – наполовину узником советского лагеря в потрепанной телогрейке, наполовину в мантии Нобе-

левского лауреата, но эта раздвоенность не отразилась на облике поэта, его лицо исполнено философского спокойствия и поэтической отрешенности от жизненной суеты.

Трогательная история связана с созданием образа Федора Шаляпина, который запечатлен во время домашней репетиции. Через десятилетия сблизила художника и певца маленькая зарисовка Шаляпина с его собственноручной подписью «К. Церетели». Как выяснилось, это портрет родственника Зураба, Кахи Церетели, который долгое время был импресарио Шаляпина и умер в далеком Париже. Сейчас этот рисунок, подаренный Зурабу дочерью певца Марфой, хранится в Московском музее современного искусства, а копия его в бронзе увековечена на портрете Шаляпина.

Стихи Андрея Дементьева, посвященные творчеству Зураба Церетели, отлиты художником в бронзе рядом с фигурой поэта:

Зураб сказал:
Нет ничего прекрасней,
Чем сумеречный звон колоколов,
Когда закат под эти ноты гаснет
И все понятно, и не надо слов.

Несколько лет назад при жизни великого писателя Чингиза Айтматова был создан его портрет. Сегодня, когда Айтматова уже нет с нами, особое значение приобретают слова, сказанные им на открытии во Франции памятника еще одному нашему великому современнику – Папе Римскому Иоанну Павлу II: «...Я хорошо знаю искусство Церетели в подлинной панораме его творений. И что действительно, то действительно – всемирно известный художник, скульптор Зураб Церетели оказался выдающейся личностью планетарной культуры XX–XXI веков, еще и еще раз он подтверждает своими произведениями незыблемую значимость гуманизма для состоятельности человечества...»

Особая жизненная сила ощущается в монументах и скульптурных композициях мастера цикла «Мои современники». З.К. Церетели разработал особый композиционный сценарий для этих скульптурных портретов. Серия фигур появляется из плоскости патинированного металла в высоком рельефе, переходящем в круглую пластику. Кажется, будто они выходят из вечности, из какого-то отделенного от повседневного пространства. Собранные вместе, они говорят о непобедимой силе культуры, формирующей подлинную историю духа, в которую включены и гении, и те, кто разделил их мысли и чувства.

ХУДОЖНИК И ЕГО ГЕРОИ

ARTIST AND HIS CHARACTERS

Юлия Логинова

Yulia Loginova

«Мои современники достойны воплощения в бронзе...» — считает Зураб Церетели. В 1999 году он приступил к созданию цикла бронзовых скульптур «Мои современники», к настоящему времени включающему 24 скульптуры и 35 барельефов. Все это известные люди — художники, артисты, писатели, поэты, музыканты, ученые, спортсмены, священнослужители, политики, много сделавшие для нашей страны. Со многими из них Церетели был не просто знаком, но и дружил. Кто-то поразил его своими неординарными поступками, кто-то талантом, а кто-то судьбой. И хотя «иных уж нет, а те далече», все они теперь навсегда объединены волей скульптора, увидевшего их именно такими.

Олега Табакова — в бабочке в обществе уж очень на него похожего кота. Никиту Михалкова — в сапогах и поддевке. В момент творческого вдохновения — Валерия Гергиева и Евгения Светланова. Сосредоточенного, с рукописью в руках, Юрия Любимова.

Четырехметровые, грандиозные, великие: Иосиф Бродский с его поэтическими строками: «Английские каменные деревни./Бутылка собора в окне харчевни./Коровы, разбредшиеся по полям./Памятники королям» и «Это — конец вещей,/ Это в конце пути/ зеркало, чтоб войти»; Владимир Высоцкий, с его надрывом и стихами: «Грязью чавкая жирной да ржавою, вязнут лошади по стремяна»; изломанно-утонченный Дмитрий Шостакович.

Неотделимый от своей виолончели, энергичный и жизнеутверждающий Мстислав Ростропович. Юрий Башмет запечатлен рядом с отлитыми в бронзе его словами «Альт нельзя мучить, это живое существо». Изысканного Владимира Спивакова характеризует его выражение: «Чтобы ансамбль приблизился к совершенству, нужно уметь скрывать недостатки друг друга. Существует ряд самых главных правил: 1. Никто ни на кого не обижается. 2. Все берегут друг друга, поддерживают и помогают друг другу. 3. Все зиждется на любви... Это тот фундамент, который должен создать совершенный коллектив...»

Рядом строгий и задумчивый Василий Аксенов. Изящный Георгий Данелия на фоне отснятых киноплёнок. О Зурабе Константиновиче Церетели он написал: «Пытаться сегодня определить его место в живописи Грузии, России, да и в мировой живописи — бесполезно. Место, как правило, определяется потом, во времени. Его имя... вызывает споры. Это уже интересно — значит, в том, что он делает, есть что-то необычное. Потому что когда художник идет

In 1999 Zurab Tsereteli has conceived first bronze sculptures from series "My contemporaries". Today it includes 24 sculptures and 35 bas-reliefs: portraits of artists, actors, writers, poets, musicians, scientists, athletes, clergymen, politicians — all these famous people who done a lot for our country. Tsereteli was not only speaking acquaintance here, with many he established long-years friendship. One struck him by extraordinary deeds, the other for his talent, the third for his destiny.

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Мои современники.

Белла Ахмадулина. 2000. Бронза

Even if we remember words of A. S. Pushkin: "Some are far distant, some are dead..." — all of them are



З.К. ЦЕРТЕЛИ

Мои современники.

Никита Михалков. 2008. Бронза



now united by the will and vision of the sculptor forever.

Oleg Tabakov is wearing bow-knot and accompanied by a cat, so similar to him. Nikita Mikhailov – in boots and caftan. Valery Gergiev and Eugeny Svetlanov – at the moments of creative inspiration. Writer Yuri Lyubimov – concentrated, with script in his hand.

Four meter high, grandiose and great: Joseph Brodsky, with his poetry. Vladimir Vysotsky, with his emotional outburst and songs-poems. Dmitri Shostakovich, surrounded as with the petals of flowers by a multitude of hands, like an elf born from the lotus flower, magical and refined.

Inseparable from his cello, energetic and vital – Mstislav Rostropovich. Yuri Bashmet portrayed with his famous words cast in bronze: «You mustn't torture viola, it's a living creature». Exquisite Vladimir Spivakov. Vasily Aksenov – rigorous and thoughtful. Vsevolod Meyerhold in Harlequin dress, literary merged with his role forever. Vladimir Mayakovsky – massive, seems to be from stone. In contrast to him Sergey Yesenin – slim, leaning against subtle birch tree.

Surrounded by characters from paintings of Lentulov and Chagall: brilliant and independent Mikhail Bulgakov. Uninhibited, brilliant, powerful: Fyodor Ivanovich Chaliapin.

Zhores Alferov, awarded by Nobel Prize in physics and Zurab Konstantinovich Tsereteli are long-standing friends. That makes his portrait somehow special. Alferov recalled: «Tsereteli belongs to those cultural workers, who are trying to make people's lives better, essentially to give them a beauty! He is gifted with an incredible performance, a rare kindness, passionate desire to create beauty in our living environment. It must be noted, that his heart also harbors grand unselfishness and well-



*Мои современники.
Иосиф Кобзон. 2002. Бронза*



*Мои современники.
Владимир Спиваков. 2000. Бронза*

проторенным путем — споров нет.... А если спорят, значит, есть поиск». Андрей Дементьев предстает на фоне строк из своих стихотворений.

Другая интонация у портрета Евгения Леонова — по-детски трогательный персонаж из «Мимино» в телогрейке. Всеволод Мейерхольд в костюме Арлекина словно навсегда слился со своим образом из стихотворения Бориса Пастернака «Мейерхольдам» 1928 года: «Вы всего себя стерли для грима./ Имя этому гриму — душа».

Большим, словно вырубленным из камня, кажется Владимир Маяковский. В контраст ему — худенький, трогательно прильнувший к березке Сергей Есенин со своим посвящением Кавказу 1924 года: «Издrevле русский наш Парнас/ Тянуло к незнакомым странам,/ И больше всех лишь ты, Кавказ,/ Звенел загадочным туманом./ Здесь Пушкин — в чувственном огне/ Слагал душой своей опальной:/ «Не пой, красавица, при мне/ Ты песен Грузии печальной».

В окружении оживших фантастических персонажей гениальный и независимый Михаил Булгаков, в 1931 году на-

писавший И.В. Сталину: «Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь».

Положив руку на раскрытую книгу, одинокий Иван Бунин словно читает свои стихи: «О счастье мы всегда лишь вспоминаем!/ А счастье всюду. Может быть, оно — / Вот этот сад осенний за сараем/ И чистый воздух, льющийся в окно... Мы мало видим, знаем./ А счастье только знающим дано».

Очень серьезный, совершенно невозмутимый Леонид Гайдай, который всегда искренне считал, что «если режиссер будет улыбаться, то зрители не будут», таким его и воплотил в бронзе Церетели.

Василий Шукшин предстает в растоптанных кирзовых сапогах, стареньких галифе и видавшей виды кепке. Про него Валентин Распутин писал: «Все, что сделано Шукшиным в искусстве, освящено у него этим требовательным понятием, этой страстью и этой болью, которым он заставил внимать всех — кто умеет и не умеет слушать».

Артистичный, вдохновенный Андрей Миронов показан



художником таким, каким он виделся и Михаилу Козакову — «интеллигентным, даже светским человеком в пушкинском понимании этого слова... в нем было “моцартианство”... Андрей всегда был в движении, в устремлении куда-то, в нем жило чувство перспективы».

Булата Окуджаву Церетели запомнил ироничным, нервным человеком, с неременной гитарой в руках. Он окружил его образами любимого Арбата, и сопроводил строкой из известного романа: «Не обещайте деве юной/ Любви вечной на земле».

О Рудольфе Нуриеве, этом парящем над землей небожителе, балетный критик Джон Персивал писал: «Нет в мире другого такого танцора, который бы оказал столько влияния на историю, развитие и восприятие балета». Таким он и воспринят художником.

Гордый, еще в ореоле славы, автор «Испанского дневника», молодой и красивый Михаил Кольцов изображен рядом с братом — Борисом Ефимовым, который говорил: «Мне думается, что личным долголетием я обязан брату — Михаилу Кольцову. Видимо, некие таинственные силы злодейски отняли годы жизни у него и прибавили их мне. Мне сейчас 103 года. Ему было 40, когда он стал жертвой клеветы, был арестован и расстрелян в 1940 году». Некогда разлученные, теперь братья навеки соединились в бронзе.

Лауреата Нобелевской премии в области физики Жореса Алферова и Зураба Константиновича Церетели связывает давнее знакомство. Алферов говорит: «Церетели принадлежит к числу тех деятелей культуры, кто стремится сделать жизнь людей лучше, наполнить ее красотой. Он обладает невероятной работоспособностью, редкой добротой, страстным стремлением к созданию прекрасного в нашей жизненной среде. Нельзя не отметить и его бескорыстие, широко известную благотворительность. В Москве его творчество значительно обогатило облик города, внесло в него утраченные при прошлом режиме черты духовности. Нужно отметить его работу над парком и Музеем Победы над фашизмом на Поклонной горе, обращение к памяти русской истории в грандиозном монументе царя-реформатора Петра Великого, создание новой жизненной среды в центре Москвы на Манежной площади. Поистине удивительной можно назвать его безвозмездную работу по руководству восстановлением художественного убранства храма Христа Спасителя в Москве — крупнейшего духовного центра в России». Такое взаимное расположение двух крупных деятелей современности сказалось и в портрете Алферова.

Эlegantный и артистичный композитор Гия Канчели. Он как-то сказал: «В кино и театре я выполняю вспомогательную функцию и стараюсь сделать то, что просит режиссер. Когда же я остаюсь наедине с собой, я сам являюсь режиссером, хореографом, автором сценария, постанов-

known charity. In Moscow, his art has enriched the city's appearance; lacking spirituality line as a result of previous regime. We should not forget his work on the Park and the Museum of the Victory over fascism on the Poklonnaya Hill; his tribute to the memory of Russian history in the grand monument of Emperor-reformer Peter the Great; the creation of a new living environment in the center of Moscow at the Manege Square. Truly amazing, you can call it a royalty-free work, was Tsereteli's guiding of the restoration and artistic decoration of the Temple of Christ the Savior in Moscow – the largest spiritual center of Russia».

Portrait gallery «My contemporaries» created by Zurab Konstantinovich Tsereteli, – is not only a fact artistic and cultural significance, it is also an important social fact – recognition of the importance of a culture for each individual and for society as a whole.

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Мои современники.

◀ СТР. 80

Александр Солженицын. 2009.

Бронза

Андрей Вознесенский. 2000. Бронза



щиком, композитором, осветителем. Это уже мой спектакль». Эту внутреннюю тактичность и чувство меры композитора подчеркнул Церетели в его портрете.

Давнишний друг Церетели Иосиф Кобзон изображен с микрофоном в руке. Свое отношение к художнику он выразил в словах: «Если бы он владел миром, он бы постарался сделать так, чтобы обогреть всех... Как только у него хватает времени на все дела: на творческие, государственные, хозяйственные и семейные?.. Им создано столько работ, что их на десятки творцов хватало бы... Несмотря на превратности жизни, я никогда не видел его огорченным. В моем представлении Зураб Церетели – пример возможной полноты человеческой жизни».

Поэт и художник, инсталлятор и изобретатель Андрей Вознесенский предстает в окружении придуманных им «видеом» – работ в жанре визуальной поэзии, где стихи совмещаются с рисунками, фотографиями, шрифтовыми композициями. Про автора своего бронзового портрета он некогда сказал: «По силе одаренности, энергетике и вообще по всему, что содержит в себе личность Зураба Церетели, он уникальное творение Бога... Неслучайно им восхищались Сикейрос и Шагал... он был другом Высоцкого и опальных поэтов, это человек-взрыв, человек-вызов тогдашнему советскому искусству! Церетели первым рискнул отлить в бронзе стихи Бориса Пастернака, тогда запрещенного, на памятнике «Дружба

навек». ... Из последних работ мне особенно нравится эротическое «Яблоко». Жду новых произведений художника Зураба Церетели.

Рядом с портретом Андрея Вознесенского — Евгений Евтушенко, он словно бросает в толпу слова: «Рожден я был, назло всем узким вкусам, поляком, немцем, русским, белорусом и украинцем...»

Портрет Ильи Резника передает отличающий поэта позитивный настрой.

Эльдара Рязанова художник представляет в окружении его киногероев. Оба они — Церетели и Рязанов — любят вспоминать историю их знакомства: «Я прилетел с семьей в Пицунду на курорт на вертолете. Это было в 1965 году, до выхода на телеэкран «Парижских встреч», тогда я был мало узнаваем. Втроем мы долго стояли на шоссе, мимо проносились машины, но никто не останавливался. Наконец, остановилась машина, и безусый человек с акцентом спросил — куда нам надо. Последовало предложение: «Садитесь!» Весь путь я мучился вопросом — сколько ему заплатить. И только когда при въезде в санаторий охрана вытянулась по стойке смирно и человек спросил, в каком номере будем проживать, вопрос отпал. Наутро в нашем номере оказались цветы, фрукты, вина. Так началась наша дружба...»

Относительно моего образа, созданного в бронзе, мне хочется процитировать слова Пушкина по поводу его портрета кисти Кипренского: «Себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне льстит». Что бы я пожелал Церетели, так это чтоб не оскудела его рука мастера».

В экспозиции на противоположной стене размещен барельеф, на котором — кумир юношества прошлых десятилетий, прекрасный Александр Блок.

Зажженная свеча как метафора философского одиночества характеризует опального автора «Доктора Живаго» Бориса Пастернака: «Не спи, не спи художник, / не предавайся сну! / Ты вечности заложник, / У времени в плену!» Этими словами всю свою сознательную жизнь и руководствовался Зураб Церетели...

А рядом другой величайший поэт Осип Мандельштам со своим словесным «Автопортретом» 1914 (13?) года: «В подняты головы крылатый / Намек — но мешковат сюртук; / В закрыты глаз, в покое рук — / Тайник движения непочатый. / Так вот кому летать и петь. / И слова пламенная ковкость, — / Чтоб прирожденную неловкость / Врожденным ритмом одолеть».

И конечно, Церетели привлекают женские образы. Прекрасные, трогательные, умные, талантливые, волевые, любящие, независимые, страдающие, побеждающие.

Галина Волчек в связи с появлением своего портрета в серии «Мои современники» вспоминала: «В 1960-е мы

были молоды, полны оптимизма и делали свои первые шаги в искусстве. Москва нас всех не просто познакомила, но и сблизила, сдружила. И наши тогдашние разговоры, сборища, несмотря на то что все мы были достаточно веселые люди, были не просто бесшабашным весельем, сопровождавшимся выпивкой, а чем-то большим, потому что на таких встречах возникала невероятная аура, насыщенная художественным содержанием. Зураб был очень заметным. Неистовый в своей профессии — это было уже тогда — трудоголик.

Мне приятно, что Зураб сделал мой портрет. И прежде всего приятно потому, что я ценю людей с памятью. Тех, у которых есть память о дружбе, о любви и т.д...»

Беллу Ахмадулину Церетели запечатлел на пьедестале, она словно объясняется в любви своим дивным, чарующим, волшебным, скорбным голосом: «Я столько раз была мертва / Иль думала, что умираю, / Что я безгрешный лист мараю, / Когда пишу на нем слова...»

Строгая, неприступная, гениальная Анна Ахматова. И еще юная, босоногая, поэтичная Марина Цветаева.

Юрий Лужков как-то сказал про Церетели: «Этот человек своим талантом хочет обнять весь мир! Он — человек мира». А Церетели подчеркивает в портрете Ю. Лужкова его здравый ум, открытость, энергию.

Зураб Константинович Церетели, как известно, религиозный человек. И не удивительно, что его связывает многолетняя дружба с Католикосом всея Грузии Илий II, который писал о нем: «Истоки творчества Зураба Церетели восходят к древнейшей грузинской культуре. Синтез национального и мирового искусства, оригинальное решение художественной задачи определяют особенность его самобытной творческой манеры...» Даже в этом высказывании ощущается широкий взгляд грузинского патриарха. Таким он и предстает на портрете Церетели.

Длительная дружба связывала художника и с недавно ушедшим от нас Патриархом Московским и всея Руси Алексием II, который высоко оценил усилия Церетели по возрождению храма Христа Спасителя: «Воссоздать порушенное труднее, чем написать заново... С этой работой великолепно справились мастера Российской академии художеств во главе с ее президентом Зурабом Церетели...»

Церетели передал в прижизненном портрете Алексия II (2003) его высокий духовный образ мыслей и деятельный характер.

Портретная галерея «Мои современники», созданная Церетели, — это факт не только художественной и культурной значимости, это и важный общественный факт, признание значимости культуры для каждого человека и общества в целом.

МЕЖДУ ИДЕАЛОМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ BETWEEN IDEAL AND REALITY

Елена Литовченко

Elena Litovchenko

В Российской академии художеств стало традицией показывать выставки одной художественной семьи. Очередная такая выставка – петербургских художников Владимира Александровича Ветрогонского и его сына Андрея Владимировича. Имя Владимира Ветрогонского, действительного члена Российской академии художеств, стало широко известно в XX столетии. Андрей Ветрогонский как художник сформировался на рубеже веков, и его творчество больше соотносится с нашим временем. Ветрогонские – очень разные художники. В этом, наверное, и состоит привлекательность выставки, демонстрирующей гуманистическую направленность обоих мастеров и разность их творческих индивидуальностей.

Владимир Александрович Ветрогонский (1923–2002) в юности обнаружил явные способности к творчеству и начал заниматься изобразительным искусством. За годы войны и трудное послевоенное время он научился ценить жизнь, делать то, что считал нужным, и творить так, как подсказывало сердце.

В искусстве со временем неизбежны переоценки художественного наследия, но как бы ни менялись время и эстетические оценки, живость и непосредственность чувств и настроений, которые вкладывал в свои творения Ветрогонский, несомненно, привлекут внимание и нового зрителя.

Владимир Александрович Ветрогонский родился на хуторе близ деревни Пухтаево Борисо-Судского района Вологодской области.

А tradition to show the exhibitions of the entire artistic families is well established at the Russian Academy of Fine Arts. Follow up exhibition was tribute to the artists from St. Petersburg: Vladimir Aleksandrovich Vetrogonsky and his son Andrey Vladimirovich.

Vladimir Aleksandrovich Vetrogonsky (1923–2002) had been interested in fine arts since his youth. Soon he found clear ability to create. Living through difficult years of war and post-war period, he learned to appreciate life; he was never afraid to do what he considered necessary and create only in accord with his heart.

Another constant which remained throughout his life was love for the Academy of Arts and love for teaching: Vetrogonsky devoted to it more than fifty years. Starting as an assistant in the workshop of his teacher A.F. Pakhomov, Vetrogonsky later become professor, head of easel graphics atelier, and finally dean of the faculty. He used to say: "Students are my youth; it is my obligation to them to be always in good form". Continuing the tradition of his teachers, Vetrogonsky tried to teach not only skills but also to include an understanding

В. А. ВЕТРОГОНСКИЙ

Устрелки. 1957.

Цветная линогравюра

Смена идет. 1961.

Цветная линогравюра





В.А. ВЕТРОГОНСКИЙ
*Валаам. 1991. Бумага, акварель.
Собственность вдовы художника
Л.И. Ветрогонской*

*По дороге в Радшахи. 1975.
Бумага, акварель, карандаш.
Собственность вдовы художника
Л.И. Ветрогонской*



*Белая ночь. 2006. Холст, масло.
Собственность автора*



Четырехлетним ребенком его привезли в Ленинград, где и прошла его жизнь. Учился, занимался рисованием во Дворце пионеров, потом в изостудии, поступил в среднюю художественную школу при Всероссийской академии художеств. Ему открывался, казалось, прямой путь в профессию... Но началась Великая Отечественная война, и юноше довелось пережить все ужасы ленинградской блокады – голод, холод, обстрелы, смерть близких: умерла бабушка, пропал без вести старший брат, пришло извещение о гибели отца, который, как потом оказалось, чудом выжил после тяжелого ранения. Средняя художественная школа, где учился В. Ветрогонский, была эвакуирована в Самарканд. По ее окончании в июле 1942 года он уходит на фронт, участвует в освобождении Ленинграда, победу празднует в Гамбурге. Как и все художники, попавшие на фронт Великой Отечественной, Ветрогонский в перерывах между боями делал наброски, рисовал портреты. Эти живые документы времени бесценны для нас сегодня. В 1946 году Ветрогонский демобилизовался и сразу поступил на первый курс живописного факультета Всероссийской академии художеств. Вчерашних фронтовиков среди студентов было много: Б.С. Угаров, М.П. Труфанов, Ю.М. Непринцев, О.А. Еремеев, М.К. Аникушин, А.П. Левитин, С.Б. Сперанский и другие. Все они работали самоотверженно, строили грандиозные планы, брались за амбициозные проекты. В академии царил творческая атмосфера особого накала, поддерживаемая выдающимися художниками-педагогами А.А. Осмеркиным, Б.В. Иогансоном, М.И. Авиловым, А.Ф. Пахомовым, К.И. Рудаковым. Владимир Ветрогонский, еще будучи студентом, видел свою главную задачу в том, чтобы выразить именно свое мироощущение. Он искал свой пластический язык, ориги-

of the high mission of an artist. Vetrogonsky was wearing title of an artist proudly; serving the art truthfully and honestly. In 1993 he was elected full member of the Russian Academy of Arts. In 2002, Vladimir Vetrogonsky passed away, but since 2005 the waterways of Russian North-West, so much loved by the artists, are plough by the cargo ship – "Artist Vetrogonsky".

Andrey Vetrogonsky – youngest of Vladimir Aleksandrovich's three sons – linked his life with art. He studied at St. Petersburg State Academy Art Lyceum of B. Ioganson, and then at the I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture, where he graduated from the Graphic Art department in 1981. As a matter of fact he repeated a path of his father.

Quite early Andrey Vetrogonsky chose his own vision of life and ways how to image it. His paintings and drawings are rather minimalistic. He seems to sketch some figures or objects from a distance, allowing them to live freely in their own particular environment. Andrey Vetrogonsky is rather cabinet artist. Compelling social problems do not concern his art works, on the contrary, their topic is the life of a private person. He sees beauty in the everyday life, where everything has its value: moods of a man, state of the nature and the rhythms of a city... All what generate everyday reality. Precisely in this charm is value of his art.

нальный, непохожий на других. Вероятно, поэтому Ветрогонский оставляет живописный факультет и переходит на вновь открывшийся графический, где нужно было освоить не только рисунок и композицию, но и изучить совершенно новые для него техники офорта, литографии, линогравюры. Это было золотое время графического факультета. Тогда там преподавали незаурядные художники: А.Ф. Пахомов, В.М. Конашевич, К.И. Рудаков, Г.Д. Епифанов, С.М. Мочалов. Жива еще была память о великом русском мастере репродукционной гравюры В.В. Мате, выдающемся иллюстраторе И.Я. Билибине, мастере классической гравюры П.А. Шиллинговском. Мастерской станковой графики руководил А.Ф. Пахомов, уже тогда широко известный художник, создавший серию эстампов, посвященных блокаде Ленинграда. Под его руководством Ветрогонский в 1951 году выполнил дипломную работу — серию рисунков «Жизнь и деятельность С.М. Кирова в Ленинграде». По окончании института он поступил в аспирантуру и быстро определил тему, которой посвятит почти два десятилетия, — послевоенное возрождение страны. Первой большой работой Ветрогонского стала серия линогравюр «Заводские будни» (1952–1957), принесшая ему широкую известность, прежде всего благодаря своей актуальности. С современной точки зрения серия эстампов интересна разнообразием пластических приемов линогравюры и литографии. Такие эстампы, как «Утро», «У стрелки», и по сей день трогают непосредственностью чувства. Логическим продолжением этой работы стала серия линогравюр «Шахтеры» (1958–1960).

В 1957 году в Москве состоялся Всемирный фестиваль молодежи и студентов — одно из самых ярких событий знаменитой хрущевской «оттепели», сыгравший огромную роль в жизни советского общества. Ветрогонский много общался с представителями разных стран, рисовал, пытаясь запечатлеть удивительную атмосферу подъема, праздника.

В начале 1960-х годов художник задумал графический цикл под общим названием «По родному Северо-Западу», над которым будет работать не один год. Несколько лет подряд каждое лето он совершал путешествие в Череповец по Неве, через Ладожское озеро, по старой Мариинской системе, по Волго-Балту. Постепенно приходило философское понимание жизни и эмоциональное осмысление природы. Первые двенадцать линогравюр цикла посвящены жизни металлургического комбината. Ветрогонскому удается избежать литературности, прямолинейности, экзальтированного оптимизма, наверное, потому, что изображал он только то из окружающей жизни, что отвечало его представлениям о добре и смысле бытия. Ветрогонский был реалистом и никогда не изменял своих эстетических убеждений, но его творчество нельзя назвать однозначным, прямолинейным или назидательным.

1960–1970-е годы — период несомненного творческого и общественного взлета мастера. Его заслуги перед искусством получают достойное признание. В 1976 году он становится профессором, заслуженным художником РСФСР, его неоднократно избирают делегатом съездов художников РСФСР и СССР, членом правления Ленинградского отделения Союза художников и Союза художников СССР, членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

С середины 1960-х годов художник много путешествует. Деловые командировки, творческие поездки, выставки, преподавательская работа в разное время приводили его в Польшу, Италию, Болгарию, Бангладеш, Бельгию, Германию, Голландию, Финляндию, Португалию, Францию, Китай, на Кубу. Следуя своим реалистическим принципам в творчестве, он пишет пейзажи, которые воспринимаются на первый взгляд как произведения, выполненные местными мастерами. Однако к такому результату привело не подражание, а следование натуре.

В 1980–1990-е годы в творчестве Ветрогонского появляются новые интонации — он размышляет о противоречиях между идеалом, к которому стремился, и действительностью. Мастер спокойнее и глубже осмысляет меняющийся мир, работы становятся более философскими. Он создает своеобразные пейзажи-новеллы, которые показывает на выставках в Русском музее, Академии художеств. Чувствуя особую ответственность не только перед зрителями, но и перед уникальными художественными учреждениями, мастер становится строже к себе и особенно тщательно выбирает произведения для экспонирования. Пейзажи этого периода особенно созвучны настроениям времени.

Мировоззрение художника меняется, эволюционирует художественный язык, но неизменной остается его любовь к Академии художеств, преподавательской работе, которой Ветрогонский отдал более пятидесяти лет. Он начинал как ассистент в мастерской своего учителя А.Ф. Пахомова, впоследствии стал профессором, руководителем мастерской станковой графики и, наконец, деканом факультета. Он говорил: «Ученики — это моя молодость, им я обязан тем, что всегда должен быть в форме». Продолжая традиции своих учителей, Ветрогонский стремился не только научить мастерству своих воспитанников, но и привить им понимание высокой миссии художника. Звание художника Ветрогонский нес гордо, он истово и искренне служил искусству. В 1993 году его избрали действительным членом Российской академии художеств. В 2002 году Владимира Ветрогонского не стало, но с 2005 года по водным путям любимого художником Северо-Запада стал ходить сухогруз «Художник Ветрогонский».

Андрей Ветрогонский — младший из трех сыновей Владимира Александровича — связал свою жизнь с искусством. Он рос в благополучной среде, под опекой любящей

А.В. ВЕТРОГОНСКИЙ

Портрет на красном фоне . 2004.

Холст, масло. Собственность автора

Зеленый. 2008. Картон,масло.

Собственность автора



и преданной матери Людмилы Ивановны Ветрогонской и отца, уже известного к моменту рождения Андрея художника и настоящего главы большой семьи. Старшие братья обрели серьезные, но далекие от искусства профессии, Андрей же рано начал рисовать. Он учился в Средней художественной школе им. Б.В. Иогансона, а затем в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и в 1981 году окончил графический факультет. Собственно, он повторил путь отца. Самостоятельно работать в искусстве Андрей Ветрогонский начал в 1980-е годы, времена трудные и неопределенные для общества в целом и каждого человека. Одни жили по инерции, по устоявшимся представлениям о себе и о мире, но были те, кто пытались постигнуть подлинные реалии. В искусстве это обретало или иносказательные формы, или юмористические интерпретации. Многие обратились к изобразительным экспериментам, что тоже было своеобразной формой протеста против застоя в обществе. Молодой художник Андрей Ветрогонский именно в эти годы определяет себя в искусстве. Он не принимает устаревших догм, подвергает сомнению уже проторенные пути в творчестве. Многие художники, даже старшего поколения, стали воспринимать жизнь неоднозначно, и это отразилось в их творчестве. Андрей Ветрогонский нашел определение своих пристрастий в стихотворной строчке Александра Дольского: «к чему давно привык», которая стала эпиграфом его творчества. С детства он полюбил скромную природу Северо-Запада, деревни, все те места, по которым в детстве путешествовал с семьей. Так появились его многочисленные пейзажи с глубоким смыслом, а иногда наделенные и элементами иносказательности. К ним относятся такие холсты, как «Пейзаж с козами» (2002), «Домой» (2004) и «Уходящий» (2008). Часто тот или иной пейзаж обретает приметы конкретной сценки из деревенской жизни. И тогда уже трудно определить, жанровая ли это картинка или пейзаж с включением повествовательных деталей. Смещение жанров в таких работах особенно привлекает живым чувством, мягкостью настроения, своеобразной созерцательностью. Усложняются и названия произведений, помогающие понять замысел автора. Привязанность к животным трогательно прочитываются в полотне «Черная и белая» (2008). Картина «Зеленая бочка, или Время сажать капусту» (2008) — своеобразная элегия сельской жизни с ее весенними красками и повседневными заботами. Среди произведений, посвященных деревне, выделяется особый цикл работ, в центре которых простые человеческие отношения. Обычно это сцена в интерьере, где присутствуют двое — мужчина и женщина. Их диалог сложен, напряжен. Композиционно герои намеренно разобщены, цветовое решение сдержанное, напряженное. Содержание картин подчеркивается и названиями, сложными и неоднозначными: «Названия

нет» (2004), «Бессмысленный разговор. 25 минут второго» (2008), «Гроза» (2008). С деревенской жизнью связаны еще несколько работ, привлекающих знанием психологии горожанина, живущего в деревне. Приметы быта, в котором смешиваются обычаи деревенские и городские, внимание к особым природным эффектам освещения, ритму жизни — все это очень точно прослежено художником в работах «Июльские трапезы» (2002), «Зима дома и на улице» (2004), «Вечер в доме» (2006) и ряде других. Деревня в произведениях Андрея Ветрогонского изображена с глубоким пониманием всех ее сторон. Любование естественными движениями косцов в картинах «Середина лета. (1991), «Сенокос в Тервеничах» (2004) и почти трагическое восприятие деревенского запустения («Одна», 2006). Андрей Ветрогонский любит писать и натюрморты. Он включает в свои композиции глиняные и стеклянные предметы, экзотические фрукты — «Натюрморт-98» (1998), «Натюрморт с чашкой из Валориса» (2005), его привлекает изысканность цвета и линий самых простых вещей обихода и даров природы северной деревни («Тыква уродилась», 2004; «Чеснок», 2007; «Сиг копченый свежий», 2006), написанных с почти ощутимым их вкусом. И наконец, сложная и извечная тема «Город и человек». В картинах художника городская среда — это особый ритм, хорошая архитектура, воздушная среда, смягченная отсветами каналов. На фоне городских видов идет уже другая жизнь, отличная от деревенской, люди здесь объединены неким общим движением, как в картине «Зеленый» (2008). Более близки художнику места старинные, но удаленные от центра: набережные реки Карповки, Петропавловская крепость со стороны Петроградской стороны, Петровская набережная. Он пишет эти места постоянно, в разное время года и суток, особенно в белые ночи. Петербург у него всегда простой и загадочный.

Андрей Ветрогонский довольно рано определил свое видение жизни и приемы ее изображения. Живопись и рисунок у художника немногословны. Он как бы намечает фигуры или предметы и наблюдает за ними немного издали, давая им свободно жить в присущей им особенной среде. Ненарочитость ситуации достигается точной, продуманной композицией, живописной декоративностью. Художник предпочитает пастельные тона, лишь иногда вводит яркое пятно, но так, что оно никогда не диссонирует с общим цветовым решением.

Андрей Ветрогонский — художник скорее камерный. Его искусство соотносится не с социальными масштабными проблемами, а с жизнью частного человека. Он видит красоту в обыденном мире, в котором ценно все: и настроения человека, и состояния природы и ритмы города... Все, что составляет повседневную реальную жизнь. В этом обаяние и ценность творчества художника.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И ПРОФЕССИОНАЛИЗМ IMPROVISATION AND PROFESSIONALISM

Ярослава Морозова

Yaroslava Morozova

В залах Академии художеств состоялась персональная выставка О.М. Савостюка — академика, профессора, заведующего кафедрой графики в МГАХИ им. В.И. Сурикова.

О.М. Савостюк давно не показывал столь значительного блока своих работ. В выставку не включили политический, экологический и социальный плакат, некогда принесший ему славу одного из ведущих плакатистов страны. Не было на выставке и живописи и графики периода 1960–1970-х годов, сблизившего его с художниками «сурового стиля».

О.М. САВОСТЮК

Балерина в черном. 1972.

Оргалит, темпера.

Национальная галерея, Варшава

Дзинтари. 1999.

Оргалит, темпера

In the halls of the Academy of Arts at Prechistenka street 21, a personal exhibition of Oleg Savostyuk was held this spring. Professor Oleg Savostyuk, People's Artist of Russia, Full Member of the Russian Academy of Arts, head of the department of graphics at V.I. Surikov Moscow State Art Institute, presented large selection of his works, unparalleled in recent years.

There were no political, environmental and social posters at the exhibition, in spite of the fact, that exactly these made him one of the leading



poster-artists in the country and brought him fame. There were no paintings and drawings from 1960s – 1970s, which are often compared to works of so called “severe style” artists.

The exhibition highlights Savostyuk's recent paintings. Nevertheless, at the entrance, two small halls offered famous theatrical posters of the artist, created for the legendary productions at the Bolshoi Theatre. By



О.М. САВОСТЮК

Я памятник себе воздвиг... 2005.

Холст, масло

Синий самовар. 1976. Холст, масло

СТР. 91 ▸

Еду, еду я в Европу. 2005



Основная часть выставочного пространства была представлена живописным работам недавнего периода. Но открывали экспозицию два небольших зала со знаменитыми театральными плакатами Савостюка к легендарным спектаклям Большого театра. Навык лаконичной, обобщенной и броской плакатной формы, наработанный в политическом плакате, идеологически привязанном к конкретике прошедшей эпохи, художнику удалось наиболее полно реализовать в театральном плакате, не подверженном пересмотрам времени так жестко, как это присуще плакату политическому. Открывая свою юбилейную выставку плакатом, Савостюк тем самым отдает должное этому жанру, который определил его манеру художника, принес признание и позволил реализоваться в непростые для творческого волеизъявления годы.

Театральный плакат, представленный на выставке, свидетельствует о широте стилистических интересов художника. Так, его двойные композиции в плакате, когда фоном для плаката служит его же вариация, вызывают в памяти аналогичные композиционные решения в театральных плакатах А. Мухи. Но наряду со стилистикой модерна, ар-

this gesture, especially on anniversary exhibition, Savostyuk pays tribute to the poster genre, genre that shaped his personal artistic style, brought him recognition and enabled him to express himself in times so difficult for creative expression.

Acquired in the poster art, the style was reflected in his paintings of recent years. Laconic poster language, images based on signs and color discipline are inherent to this genre. At the same time they had been limiting temperament or improvised elements on the early stages of his creative career. We can say his artistic style found its full authenticity only in the paintings. Paintings allowed him to perfect the prudence of professional artist's "predatory eye".

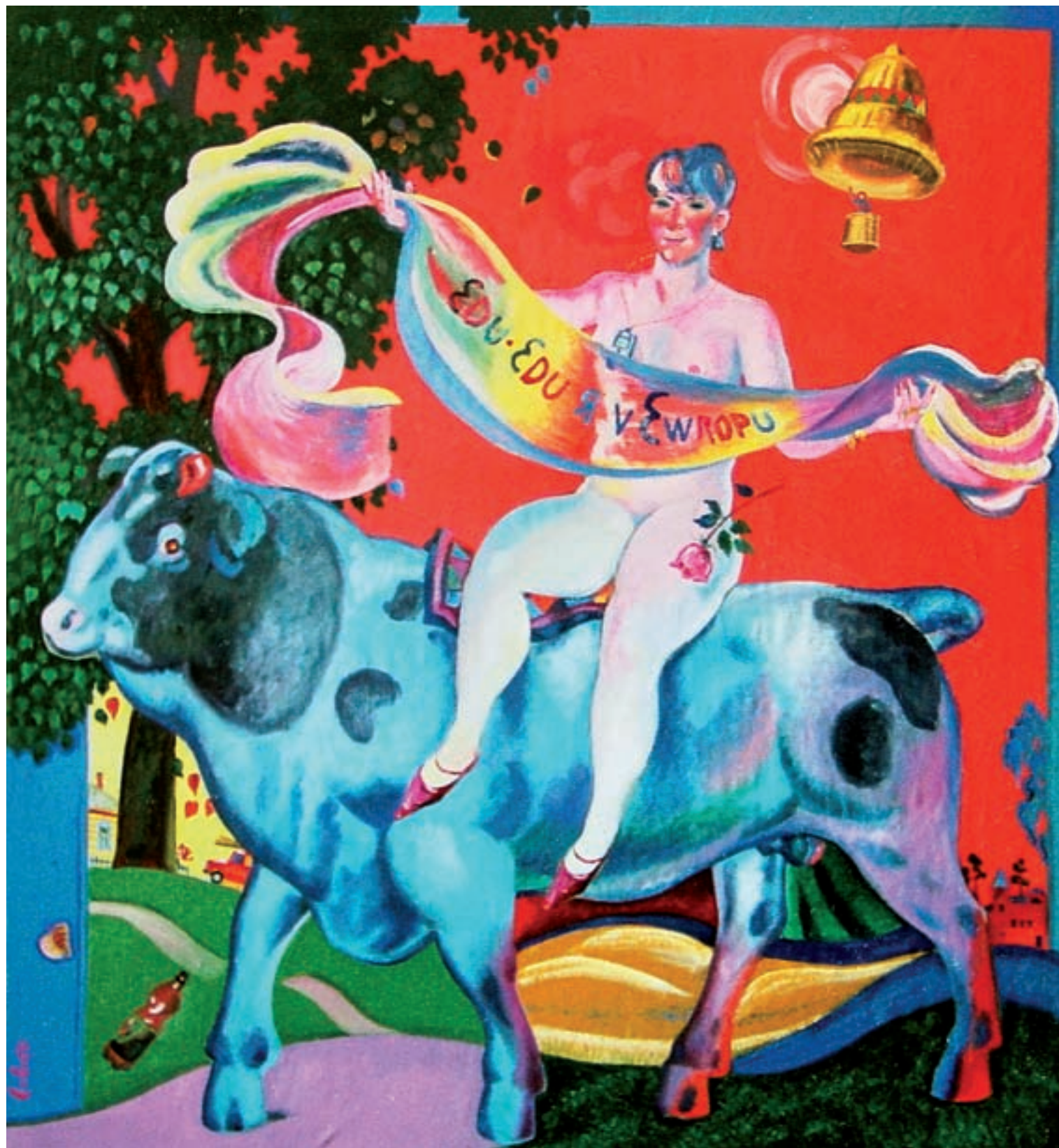
Elaborately organized space hides in the riot of colors. It is not easy to find a common sense hidden in many details, but the images of naive painting together with opened metaphors gain a complex symbolic proving exceptional mastership of Oleg Savostyuk.

нуво Савостюк блистательно владеет авангардной стилистикой в духе «Окон РОСТА». Эту «прививку» он получил еще в студенческие годы у своего учителя М. Черемныха, соратника В. Маяковского по «Окнам РОСТА».

Савостюк мастерски использует в плакате приемы маховой народной росписи, так расписывают мастера жостовские подносы, гжельский фарфор, лаковую хохломскую посуду. Легкое, но энергичное касание кисти создает ощущение импровизации, но эта техника требует отработанного профессионального умения.

Столь же уверенно Савостюк чувствует себя и в классицистическом стиле («Портрет»), барочном («Портрет Маховой»), он оперирует их пластическими находками со свободной непринужденностью. Подобная широта художественных приемов достигается благодаря опыту, творческим усилием, повседневным трудом.

Его композиции, их пространственные построения, цветовые решения, всевозможные детали кажутся результатом сиюминутного импульса, всплеска эмоций, тактильных прихотей жеста, неожиданных цветовых фантазий.



Но на самом деле эта импровизационность основана на точном расчете, дисциплине и развитом профессиональном чувстве.

Контраст импровизационной манеры и профессиональный расчет — индивидуальный способ Савостюка соотносить внутреннее содержание и внешнее выражение художественного образа.

Стиль, найденный художником в плакате, получил свое выражение и в его живописи последнего периода. Лаконичный язык плаката, знаковая природа образа и цветовая дисциплина, присущие этому жанру, сдерживали темперамент и импровизационную стихию художника на ранних этапах творчества. И только в живописи его творческая манера обрела свою аутентичность. В ней еще более обнаружилась расчетливость «хищного глазомера» профессионала.

В необузданности цвета прячется сложно устроенное пространство. Во множестве деталей непросто вычлечь общий смысл, ими порожаемый, но образы наивной живописи, лубочные открытые метафоры обретают у мастера сложную символику... В произведениях, которые представлены в экспозиции как центральные, т.е. те, которые художник рассматривает как свои художественные и этические манифесты, эти качества живописи Савостюка выявлены особенно полно.

Открытие выставки происходило на фоне картины «Еду, еду я в Европу». В центре композиции огромный бык, на котором восседает обнаженная героиня. Античный сюжет о похищении Европы приобретает пародийный, перевернутый смысл. Героиню не похищают, напротив, она радостно демонстрирует транспарант, на котором вперемешку кириллицей и латиницей написано: «Еду, еду я в Европу». И бык оказывается только средством передвижения, знающим дорогу в европейские земли, более того, он и есть Европа, воплощение красивой мечты героини. Казалось бы, такая интерпретация культурного мифа должна происходить из саркастического отношения к героине, но ее полное жизни тело, брызжущее радостью лицо, красивый синий бык, на котором она восседает, написаны художником с такой всепонимающей добротой, что ироническое умозрительное прочтение истаивает. Художник, очевидно, и сокрушается по поводу реальных социальных обстоятельств, и огорчается поворотом культурных ориентиров, но вместе с тем он доверяет инстинкту жизни, верит в ее победительную силу. Житейские детали композиции утверждают это двойственное отношение художника к происходящему: как укор героине — пустая бу-

тылка от колы валяется на газоне под копытами быка, но вместе с тем в верхней части композиции, рядом с белым солнцем, поднимается воздушный шар, как символ надежды. И таких противопоставлений много в композиции. На груди обнаженной героини как важный атрибут висит на шнурке мобильный телефон, как знак суетности, но веточка расцветшей розы украшает ее розовое бедро — символ вечной женственности и красоты. Один рог у быка синий, а другой красный. Так художник визуализирует свое диалектическое понимание жизни. Привлекает внимание и то, что вместо седла на спине синего быка лежит яркий ковер — большие покрашенные плоскости красного, зеленого и розового цветов. Все это придает картине мажорное звучание.

Графическая четкость силуэта дерева, под которым разворачивается сцена, декоративная проработка форм быка, красное небо, синие облака — все создает ощущение радости и полноты жизни.

И вот это непростое, противоречивое сочетание — ясное видение социально-культурных проблем и вера в нравственно-этические законы бытия — сообщает произведениям Савостюка напряжение подлинного духовного искусства.

Содержательная сторона творчества Савостюка имеет художественно-эстетическое обоснование. Его искусство исходит из недр национальной ментальности. Художник опирается на опыт искусства начала XX века — мирискусников, энтузиастов, возрождавших народные художественные центры (Кончаловский), бубнововалетовцев, авангардистских интерпретаций в духе Малевича, примитивистов. Многообразный опыт соотнесения с народным искусством Савостюк органически претворяет в собственной индивидуальной манере. Это делает его искусство, столь живо реагирующее на реалии современной жизни, укорененным в традициях отечественного искусства и в глубинных пластах русской культуры. Этот редкий сплав отвечает сегодня самым насущным потребностям культуры — соединить динамичные социально-культурные изменения с основополагающими ментальными ценностями национальной духовности. Работы последнего десятилетия свидетельствуют о достижениях художника в этой сложной и тонкой сфере и выводят его творчество в русло ведущих тенденций современной живописи, а его самого — в ряд ярких художников современности. Художественная общественность оценила и отметила это — Олег Михайлович Савостюк вошел в состав Президиума Российской академии художеств.

КОСМОС РЕАЛЬНЫЙ И ДУХОВНЫЙ

REAL AND SPIRITUAL UNIVERSE

Мария Чегодаева

Maria Chegodaeva

Несколько лет назад группа художников и искусствоведов ездила от Российской академии художеств в Святую землю. Жили в православной миссии в Иерусалиме; изъездили Израиль, Палестину от впадения Иордана в Генисаретское озеро на севере до Мертвого моря на юге. Художники, мои близкие друзья – Юра Копейко, Володя Перцов, Галя Макавеева – самозабвенно рисовали, писали. Юра работал особенно напряженно, сделал ряд пейзажей, поразивших меня и тогда, и теперь, на его персональной выставке, прошедшей в Академии художеств в марте этого года, своей удивительной верностью натуре. Так точно передать цвет и, главное, свет совершенно неповторимой, единственной в мире земли мало кому удавалось. Не сомневаюсь, там, в Святой земле, если и не возникло впервые, то многократно усилилось тяготение художника к библейским, евангельским темам, зародились его «Троица», «Преображение». Но на выставке в залах академии преобладала иная тема, казалось бы, далекая от религиозных мотивов, сугубо научная, техническая, «военная» тема: покорение космоса.

Техника, прежде всего военная, военная история прошли сквозь всю творческую жизнь Копейко. Все, кто следил за нашей книжной графикой 1960–1980-х годов, помнят иллюстрации Копейко к книгам об авиации, о Чкалове, Байдукове, о первых полетах в космос, о Гагарине... Среди художников книги за Юрой так и утвердилась слава «космического художника». В годы первых прорывов в космос, все, в том числе и художники, были захвачены этим невероятным торжеством Человека с большой буквы. Для Юрия Копейко космос стал личной, едва ли не главной темой его искусства.

Ю.В. КОПЕЙКО

На рассвете. 2006. Холст, масло

Весна на Севере. 1997. Холст, масло



Few years ago, a group of artists and art historians from Russian Academy of Arts travelled to the Holy Land. They lived by the Orthodox mission in Jerusalem, traveled all over Israel and Palestine, from river Jordan estuary into Gethsemane Lake in the north to the Dead Sea in the south. Artists who are my close friends selflessly sketched and painted – Yuri Kopeiko, Vladimir Pertsov, Galina Makaveeva. Yura worked especially hard, created number of landscapes. They astonished me at that time and they still do – their devotion to real nature is nonpareil. Last chance for me to see them was at his personal exhibition held at the Academy of Arts in March of this year. I have no doubts that exactly there, in the Holy Land, woke up or expressed itself artist's attraction to the biblical and evangelical themes, manifested in his works like "The Trinity" or "Transfiguration". Though at an exhibition in the halls of the Academy another theme was dominating: it would seem, something totally distinctive from religious motives, something purely scientific and technical: Conquest of the Universe.

Technology, especially military technology and military history, have been permanent aspect of Kopeiko's creativity. Anyone who has followed illustrated books of 1960's-80's, must remember Kopeiko's illustrations in books about aviation, about Chkalov, Baydukov, about first space flights, about Gagarin and many others... This brought to Yuri fame and nickname of "Space Artist". In those years of first breakthroughs in space, all the people, including artists, were captured by the incredible triumph of a man. For Yuri Kopeiko space became a personal, practically dominant theme of his art.

But for me, as for an art historian and art critic, is important to find out how these two distinctive lines of his



Ю. В. Копейко
Троица. 2008. Холст, масло

С. Королев. 2007. Холст, масло

Байконур. Памяти Чингиза
Айтматова. 2008. Холст, масло



Но меня, искусствоведа и критика, не оставляет мысль: как же сопрягаются в творчестве художника эти две темы — святая «Троица» и «Байконур» с его научно-техническими расчетами, с его людьми — прагматичными «технарями»? Можно ли найти точки соприкосновения между «Преображением Господним» и ракетными установками? Как переплетаются эти темы в душе Юрия Копейко, хорошего художника, отличного рисовальщика во всем, к каким бы темам он ни обращался? Кто он, художник воспевающий техническое освоение космических просторов, постигающий духовный космос?

Сам Юрий о себе говорит: «Я дитя войны. Когда кончилась война, мне было одиннадцать лет. В Парке культуры имени Горького была устроена выставка трофейной техники — мы, мальчишки, ее всю облазили, меняли у пленных немцев на папиросы кресты, какие-то технические детали. Лазили с огромными трудностями на склад авиационного завода, раскурочивали ящики с гильзами крупнокалиберных пулеметов, а на Мосфильме воровали киноплёнку. Устраивали «салют»: в патрон от трехлинейной винтовки втыкаешь плёнку, поджигаешь, засовываешь в гильзу, об стенку стучаешь и ждешь. Там газ скапливается, и она бьет на шестидесятиметровую высоту, между прочим... Вот я и пристрастился к военной технике, рисовал ее без конца. И когда стал художником книги, у меня никогда не было интереса к сказке. Я делал книжки, как говорится, патриотического содержания, а на самом деле я просто не делал сказок. Делал книжки «Перелет через Северный полюс в Америку» Байдукова, потом «Валерий Чкалов», потом книжки про Отечественную войну, про челюскинцев, про армию, про историю армии. Рисовал композиции с сотнями фигур всех битв: и Ледового побоища, и Бородинской битвы, и взятия Берлина...»

Для Юры, как для всех ребят моего поколения, «сказка» кончилась 22 июня 1941 года. Все, чем привлекает волшебная сказка ребенка — борьба добра и зла, мужество и подвиги героя, романтика стремительно развивающихся событий, — все это «вобрала в себя» война. Нам были не нужны Иваны-царевичи и Кощеи Бессмертные. Осмелюсь утверждать: «сказкой» для нас, детей войны, стала война, творящейся на наших глазах легендой, народной мифологией.

Все мы в чем-то остались детьми, сохранили до старости черты детства, оборвавшегося 22 июня... Как едва ли не большинство детей войны, Юра Копейко так и не стал до конца взрослым. Зримой «сказкой», легендой, мифом, созданным самим народом, стали для него покорение космоса, полет Гагарина.

Юра рассказывает: «Полет Гагарина... Конечно, это было потрясение. На меня это подействовало очень сильно именно как на художника. Я никогда не хотел быть летчиком или военным, но как художник военной темы я, конечно, был потрясен. И вдруг в издательстве «Детская литература» мне заказывают книгу «Гагарин. Дорога в космос». Я ее делаю, еду к Гагарину, он мне ее подписывает, и



Храм Гроба Господня. 1999.

Холст, масло

Греция. На острове Итака. 2003.

Холст, масло

art can coexist: holy “The Trinity” and space-port “Baikonur”, with all his scientific and technical calculations, with its people — pragmatic “technicians”? Is it possible to find points of convergence between “Transfiguration” and rocket launchers? How these themes are interacting in the soul of Yuri Kopeiko, a great artist, an excellent sketch-master in any subject or topic? Who is he, an artist praising conquer of space by technical means or comprehending the spiritual universe?



после этого я, как ни странно, действительно становлюсь в книге «космическим художником». Я иллюстрировал «Семнадцать космических зорь» Германа Титова, «Мальчик из Шоршел» про Андриана Николаева, потом сборники «Космонавты рассказывают», потом Юрия Нагибина «Рассказы о Юрии Гагарине», потом еще три книжки о Гагарине. Всего о Гагарине я сделал пять книжек. Сделал несколько станковых серий, которые успешно прошли несколько выставок. Тогда, в советское еще время, были выставки «Космос на службе мира» в Калининграде и в Москве. Но я все больше задумывался над тем, как бы перейти к достоверному изображению того, о чем я рассказываю в своих работах. Все было настолько засекречено, что, наверное, до 1980 года никто не знал, как выглядит космическая ракета, приходилось рисовать какие-то фантазии. И вдруг я в газете читаю, что на Байконуре выступает Алла Пугачева, потом прошел концерт Иосифа Кобзона. И я решил: Байконур – полигон, конечно, военный, но раз туда пробираются артисты, значит, и художник должен пробраться. И вот в 1981 году я устраиваю в Звездном городке выставку, посвященную двадцатилетию полета Гагарина. Там было шестьдесят работ, книжных и станковых, на тему космоса, и я своим хитрым хохлацким умом рассчитал, что ее должны обязательно заметить люди с Байконура и меня пригласить. Все произошло точно по моему расчету. Осенью меня пригласили на Байконур.

Чтобы попасть на Байконур, требуется допуск, мне сказали: без допуска вас туда не пропустят. Я сказал: допуск я оформлять не буду. Я художник, я часто езжу за границу и не хочу этого лишаться, давайте как-нибудь придумайте, что делать. «Хорошо, вас встретит офицер в самолете», а когда встречает старший офицер, то солдаты, проверяющие эти допуски, уже не имеют права ко мне подойти. Офицер меня встретил и повез куда надо, на вторую площадку, на старт гагаринский, показали два запуска космической ракеты, там я рисовал немножко. Там прошла моя выставка в Доме офицеров, в городе Ленинске. Вот с тех пор я, собственно говоря, и приобщился к космической теме, уже, можно сказать, на профессиональном уровне».

Когда в связи с семидесятилетием Копейко встал вопрос о его выставке в залах Академии художеств, художник счел необходимым представить на ней наряду со старыми, известными работами – прекрасными пейзажами, сделанными в Израиле, Греции, Гималаях, средней полосе России, со своими библейскими вещами – и совсем новые, специально сделанные к выставке большие картины на темы космоса....

«Я вспомнил, – говорит Юра, – что я являюсь не только действительным членом Академии художеств, но и действительным членом Академии космонавтики. Надо же как-то оправдывать это звание! Что я лучше всего знаю как худож-

ник? Я лучше всего знаю космос. И я сделал за год огромную работу: 25 холстов, 182 на 105 сантиметров, посвященных космонавтике. В некоторых я использовал то, что я уже делал, сделал и совсем новые работы.

У меня есть эскизы еще примерно к десяти работам на эту тему, но вообще эта тема бесконечна. Космос и сам бесконечность, и освоение его – бесконечный путь развития человечества и земной техники. А если обратиться к прошлому – космос звучал во всех человеческих верованиях, преданиях, звучит и сейчас: прилеты пришельцев, связь с египетскими пирамидами... Астрология... Это же целая наука. Она очень интересна, в ней, безусловно, есть какое-то рациональное зерно. Все это имеет отношение к космонавтике».

Такое ощущение космоса очень свойственно нашему времени. Казалось бы, в нем преобладают сугубо земные, практические интересы и потребности – спутниковая связь, космический туризм и пр. В восприятии космоса правит бал современная техника, говоря словами Маяковского, «расчет суровый гаек и стали». Жесткие металлические конструкции – никакой живописности и красоты цвета, никаких «настроев»... Именно такой суровый, военный космос, суровые военные люди – в картинах Копейко. «Великие ракетчики, которые создали нашу космическую технику, ведь они же создали нашу знаменитую гвардейскую «катушу». Это и Королев, и Лангемак, и Тихомиров, и Глушко... Все они имели отношение к военной реактивной технике времени войны. Я, кстати сказать, просто не успел написать картину, посвященную «катуше». Это я сделаю обязательно», – говорит Юрий. Звездные войны, смертоносная техника, угроза использования межконтинентальных ракет...

Но космос неустанно посылает нам свои таинственные сигналы, научная достоверность переплетается с фантастикой, рождаются все новые мифы... Люди обращают взоры в необъятные просторы мироздания, пытаются разглядеть, осознать, что таит в себе, этот непостижимый грозный и притягательный космос – научно-технический прогресс и волшебную сказку; опасное торжество человеческого разума и божественное откровение...

Не в этом ли соединении несоединимого заключен ответ на мой вопрос: кто он таков, «космический художник» и верующий человек Юрий Копейко?

ЦВЕТОВАЯ СВОБОДА АЛЕКСЕЯ БЕГОВА

В залах Академии художеств состоялась выставка художника Алексея Бегова, первого русского кавалера золотой медали «Арт-Сьянс-Летр» — высшей награды Французского академического общества в области искусства науки и литературы. В экспозиции были представлены работы, созданные в 1990–2009 годах.

Алексей Бегов родился на Украине, в юности жил и учился в Казахстане. Своими учителями он считает П.Я. Зальцмана (ученика П. Филонова) и Е.М. Сидоркина.

Работал в Киргизии, в 1980-е годы перебрался в Москву, здесь его талант развился и окреп.

В 1991 году состоялась выставка Бегова в здании ООН в Нью-Йорке — редкая честь для живописца. Несколько ранее картины художника были представлены на выставке «Вашингтон — Москва», которая состоялась в Третьяковской галерее, а затем в одном из престижных выставочных залов столицы США. В Базеле выставка художника была организована по приглашению Департамента культуры кантона.

Судьбоносная веха в жизни Бегова — персональная выставка в Третьяковской галерее (1995). Она стала толчком к ряду персональных выставок мастера, с успехом прошедших в странах Европы и Америки.

Сегодня произведения Бегова находятся в крупнейших музеях и коллекциях России (в том числе в ГТГ) и зарубежных стран. В частности, в Музее современного русского искусства в Нью-Джерси (США), а также в частных коллекциях П. де Куэльера, сенатора М. Бамперса, Элли Рузвельт (внучки бывшего президента Америки), ставшей почитателем творчества, а впоследствии и другом А. Бегова.

В 1997 году в Париже, на улице Кэнкампуа, с большим успехом прошла персональная выставка А. Бегова. Это был первый серьезный показ работ мастера во Франции. Взыскательная французская публика приняла творчество художника, о чем свидетельствует многочисленная пресса.

Катрин Бремо, доктор филологических наук, профессор, специалист по русской, советской литературе и культуре первой половины XX века: «Алексей Бегов — русский гуманист. Главные его сюжеты — человек и земля, человек и небо, человек и все жизненные тайны: рождение, работа, старость. В беспомощности человека кроется и его величие, он знает свои пределы и примиряется с ними, ибо чувствует в себе самом печать чего-то высшего. И такая нежность исходит из всех полотен, что зритель тронут, надолго и глубоко».

А. БЕГОВ
Убранное сено. 2007.
Холст, алкидные
краски



Пьер Шуте, журналист: «Большие фигуры заполняют полотно. Нам ум приходит сравнение с творчеством Цадкина, Генриха Мура... Щедрый мазок придает картине, независимо от ее размера, монументальный характер. Так же как у импрессионистов, цветовые вибрации не раскладываются на тона. Его живописи свойственны внутренняя масштабность образов, эмоциональная экспрессия, сила цветовой свободы, непосредственность и открытость живописной манеры, композиционная легкость. Этот русский художник вписан в традиции европейского искусства».

На выставке А. Бегова в Париже побывал легендарный французский художник Жорж Матье (друг и современник П. Пикассо и С. Дали). Он высоко оценил творчество художника. «Я последний художник XX века, ты — первый XXI...» — сказал он А. Бегову и в знак доброго отношения прислал копию со старинной гравюры с видом парижской улицы со своим автографом: «Это вид улицы Кэнкампуа во время ее первой славы, вторая пришла к ней с выставкой работ А. Бегова в 1997-м».

К. Пежо, известная во Франции владелица одной из парижских галерей, была инициатором персональной выставки Бегова на Гранд-Арме (июнь 1997 года). В статье, опубликованной в парижском журнале, она пишет: «Человеком чувственным и чувствительным предстает перед нами этот художник... Все происходит через его сердце, душу, и даже ощущаются те мощные эмоции, которые захлестывают его во время работы. Он живет страданиями — это основная тема его живописи. Его герои, зачастую несчастные, это существа, неразделимо связанные с Землей и Вселенной... Его утонченная живопись проникает в глубину души, но смерть не основная тема его творчества. Она занимает то же место, что и жизнь. В его живописи густые краски полны нюансов, они пропитаны эмоциями. Его картины порождают желание приласкать, утешить эти трогательные персонажи, светящиеся изнутри таким особенным приглушенным светом».

Эдмонд Лекьен, знаток русской литературы, поэт, переводчик на французский язык А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и других русских поэтов: «В 1997 году на авеню Гранд-Арме почетным гостем в «Ателье Z» был Алексей Бегов. Мы тогда почувствовали, что Европа так и останется маленькой и озябшей, если Россия не войдет в Европу. Если в искусстве Бегова звучат ноты разрыва, то речь идет о разрыве с духовной немощностью западного современного искусства... Каждая картина художника является своего рода молитвой примирения с человечеством, с космосом, а может, и с Богом».

Одна из парижских газет в 1998 году писала: «Глубокая философия предполагает простоту художественной формы, незамысловатые житейские сюжеты, понятные персонажи говорят с полотном художника неторопливо и убедительно. Ему удается синтезировать культурные традиции русской школы и собственные пластические концепции, создать в итоге подлинно мощное, оригинальное и уникальное современное искусство».

Выставки в Париже повлекли за собой ряд новых неожиданных поворотов в судьбе и в творческой деятельности художника: его пригласили выполнить монументальные росписи в церковной постройке 1626 года, капелле Святого Николая, входящей в архитектурный комплекс замка Жильвуазан, недалеко от Парижа.

Монументальные церковные росписи в XX веке во Франции создавались чрезвычайно редко. Волею судьбы Алексей Бегов очутился в весьма почетном соседстве с Анри Матиссом и Жаном Кокто. Поэтому работа Бегова вызвала пристальный общественный интерес, а после ее завершения в 2004 году, многочисленные позитивные отзывы.

Для художника это было не первое обращение к монументальной живописи. Алексей Бегов — многогранный художник. Занимаясь станковой живописью и графикой, он не раз обращался к крупномасштабным работам. Его картина «Конец XX века» имела размеры 3 x 11 метров, а пять картин «На рубеже веков» — по 3 x 1,5 метра каждая.

В 1998 году он приступил к росписи стен храма XVII века на сюжеты Нового Завета — от Рождества Христова до распятия Спасителя.

Во время работы над росписями в Жильвуазан приезжал епископ монсеньер Дю Бост, который, несмотря на неканоническое решение росписей, высоко оценил увиденное и благословил художника на дальнейшую работу. По окончании работы о ней писали как об уникальной современной фреске. «Настенная роспись, созданная художником, производит колоссальное впечатление. В ней есть традиции настенной живописи России, и это впечатляет своей силой воздействия» (Б. Мандибул).

Жан Люк Нежлен, коллекционер: «Созерцая живопись и наслаждаясь при этом звучанием музыки, понимаешь, что художнику удалось сочетать новаторский стиль изображения с точностью выражения человеческих чувств».

В 2004 году А. Бегов завершил грандиозную многолетнюю работу над росписями. Первого октября 2004 года состоялась презентация, в которой приняли участие представители духовенства, парламента и правительства Франции, делегация московской мэрии во главе с вице-мэром В. Шанцевым, чрезвычайный и полномочный посол России во Франции А.А. Авдеев, а также многочисленные деятели русской эмиграции, такие как П.П. Шереметев, А.А. Трубецкой, Н.А. Струве.

Официальное открытие монументальной работы Бегова стало событием в культурной жизни Франции. Этот бесценный дар России в знак братства двух народов, по словам В. Шанцева, есть материальное воплощение высоких идей благотворительности, которые присущи людям вне зависимости от их национальности и верований.

В 2006 году прошла большая персональная выставка художника в Новом Манеже в Москве. Одновременно во французском аббатстве в Лепонт-Муссоне также открылась его персональная выставка. По отзывам французской прессы, «творчество художника вписывает традиции русской художественной школы в западно-европейское искусство».

Спустя месяц после выставки пришло сообщение, что французское академическое общество удостоило российского художника Алексея Бегова своей высшей награды «Арт-Сьянс-Летр» (Искусство-Наука-Литература). Диплом и золотую медаль лауреату вручили на торжественной церемонии в Париже. Знаменитое французское общество с 1915 года ежегодно отмечает наиболее выдающихся ученых и служителей муз. Среди удостоенных ранее этого отличия — нобелевские лауреаты Альберт Эйнштейн, Пьер и Мари Кюри, путешественник Жак Ив Кусто, скрипач Иегуди Менухин, писатель Андре Моруа, художник Жорж Матье...

Осенью 2006 года в рамках Дней русского языка в Италии состоялась большая персональная выставка А. Бегова в Вероне.

В июне 2007 года он избран почетным членом Российской академии художеств.

Впереди у Бегова множество планов и проектов, связанных с 2010 годом, Годом России во Франции.

*Подготовка материала и перевод
Татьяны Баландиной*

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



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

Сегодня музей располагается на трех площадках в историческом центре Москвы.

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

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

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

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

www.tah.ru, mmoma.ru

ШТУДИЯ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

STUDY AND ITS INTERPRETATION

Виктория Хан-Магомедова

Victoria Khan-Magomedova

Сергей Аверинцев еще более 20 лет назад в одном из интервью говорил, что «музей, литература, поэтический перевод должны жить как бы ужасом таящейся в них самих возможностью омертвения, и то, что они все-таки живые, вовсе не само собой разумеется, это еще надо отстаивать». В начале XXI века опасность «омертвения» музея еще более усилилась. Одна из важнейших проблем музеологии сегодня — как приобщить к современному искусству массового зрителя в условиях демократизации и музейного бума, существования арт-рынка, широкомасштабной коммерциализации художественной продукции. Требуется не только научить публику понимать произведения художников разных эпох, современное искусство, но и выработать у зрителя соответствующие установки, позволяющие ему правильно ориентироваться в массовом потоке художественной продукции.

Решать проблему можно по-разному. Представители дидак-

Н.А. Лавренецкий
Купальщица. Бронза. 1869
НИМ РАХ

П.П. Чистяков *Натурщик со статуей Венеры. Копия с оригинала И. Маркова. 1849. Бумага, итальянский карандаш.* НИМ РАХ



The goal of the exhibition «Étude to Art Object» is to develop an understanding of study as a universal phenomenon in the art of 18th – 21st century. The authors of the project are interested in substance of a study: not only as an individual, usually auxiliary type of fine art, but also as a specific creative approach – e.g. as a method. In this regard, in addition to academic study, the exhibition actually demonstrates a number of art works of different periods of Russian art, in which beside the formal-aesthetic or conceptual points of view distinguished characteristics of a study were present.

The title of the exhibition refers to a broad chronological framework of the project and, consequently, to different types of art (from the 18th century «academic study» to the «art-object» of 21st century). The exhibition reveals the principle of creating art works step-by-step from preparatory studies to the final art work. It captures two very important processes in the history of modern art: first one is impact of study on the forma-

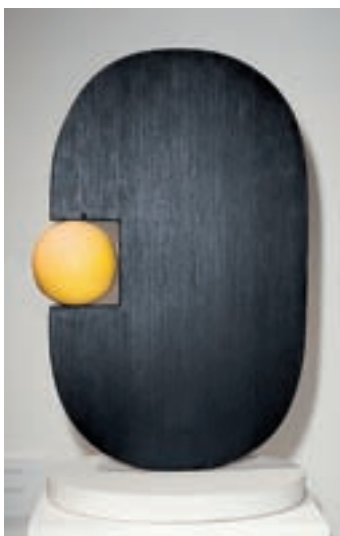


тического направления ратуют за распространение исторических знаний об искусстве. Приверженцы эстетического направления разработали концепцию эстетизации экспозиции, повышения степени воздействия произведения на зрителя с использованием разных способов: развеска, освещение, дизайнерские эффекты и т.п. А в соответствии с концепцией «децентрализации», решить проблему музейного «взрыва» помогут небольшие камерные музеи. Чрезвычайно любопытны и «пуристические» экспозиции, основанные на строгой продуманности и ясности в распределении экспонатов при абсолютной нейтральности освещения. Однако в условиях распространения потребительской культуры существует опасность, что музеи станут недоступны тому зрителю, для которого они предназначены.

Одна из актуальных задач, стоящих перед музеем сегодня, — найти любые возможные средства для улучшения условий восприятия произведений у зрителя, чтобы «заставить» экспонаты «работать» именно в музее. Однако до сих пор не разработаны оптимальные критерии пространственных соотношений между экспонатами музея и зрителями. Известно, например, что и в музеях посетители в своих маршрутах руководствуются врожденными национальными пространственными привычками. Так, японцы направляются прямо к центру экспозиции, а европейцы будут рассматривать работы «по стенкам». Как правило, экспонаты, расположенные ближе к выходу, остаются и вовсе «незамеченными» зрителями. Увы, предусмотреть «правильные» способы группировки произведений в самом «физическом пространстве» экспозиции практически невозможно.

Поиски разных пространственных концепций в музеях современного искусства ведутся в разных направлениях. Это может проявляться в новой «оркестровке» экспонатов, чтобы зритель мог «войти» в пространство, где произведения сосуществуют друг с другом, научиться «слушать» вещи. Главное – избежать нудной каталожной последовательности произведений, уже не воспринимающейся зрителем. И сегодня публика желает чего-то нового и не хочет, оказавшись в музее, «выпадать» из своего времени.

Идея нарушения хронологической последовательности расположения экспонатов, сопоставления в экспозиции произведений художников разных эпох не нова. Еще в 1920-е годы А.В. Бакушинский, выдающийся теоретик, критик, педагог, разработал новый принцип размещения экспонатов в музее с целью развития восприятия зрителя, пробуждения интереса к искусству через творческое переживание. И стал инициатором художественных экскурсий нового типа. На-



Л. БОРИСОВ

*Желтый шар. 1995. Дерево, акрил.
ММСИ*

*Фрагмент экспозиции. Раздел
«Натура». Общий вид анфилады*

◀ СТР. 100

*Фрагмент экспозиции.
Раздел «Капон». Графика, живопись
и фотография из собрания
НИМ РАХ и методического
фонда МГАХИ им. В.И. Сурикова.
Общий вид*

tion of a creative method of individual artists; second one its role in shaping the meaning and form of individual branches of contemporary art.

A new experimental display of the Moscow Museum of Modern Art at 25 Petrovka Street under the title «Étude to Art Object» for the first time presents museum's holdings unified by a single thematic program. This approach allows an exciting, intellectually provocative show, presenting great variety of museum's collections, including works exhibited for a first time.



пример, в экскурсии на тему «Портрет» сопоставлялись картины академика Угрюмова с холстами Браза, Коровина.

Тридцать лет назад любопытные эксперименты такого рода проводились в Польше, Франции, Британии, Германии... В тот период директор выставочного зала в Базеле Ж.-К. Амман осуществил новую оркестровку произведений в Музее современного искусства, поместив рядом произведения Х. Голлейна и Джакометти, Р. Римана и Сезанна. Ведь для современного зрителя очень важно «войти» в пространство, в котором произведения могут сосуществовать, вступать в диалог друг с другом. Вероятно, целесообразно порой размещать вещи интуитивно, чтобы была возможность их «слушать». Даже если работы висят на стенах, куратор должен научиться видеть их в пространстве и подходящим образом показывать зрителю.

У каждого музея свой подход, свои принципы экспонирования современного искусства. Как и у Московского



◀ С Т Р . 1 0 2

Фрагмент экспозиции. Зал «Мастерская». В центре: Ю. КУПЕР. Верстак. 1998. Дерево, стекло, металл, напыление краски. ММСИ

Коридор с цитатами

Зал «Nature morte». Слева: Б. А. МЕССЕРЕР. Реквием по Венечке Ерофееву. 2000. Инсталляция. Деревянная скамья, ящики, бутылки, керосиновые лампы, пластик, парафин, бумага, печать. ММСИ

Зал «Репетиция». Слева: Г. ПУЗЕНКОВ. Kulik-Dog. 1997. Холст, акрил. Собрание Пьера Броше. В центре: О. ВУКОЛОВ. Объект. 1998. Фанера, подушка, акрил, лак. ММСИ



музея современного искусства, осуществившего чрезвычайно любопытную инициативу подобного рода, выставку «От студии к арт-объекту», новую экспериментальную экспозицию к 10-летию музея, сложную и противоречивую, неоднозначную, но очень актуальную. Выставка ставит вопрос о проблемах экспонирования современного искусства, о своеобразном конфликте актуального искусства и музея как институции. По замыслу организаторов научного отдела музея и куратора А. Арутюнян новый проект позволяет «показать многообразие музейных фондов и открыть публике ранее не выставлявшиеся работы», в том числе и недавние приобретения – произведения К. Малевича, П. Чистякова, П. Пепперштейна. Среди зоо экспонатов зрителя ожидают самые неожиданные сопоставления, «связки» работ, что, конечно, позволяет осмыслить процесс развития истории искусства с иных позиций. Здесь есть Малевич, Булатов, Нестерова, Рабин, Шухаев, Жилинский и разные академические эззерсисы неизвестных учеников из собраний НИМ РАХ и Суриковского института. Весьма представительным оказался на выставке и третий авангард, актуальное искусство – работы Кулика, Турновой, Новикова, Дубосарского и Виноградова, Мамышева-Монро, А. Салаховой, С. Шутова, АЕС...

Авторы рассматривают понятие «студия» в расширенном смысле как метафору специфической творческой установки художника, что как задача звучит увлекательно, но в практическом воплощении оказывается весьма спорно. Экспонаты представлены в залах в двух анфиладах и объединены в три крупных раздела: «Канон», «Натура», «Метаморфозы». Анфилада под названием «Метаморфозы» состоит из подразделов «Репетиция», «Классика», «Гиперреальность», «Механизмы движения», «Геометрия формы», «Упражнения языка». Набранные разными шрифтами с подсветкой неона названия тематических блоков дают ориентацию зрителям (дизайн Б. Бернасconi, экспозиция хорошо оформлена с использованием новых технологий). И в блоке «Натура» есть свои подразделы: «Автопортрет», «Пейзаж», «Купальщицы», «Мастерская». Каким же образом были внедрены в эти жесткие тематические рамки произведения художников – представителей академизма, первого и второго авангарда, «левого» МОСХа, третьего авангарда? Как нашли организаторы объединяющее начало? Группировки работ очень произвольны, иногда с точным попаданием, иногда нет.

В первом зале «Канон» представлены академические этюды, много постановок натурщиков, вариантов изображения природы, работы Д. Жилинского, Э. Булатова, И. Лубенникова...

Затем, руководствуясь неоновыми надписями над головой, зритель попадает в другие залы, где вещи сгруппированы по жанрам порой чрезвычайно изощренным

образом. В «Метаморфозах» диалог с классикой прослеживается в «Саспенсе» А. Салаховой, «Голове героя» В. Кошлякова, «Аполлоне» АЕС. В подразделе «Портрет» все экспонаты затмевает монументальная и пугающая «Агрессия» Н. Турновой. Кинетический объект «3 стакана» В. Колейчука кажется неуместным в подразделе «Натюрморт», более органично он воспринимался бы в зале «Механизмы движения», возможно, самом авангардистском. Но в этом зале зритель сосредотачивает свое внимание прежде всего на интерактивной инсталляции «КоМутация» В. Ефимова и А. Чернышева.

А гипертрофию жанров можно проследить в работах Г. Пузенкова, О. Рабина, И. Кабакова, К. Звездочетова.

В зале, удачно названном «Упражнения в языке», – работы Комара и Меламида, Д. Гутова, И. Макаревича. Но, безусловно, здесь царит текстовая картина «Как наука...» Д. Тер-Оганьяна.

К сожалению, разделение по темам не всегда понятно и обоснованно. Произвольная эклектичная группировка работ разных художников иногда даже рождает взаимный антагонизм: холст «Игра на море» Нестеровой и фривольное видео Аксенова.

Участников экспозиции разделяют десятилетия, даже столетия и трудно обнаружить между ними сходство, стилистические параллели, например, в подразделе «Мастерская» – Шухаев/Чежин, Королев/Купер, Уречина/ Шевченко. К тому же мало пространства для вещей, экспозиция перегружена. Где-то организаторы слишком увлеклись формальным обоснованием красивой интеллектуальной концепции, поисками эффектных ключевых слов в ущерб наполнению. Но в ряде случаев им удалось найти новые неожиданные соотношения между экспонатами. Эффектный дизайн экспозиции, цитаты художников – Сезанна, Клее, Дали – в коридоре между двумя анфиладами залов не дают зрителю расслабиться и ориентируют в нужном направлении.

Экспозиция «От студии к арт-объекту» дает представление о характере коллекции музея, его четко обозначенном курсе проследить новые тенденции в современном искусстве, демонстрировать примеры ситуации, сложившейся в искусстве XXI века. Применяемые новые формы экспонирования позволили поставить сложные проблемы, как включать работы актуальных художников в экспозицию традиционного искусства, какими критериями руководствоваться при приобретении произведений современных художников. Это экспериментальная, спорная, но перспективная попытка показа способов экспонирования в музее модернистского искусства работ актуальных художников, чтобы избежать противоречий, неразрешимых ситуаций, поскольку к актуальному искусству нельзя применять традиционные критерии оценки и экспонирования.

АКЦИИ, ОПЫТЫ И ИНЦИДЕНТЫ

Саул Остроф

На персональной выставке «Невесомость» известного художника и скульптора Анхеля Орензанца в Московском музее современного искусства были представлены все грани его творчества — графические работы, цветные пространственные инсталляции, а также видеозаписи перформансов.

С помощью деформации скульптуры и особой перспективы Орензанц выражает самые разные темы. Он использует те средства, которых другие художники предусмотрительно избегают. Он воплощает образы, рожденные воображением, и не знает запретов кроме тех, что продиктованы его собственной интуицией и индивидуальностью. Отвергая концепцию стилей, Орензанц предлагает свое представление об искусстве.

Каждый проект — новый этап. Возникающее в результате разнообразие можно рассматривать как воплощение концепции серьезной игры, в которой одновременно присутствуют и шутовское, и серьезное. Это один из основных принципов модернизма, который лежит в основе произведений Марселя Дюшана, Алена Карпова, Зигмара Польке, Джеффа Кунса и др.

Инсталляции Орензанца вторгаются в наш обычный мир. Порой создается впечатление, что все это есть следствие беспорядка — бурной вечеринки — или обломки фантастического воздушного змея, запутавшегося на дереве. Ощущение эфемерности от произведений Орензанца является не только пространственным, но и концептуальным номадизмом: произведение может быть упаковано и перевезено, может исчезнуть, не оставив и следа, и не только оно, но и сами концепции могут быть забыты и изменены.

Мобильность работ определяет их формы и материал. Эти скульптуры (ассамбляжи) и инсталляции, которые состоят в основном из плоских кругов и полумесяцев из цветной ткани стрейч, натянутой на гибкий каркас. Иногда они согнуты для создания трехмерной формы и часто сопровождаются транспарантами. С некоторых пор Орензанц стал включать в композиции

разноцветные формы, похожие на бочки заостренной, конусовидной формы. Иногда он создает каркасы из дерева и устанавливает их на уже существующие в среде объекты, например, на заборы и деревья, или ставит на парусные лодки или на листья кувшинок. В выставочных пространствах объекты подвешиваются под потолком, где они создают какофонию цветных форм.

Работы Орензанца могут показаться топорными или неестественно странными, но это совсем не так. Орензанц использует гармоничный визуальный словарь геометрических форм, который вносит в работы художника, несмотря на их кажущуюся спонтанность и случайность, рациональность. Объекты, составляющие инсталляцию Орензанца «Потоки ветра», объединены иногда наивно, иной раз шутовски, их можно отнести и к хеппенингу и постминимализму, к флюксусу и высокому модернизму. Эти разнообразные акценты, кажется, направлены на снижение ауры искусства, но при этом не покидает чувство, что, вторгаясь в пейзаж или выставочное пространство, произведения Орензанца выражают упрямую веру художника в то, что искусство может быть праздничным.



Президент РАХ З.К. Цертели и почетный член РАХ А. Орензанц на открытии выставки в ММСИ



Перформанс на открытии выставки в ММСИ

АРИСТОКРАТИЧЕСКИЕ УВЛЕЧЕНИЯ

Юлия Логинова



Ж.-Ф. РОЗЬЕ. *Удовольствие от музыки. Из серии «Аристократические удовольствия от Martell». Цифровая печать*

Обработать при помощи компьютерных программ 200 кадров крупных планов, отснятых телеобъективом, и соединить их в гигантскую 100-метровую картину, таков нынешний принцип работы одного из ведущих фотографов мира Жана-Франсуа Розье. В 2008 году Розье был награжден самой престижной премией в области цифровой фотографии — «Arcimboldo».

Свои работы, выполненные в новой технологии, Ж.-Ф. Розье называет «гиперфотографии». Их отличие от привычных, традиционных фотографий в том, что на них одновременно можно увидеть общее и частное, панораму и крупный план какой-то ее детали — пшеничное поле и жучка на травинке, целый район ночного города и то, что происходит за светящимися окнами домов. Сложно представить точность разрешения изображений до 2 миллиардов пикселей. Глядя на фотографии Жана-Франсуа Розье, можно не только любоваться всевозможными пейзажами, но и насладиться почти реальным путешествием в ирреальное, созданное воображением и мастерством художника.

Выставка Розье «Удовольствия от Martell» состоялась в Московском музее современного искусства благодаря поддержке коньячного дома «Martell». Экспозицию составили спецпроект «Аристократические удовольствия от Martell» и ретроспектива предыдущих проектов Розье — «Идеальные города» и «Легенды».

Поддержка творчества Жана-Франсуа Розье одним из старейших в мире коньячных домов вполне закономерна. Дом «Martell», основанный в 1715 году, в эпоху короля-солнца Людовика XIV, олицетворение подлинного аристократизма. История дома и вдохновила художника на создание серии «Аристократические удовольствия от Martell». Фотосессия проходила в интерьерах одного из самых красивых домов Франции — парижской Орега Garnier. Серия состоит из 4 работ, в которых Розье блистательно передает удовольствие от изысканной музыки и сложной настольной игры, наслаждение от интеллектуальной беседы и созерцания прекрасного произведения искусства, то есть все то, чему была так привержена аристократия Версальского двора.

РОССИЙСКИЙ ПАВИЛЬОН НА 53-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

«ПОБЕДА НАД БУДУЩИМ»

07.06.2009–22.11.2009

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Комиссар: Василий Церетели

Куратор: Ольга Свиблова

Художники: Павел Пепперштейн, Алексей Каллима,
Андрей Молодкин, Анатолий Журавлев, Сергей Шеховцов,
Ирина Корина, Георгий Острецов

Генеральный партнер павильона:



Партнеры павильона:



ИЗБРАННОЕ



ФОНД
МИХАИЛА
ПРОХОРОВА

Эноб.

Постоянный партнер павильона:



При поддержке:



КМБ БАНК INTESA



SANPAOLO



АЭРОФЛОТ
Российские авиалинии

ВЫСТАВКИ ММСИ и ГМСИ РАХ

Январь, февраль

Виктория Хан-Магомедова

ТАНАТОС БАНИОНИС
«**Божественный ветер**»
ГМСИ РАХ, ГОГОЛЕВСКИЙ, 10

*Иррациональная воля
торжествует в искусстве (Шопенгауэр).*



Игла безжалостно врезается в нежную девичью спину, и рождаются удивительные образы: суровое лицо японского пилота-камикадзе, голова птицы феникса, горящий след от падающего самолета, прекрасные гирлянды горящей сакуры... И невыносимая боль, от которой девушка теряет сознание. А затем мучительная художественная операция продолжается. Это видеодокументация проекта группы «Танатос Банионис», организованного галереей «Триумф».

Жестокость, боль и красота. Если к этому добавить зло и насилие, то возникает вопрос: как все это соотносится между собой и проявляется в искусстве? Своеобразные «карнавалы жестокости» можно обнаружить в творениях художников, писателей, философов разных эпох. Согласно Фуко все наше знание связано с сущностными формами жестокости. Жестокость можно обнаружить в сочинениях Ницше и Фуко, в полотнах Босха, офортах «Капричос» и «Бедствиях войны» Гойи.

В 2005 году на вилле «Охота» в Ступиниджи, в Турине под кураторством Витторио Сгар-

би даже проходила грандиозная выставка на эту тему под названием «Империя зла». Иуда и Каин, Содом и Гоморра, доктор Джекил и мистер Хайд, Освенцим и башни-близнецы – все формы зла исследовались на примере 350 произведений, созданных с XV века до наших дней. Все на этой выставке было негативным, похоронным, мрачным, черным. Еще Антонелло да Мессина в «Мужском портрете» создал портрет мафиозо Вальдо Фузи, воплощающий не символическую, не метафизическую сущность, а зло без искупления, которое прочитывается в глазах и неуловимом движении головы Фузи. А в XX веке Антонен Арто, драматург, в своем определении театра жестокости, опубликованном в эссе «Театр и его двойник», заявлял, что чистое и незамутненное чувство, называемое жестокостью, утверждается в той сфере жизни, которая подвергается испытанию в муках и попираии всех традиций, норм и устоев. Он предлагал театр, в котором образы физического насилия вдребезги разбивают чувствительность зрителя, гипнотизируют его. Зрелище воздействует на него, как быстро вращающаяся турбина. И театр этот, по замыслу Арто, предлагает все старинные и экспериментальные магические средства и рассказывает нечто естественное, поразительное, выносит на сцену конфликты. Если говорить о жестокости, проявлении насилия в современном искусстве, то именно в 1960-е годы многие художники обращались к насилию над собственным телом и животными. Такую типологию мученичества документировали фото и видео. Среди членов венского акционизма, представлявших эту тенденцию (Г. Ниш, Г. Брюс, О. Мюэль, Р. Шварцкоглер), Ниш – единственный, переживший время и коллективное забвение своих импровизаций. Ниш организовывал серию перформансов «Оргии-мистерии-

театр», в которых использовались лишённые конечностей животные, кровь. В 1971 году Ниш выбрал замок Принцендорф в 60 км от Вены для своих бредовых музыкальных «рок-ужасов-картин-шоу» и оргий. В 1974 году перформанс «48 акций» прошел в Современном театре Мюнхена с потрошением барашка, внутренности и кровь которого выливались на человека, а лишённое крови животное возлагалось ему на голову. С 3 по 9 августа 1988 года Ниш организовал акцию «6 дней» в замке Принцендорф, в которой приняли участие сотни актеров. Вечера сопровождалась музыкой – флейты, арфы, струнные инструменты, народные песнопения и григорианские хоралы. Участвовали более тысячи зрителей. Для сценографической оргии понадобилось 13 тысяч литров вина, 100 килограммов помидоров, 1000 яиц, 10 тысяч роз и 1000 литров крови. Для кровавых кермесс Ниш заставил привезти потрошенных быков и коров и трех живых быков, убитых на месте профессионалами. Активисты из обществ защиты животных послали Нишу угрозы. Историк искусства Роза Ли Гольдберг описывает перформанс Ниша в терминах ритуала: «Подобная деятельность развивалась из веры Ниша в то, что агрессивные инстинкты человека были подавлены, травмированы массмедиа. Однако ритуал убийства животных, столь естественный для примитивного человека, стал сводиться к повседневному опыту». Эти ритуальные действия были средством освобождения репрессивной энергии и одновременно актом очищения и искупления через страдание.

В Италии Вито Аккончи и Пьеро Манцони осуществили перформансы с использованием экскрементов и умыленным членовредительством. Зрелищность насилия, жестокости и резни – важный элемент в современном искусстве. У каждого художника – своя техника и концепция. Так, на Венецианской биеннале 1999 года польская художница Катаржина Козыра показала работу-тест «Пирамида из животных» (1993). Инсталляция состояла из бальзамированных лошади, собаки, кота и петуха, положенных друг на друга. А видео показывало, как художница выбирает животных, предназначенных для бойни, и процесс забивания и свеживания лошади.

А английская художница Джейн Савий на той же биеннале в работе «Подпорка» (1998), показала прессование женских обнаженных манекенов. Убитые, в своей бессильной телесности они должны были восприниматься как протест против пыток иракских заключенных в тюрьме Абу-Грайб.

Латиноамериканский художник Гильермо Варгас в 2007 году в галерее «Манагуа» показал жестокий перформанс «Ты – то, что читаешь», с демонстрацией собаки под именем Рождество, привязанной цепью в несколь-



ких метрах от миски с едой, до которой несчастное животное не могло дотянуться. Варгас документировал смерть собаки от голода, вызвав негодование 170 ассоциаций защиты животных. По словам художника, он хотел показать лицемерие людей: смерть собаки становится объектом их внимания, когда это происходит в галерее, а не на улице.

На выставке в Государственном музее современного искусства РАХ тему жестокости по своему препарировала загадочная группа «Танатос Банионис» (анонимная, из 30 человек). Она представила шокирующий и неоднозначный проект «Божественный ветер», посвященный японским камикадзе. Сложный мультимедийный проект состоит из тщательно выверенных и эффектно выполненных фотопанно, лайтбоксов, видеофильма, инсталляции, предсмертных стихов камикадзе. И видеодокументации перформанса, в котором 5 девушек добровольно соглашались на болезненную операцию: нанесение татуировок на спины с изображением летчиков-камикадзе, горящего самолета, солнечного диска. Сорок дней иглы вонзались в их тела на глубину 2 миллиметра, чтобы нанести несмыслимую картинку. Это вызывало страшную боль, обмороки. Но никто не отказался от участия в проекте. Какой была внутренняя мотивация их поступка? Зачем согласились они на столь жестокую операцию, какие грехи хотели искупить или, наоборот, прославиться? И произошло ли их преображение? В любом случае речь не идет о членовредительстве или нанесении себе вреда ради чисто зрелищного эффекта, эпатажа или трагического конца, как в случае с некоторыми венскими акциями (гибель 29-летнего Шварцкоглера во время перформанса по отрезанию пениса). Здесь же — с подачи авторов — речь идет о воле и выборе, мужестве и достоинстве. Выбор пяти девушек уподобляется жертвенному, но бесполезному с военной точки зрения подвигу камикадзе.

Произведения многих современных художников отсылают к трагедиям: Холокост, СПИД, эпидемии, апартеид. Причем, акцентируется травма. Они не предлагают терапевтического освобождения. А «Божественный ветер» предлагает ли зрителям такое освобождение, возможность абстрагироваться от увиденного и поразмыслить на тему жертвенности в философском и психологическом плане? Или же главное для авторов проекта, чтобы зритель ощутил себя жертвой — но не насилия, испытал страдание во имя каких-то благородных идей? С летчиками-камикадзе все понятно: действовали во имя долга и чести родины. В случае с девушками-жертвами все намного сложнее. Действительно, зрителей на выставке затягивает красота представленных работ. Заораживает видеофильм с яростными сценами битвы, падением горящих самолетов, волшебными видами японских ландшафтов, синтоистскими храмами, расцветающими цветами сакуры. И фотографии, и акварели, и пять живых фресок очень красивы. И все говорит о том, что дихотомия добра и зла отхо-

дит на второй план. В чем же смысл ритуала, предлагаемого группой «Танатос Банионис»? Зачем людям смотреть такое искусство? Могут ли из этого — не только они — все мы извлечь для себя полезный урок?

История российского видеоарта. Том 2.
ММСИ, ЕРМОЛАЕВСКИЙ, 17



Масштабный проект Московского музея современного искусства имеет в своей структуре три части, и каждая сформирована и как отдельная выставка, и как издание. «Том 1» был показан и издан в 2007 году и представил первые опыты нового для России жанра художественной практики (1995–1999). Вторая экспозиция отразила период признания и зрелости видеоарта (1995–2005). На третьей выставке, запланированной на весну 2010 года, будут показаны видеоработы первого десятилетия XXI века. Куратор проекта — Антонио Джеуза. «Монро и Маяковский», видеофильм О. Тобрелутс — один из самых сильных на выставке: ироничный, бескомпромиссный, с точным посылом, отлично скомпонованный. Сцена современной съемки (в зале для игры в бильярд) новоявленной Монро-искусительницы чередуется с документальными кадрами призывно улыбающейся Мэрилин и Маяковского в гробу. И дерзкие, порой скабрзные стихи революционного поэта про женщин уместны: «Сидишь, глазами буржуев охлопана...». «Женщины, любящие мое мясо...», «Миллионы грязных любящих...». Отечественный зритель плохо понимает и в большинстве своем, особенно среднее и старшее поколение, к сожалению, не принимает видеоарт. Однако именно такие выставки, впечатляющие, с продуманной концепцией, с разъяснительными текстами, демонстрирующие разнообразие творческих манер, стилей, участников, невероятную изобретательность и умное применение изощренных техниче-

ских приспособлений, то завораживающих странной красотой, то пугающих, то провоцирующих, даже вызывающих активное неприятие, — такие выставки позволяют понять и почувствовать специфику жанра видеоарта. Куратор выставки Антонио Джеуза умно сопоставляет, сталкивает более 40 произведений: одноканальные видео, многоканальные видео,

интерактивные инсталляции, видеоскульптуры разных авторов, созданные за 10 лет, с 1995 по 2005 год. Многие художники, работающие с другими средствами, материалами, именно в видео обнаружили нечто, созвучное их личным творческим поискам, и создали очень значительные работы. Неповторим каждый кадр из видео В. Мамышева-Монро; вновь и вновь всматриваешься в маленьких танцовщиц балета в видео AES+F, таких прекрасных и в то же время не по-детски серьезных. С. Файбисович в видео открывает для себя какие-то новые возможности, обогащает свой язык и умело вводит зрителя в свою новую вселенную. Одна из самых запоминающихся работ — «Вальс» Е. Ковылиной, документация перформанса. На столе — поднос со стаканами водки, банками колы и коробкой с военными медалями. Героиня (Ковылина) выпивает стакан водки, запивает колой, цепляет медаль на лацкан пиджака и приглашает кавалера на танец. Темп ускоряется: меняется кавалеры, выпивается все больше водки, героиня становится все более хмельной и раскованной. Вот наконец все медали оказались на лацкане, вся водка выпита, и героиня падает на пол. Затем встает и уходит. Сцена была разыграна с присущей Ковылиной пластичностью и артистизмом. Весьма неоднозначен смысл этого горестного или отчаянного перформанса о тяжелой судьбе героини ВОВ. А в видео «Альтернативная игровая станция» (ПРОВМЫЗА), казалось, ничего особенного не происходит: девочка то влезает в шкаф, то вылезает из него, затем играет со стулом. Но как снято! Смотришь на действия

героини, и становится не по себе: жалко и девочку, и общество, лишившее ее детства. Те же идеи, но другими средствами по-своему емко и убедительно выразила И. Нахова в видеоинсталляции «Что я видел внутри». На полу — набитое соломой чучело медведя, рядом с ним — телефон. С потолка свисает мишка из бумаги. А на экране возникают разные жуткие твари, манипулирующие с пультом; спастись невозможно. Напоминание о неизжитых детских страхах? О суетности и бессмысленности существования рассказывает видео А. Ермолаевой «Попытка выживания»: 14 неваляшек раскачиваются в убыстряющемся темпе, падают и исчезают при звуках взрыва. А «Синим носам» все нипочем. И здесь в маленьких видео («видео на коленке») они смешат, глумятся, дурчатся. Ю. Аввакумов увлекательную «Игру в городки» превращает в некое размышление о проблемах формообразования в архитектуре. В лайтбоксах «Синего супа» авторами тонко воссоздана атмосфера неясных предчувствий, томлений, надвигающейся катастрофы. В видео «ГТГ» О. Чернышевой оживают шедевры: начинают шевелиться и исчезать черепа на картине «Апофеоз войны» Верещагина, а активно действующий васнецовский богатырь кажется еще более могучим и воинственным, всегда готовый к защите отечества. Видео «7 смертей» А. Осмоловского, завораживающая инсталляция А. Бродского, острое, провокативное видео С. Браткова, изобретательная «Композиция» А. Чернышева/В. Ефимова, позволяющая зрителям манипулировать изображениями авторов и издеваться над ними, чудное видео «Любовь» В. Бегальской... Многие работы на выставке свидетельствуют, что видеоарт становится все более сложным, углубленным, что все больше художников успешно осваивают новый жанр, позволяющий им говорить о важных и насущных проблемах.

**Фотофестиваль
«Мода и стиль в фотографии-2009»**

Уже в шестой раз в Москве проходит международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии». На это раз его тема — «Меняющаяся красота».

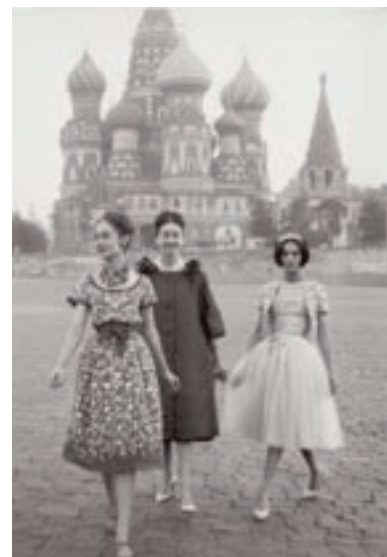
Программа фотофестиваля-2009 — это история фотографии моды, работ ее классиков и современных мастеров, демонстрирующих новые, самые невероятные способы и формы отображения моды и подачи одежды. «Кризис можно победить праздником», — говорит Ольга Свиблова, директор Московского дома фотографии, организатора фотофестиваля. И представленные выставки по-разному отображают этот праздник. Их более 60, и они проходят в крупных и популярных выставочных пространствах: ЦВЗ «Манеж», МГВЗ «Новый Манеж», ММСИ, Галерея искусств Зураба Церетели, ГУМ, Галерея на Солянке, фонд культуры «Екатерина» Международная школа фотографии и мультимедиа имени А. Родченко и др.

**Кристиан Диор —
60 лет истории в фотографиях**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РАХ

Хорошо продуманная выставка в программе фотофестиваля не столько проследит историю прославленного дома, сколько рассказывает о дефиле высокой моды в последние годы и демонстрирует самые необычные фото знаменитых фотографов, решенные в театрализованном ключе. Порой забываешь, что это дефиле, потому что съемка производилась изобретательными авторами в самых невероятных местах, да еще с использованием выдающихся примеров из истории искусств. Самый эффектный зал — Патрика Демаршеля с сериями «Жемчужина Востока». Существованиями с другой планеты кажутся его модели с причудливыми прическами, словно впитавшие аромат, стилистику одеяний, образа жизни Древнего Китая. А Занна сняла дефиле высокой моды Диор в Версале. В своих фотографиях она стремилась объединить моделей неким сюжетом, интригой и придумывала изощренные названия: «Как мужчины и женщины выучились находить интересные темы для разговора». Так получился скорее своеобразный театр моды Занны, нежели фиксация подачи ношения одежды. Самую фантастическую фотоинтерпретацию моделей высокой моды Диор являет С. Проктер в серии «Rider Diog». Вдохновляясь триптихом «Битва при Сан-Романо» Паоло Учелло он разыграл дефиле на лошадях. И очень эффектно «смешались кони и люди». А Нан Голдин и вовсе снимала публику, а не дефиле в серии фотографий «Дикие лошади» — в своем фирменном стиле с расплывчатыми очертаниями. В исторической части выставки — 1940–1950-е годы, когда Кристиан Диор осуществлял свою революцию в мире высокой моды, снимки известных мастеров показывают, какой большой путь прошла

мода за 60 лет и сколь оригинальна манера фотографов тех лет — Дж. Роулинга, Г. Кларка, Э. Блумелфелда, А. Картье-Брессона... Самое неожиданное и запоминающееся посвящение Диору — у китайского фотографа и художника Ши Ксяофаня: 20 фотографий серии «Незнакомка в витрине». Он снимал модели на дефиле высокой моды в Париже в 2008 году, затем вставлял их в другой, совершенно чуждый им антураж. На крупных фотографиях модели в стеклянных витринах-клетках внедрены в убогий китайский индустриальный ландшафт. И возникает острый контраст между трогательными, эфемерными, такими неуместными в унылом окружении моделями, предстающими то на железнодорожном вокзале, то среди заводских цехов, то на какой-то свалке. Да еще при этом на них смотрят серьезно, почти с осуждением работницы завода, милиционеры, железнодорожники, пионеры.



Шоу Кристиана Диора в Москве. 1959



ОБЗОРЫ

REVIEWS



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

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

Большими событиями художественной жизни становятся и экспозиции работ зарубежных художников — выпускников и действительных членов академий художеств мира в ведущих музеях страны.

УИЛЬЯМ ТЕРНЕР. ПУТЬ МАСТЕРА

Ирина Строева

Выдающимся событием для любителей английской живописи в России стала впервые представленная в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, выставка «Дж.М.У. Тернер». В экспозицию вошло более ста произведений (40 картин, 70 акварелей и 2 гравюры) из собрания Государственного национального музея (Лондон) и галереи Тейт Бритен (Лондон). Основа коллекции галереи Тейт представляет собой частное собрание картин английских художников Генри Тейта. Лучшие живописные произведения, представленные на данной выставке, являются важными и этапными в творчестве художника и позволяют проследить путь мастера, эволюцию его творчества: от написания зарисовок карандашом и акварелью до первой серьезной работы в технике масляной живописи «Рыбаки в море», выставленной в 1796 году в Академии художеств, к поздним работам Тернера, подводящими итог в поисках света и цвета и воплощенным в фантастические «вихристые» формы и образы причудливых животных («Восход солнца. Морские чудовища», ок. 1845; «Снежная буря — пароход выходит из гавани, подавая сигналы на мелководье и измеряя глубину лотом», 1842).

Творчество Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775–1851) занимает особое место в мировом искусстве, являясь своеобразным мостом между искусством XVIII века и импрессионизмом. За долгую жизнь Тернера его творчество претерпело значительную эволюцию: главными произведениями, с которых он начал свою творческую деятельность, были архитектурные зарисовки, первым заказчиком которых стал лондонский архитектор Томас Хардвик, работавший над реконструкцией церкви Святой Девы Марии на северо-востоке Лондона. Практически четыре года Тернер рисовал акварелью развалины и живописные долины («Перевал в Сен-Готарде», 1804; «Замок Долбейдерн, Северный Уэльс», 1802; «Вид на гору Сноудон», 1789–1790). Художник обращался к романтическим пейзажам, маринам («Кораблекрушение», 1805), написанным на исторические («Дидона при основании Карфагена, или Расцвет Карфагенской империи», 1815), литературные, мифологические темы. Позже именно архитектор Хардвик рекомендовал пятнадцатилетнего художника к поступлению в школу живописи при Королевской академии живописи, где в это время уже учился Уильям Блейк. Тернеру повезло найти среди академиков спонсора — Д.Ф. Ридж, оценившего рисунок юного дарования, выставленные в парикмахерской его отца на Мейден-лейн. Тернер начал обучение в Античной школе, где в его обязанности входило технически точное воспроизведение античных фигур. После этого Тернер был зачислен студентом академии.

В Академии художеств не преподавали технику создания пейзажа, но в бытность студентом Тернер развивал свое пристрастие к пейзажу и уже намного позже стал мастером изображения моря и неба. То, что молодой мастер тяготел прежде всего к пейзажной живописи, подтверждают многочисленные источники. Он обратился к ней в девятнадцать лет по совету Томаса Монро, врача, опекавшего юный талант. В альбомах Тернера есть целые серии эскизов, выполненных по мотивам произведений Ричарда Уилсона и француза Клода Жозефа Верне, высоко ценимого британскими критиками. Большое влияние на творчество начинающего художника оказали уроки Джошуа Рейнолдса, которые он посещал в Академии художеств.

Королевская академия художеств была основана Георгом III в 1768 году. Тридцать четыре художника и архитектора, включая



Джошуа Рейнолдса и Уильяма Чамберса, должны были достигнуть профессионального уровня. Они также хотели обеспечить доступность Галереи для публики и учредить школу искусства.

Бесценные знания Тернер получил от общения со знаменитым английским историческим живописцем и портретистом, теоретиком искусства Джошуа Рейнолдсом (1723–1792). В его дом Тернер был приглашен для написания портрета хозяина. Именно здесь он увидел картины Рубенса, Пуссена, Рембрандта и был впечатлен ими. Джошуа Рейнолдс, первый президент Королевской академии художеств, член Лондонского королевского общества, взял Тернера в свою группу. Его акварели были приняты для участия в летней выставке 1790 года всего лишь после года обучения. Свои первые произведения в масле Тернер показал в 1796 году. Позже он признавался, что с Рейнолдсом провел самые счастливые дни своей жизни и это был единственный английский художник, о котором Тернер когда-либо высказывал свое мнение. На протяжении всей своей жизни Тернер регулярно участвовал в выставках Академии, а позже был назначен на должность профессора и в течение нескольких лет читал студентам лекции о перспективе.

В середине своего творческого периода художник много путешествует, продолжает поиски света и совершенствует живописную технику («Рим, Колизей», 1820; «Флоренция, вид с Сан-Миниато», (1828); «Хейшам и горы Камберленд», (1818); «Замок Прудхо, Носамберленд», (1826); «Шторм», 1823, «Замок Крицис», серия «Англия и Уэльс»), выполняет серию гравюр, иллюстрирующих поэтические произведения и прозу своих соотечественников (Дж. Байрон, В. Скотт).

В поздний период творчества (1830–1851) Тернер сосредоточил внимание на поисках новых способов изображения света, передачи настроения цветовыми образами («Закат солнца на фоне темных облаков», ок. 1826; «Эскиз зданий над рекой или озером», ок. 1834; «Озеро Петворт. Закат солнца», 1828; «Лодки на море», ок. 1835–1840).

Творения Тернера невозможно типографски воспроизвести. Основное впечатление в его картинах создают нюансы цвета и структуры, сочетание пастозных мазков и карандашных штрихов. Удивительная тонкость, прозрачность цветовых слоев, легкость и одновременно убедительность рисунка становятся очевидными лишь в оригиналах. Говоря о технике исполнения работ, следует отметить, что если материалом художнику служила бумага (эскизы), то он мог наносить на нее предварительный

Дж. М. У. Тернер

◀ СТР. 112

*Рыбаки на море (Марина Чомли). 1776.**Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон**Снежная буря. Переход Ганнибала через**Альпы. 1812. Холст, масло. Галерея Тейт,**Лондон*

оттеночный слой, царапать ногтем, мять, сворачивать в трубку, а затем вновь разглаживать; холсты же он грунтовал таким образом, чтобы краски смотрелись на них совершенно по-новому.

«Акварели и картины маслом, относящиеся к последним годам жизни Тернера, полны расплывчатости, которая таинственным образом делает зрительское восприятие богаче; в своих последних работах пейзажист демонстрирует удивительную способность сводить изобразительные методы к минимуму, при этом сила их воздействия ничуть не убывает, а форма произведения остается открытой»¹.

Особый интерес вызывают иллюстрации, выполненные Тернером к поэтическим произведениям и прозе Вальтера Скотта (1729–1799) и Джорджа Байрона (1788–1824), представителей английской романтической школы.

Период конца XVIII – начала XIX века характеризуется в Англии изданием иллюстрированных книг. В это время сильно вырос интерес к книгам и возник особый спрос на иллюстрации не только к «разукрашенным» топографическим справочникам, туристическим и популярным историческим книгам, но также к поэзии и беллетристике. К 1820-м годам иллюстрирование книг стало одним из способов увеличения их популярности. Именно в этот период Тернер достиг успеха как иллюстратор. В отличие от независимых и самостоятельных по сюжету акварелей, написанных художником для презентации на выставках, книжные иллюстрации всегда связаны с текстом и событиями, происходящими с героями произведения. Выполняя именно эту задачу, художники с помощью изобразительного языка наиболее доступным способом передают колорит произведения, его образность и живописность. Это особенно проявляется в дизайне: виньетки, овальные и реже круглой формы. Иллюстрации для книг выполнялись в основном в технике акварели с подрисовками ручкой и чернилами и процарапыванием по бумаге. Тернер делал это с помощью профессиональных граверов.

Полученный художником опыт и его высокие требования не могли остаться незамеченными, и он приобрел известность как иллюстратор у читательской аудитории и издателей. Выбирая дизайн к своим иллюстрациям, Тернер делил их на группы с определенным стилистическим единством.

Иллюстрации Тернера могут быть отнесены к двум периодам. К первому, «описательному» (1795–1826), относятся пейзажи, подготовленные для последующей гравировки, отличающиеся сильным натурализмом. Большинство иллюстраций этого

периода определили общую линию развития и стилистику его последующих работ. Для многих акварельных иллюстраций характерны почти тот же уровень и стиль, что и для выставочных акварелей и работ, написанных маслом. В частности, это иллюстрации к книгам Вальтера Скотта «Провинциальные древности и живописные виды Шотландии» (1819–1826), В.Б. Кука «Живописные виды южного берега Англии» (1814–26) и Т.Д. Витакера «История Ричмондшира (1823)».

В первый период творчества акварельные иллюстрации Тернера, так же как и произведения, подготовленные для выставок, отличались особыми цветовыми характеристиками. В большинстве работ 1800 – середины 1820-х годов наблюдается определенный аскетизм в цвете, так как основной задачей для этого рода произведений была исключительно «изобразительная, иллюстративная» функция.

Со временем манера исполнения художником иллюстраций претерпела большие изменения в дизайне, стиле и технике. После 1826 года некоторые из них, особенно те, которые были подготовлены с целью их последующей гравировки, приобрели достаточно самостоятельный характер.

Второй период (1826–1840), в конце которого Тернер закончил свою деятельность как иллюстратор, может быть назван экспрессивным. Большинство работ выполнялось для последующей гравировки в металле, так же как и виньетки, небольшие по размеру и более абстрактные по содержанию, украсившие книгу Самуэля Роджера «Италия, Поэма и Поэмы» (1834). Художник иллюстрировал произведения Вальтера Скотта «Поэтические работы» (1833–1834), «Проза» (1834–1836). Работая над серией «Проза сэра Вальтера Скотта» (1834–1836), Тернер создает удивительные по цветовому и композиционному решению эскизы к гравюрам (виньетки, титульные листы), среди них иллюстрация «Долина Раймер, Абботсфорд» (1831), «Чифсвудский коттедж в Абботсфорде» (1831–1832).

Долина Раймер была самым любимым живописным местом Вальтера Скотта в его поместье в Абботсфорде и иллюстрация, выполненная Тернером, стала главным титульным листом XXI тома посмертно изданного сборника «Работы сэра Вальтера Скотта».

Иллюстрации Тернера «экспрессивного» периода чрезвычайно тонко отражают состояние природы и игру

¹ М. Бокемюль. *Дж. М. У. Тернер – Tashen/Арт-Родник, 2004. С. 78.*



Дж. М. У. ТЕРНЕР
 Рыбаки в море. Не позднее 1796.
 Холст, масло

Грэхэм Рейнолдс² подчеркивает, что в английском искусстве найдется всего несколько художников, написавших так много произведений в разных техниках: масло, акварель, карандаш, гравюра. В этом проявилась эволюция художника, начавшего в раннем возрасте с топографических зарисовок, работавшего далее в жанре романтического пейзажа и исторических композиций и достигшего наивысших результатов в поздний период.

Следует согласиться с утверждением Сэма Смайлса³ о том, что одна из примечательных черт работ позднего периода — степень сходства техники акварели и масляной живописи, в которых работал художник, что особенно видно в незаконченных картинах, найденных в студии Тернера после его смерти. В книге «Дж. М. У. Тернер»⁴ Смайлис говорит о большом достижении художника: он применил традиционные принципы распределения светотени, используемые для передачи контраста света с драматическими тенями, к картинам в качестве цветной схемы в слабо тонированных полотнах. Характерной манерой художника является размещение солнца в центре композиции, в месте сходящихся диагоналей, организация композиции спиралевидными завитками цвета, раскручивающимися в небе. В последних картинах Тернер основное внимание уделяет предмету изображения, здесь видны его творческие поиски и эксперименты. Наиболее типична для этого периода картина «Яхта, приближающаяся к берегу» (1835–1840). Эта наиболее законченная работа показывает результат поиска цвета: центр композиции художник заполняет малиновым и золотым цветом.

Среди современных Тернеру критиков были распространены мнения, что произведения художника, созданные в 1830-х годах, старомодны, радикальны, немного сумасшедши⁵. Эти характеристики оказывали значительное влияние на вкус публики и коллекционеров. Появившийся в этот период новый слой коллекционеров интересовали картины на тему Великого похода или сюжеты с сентиментальными сценами на исторические или литературные темы, где герои изображались в национальных костюмах и почти всегда были мелко написаны. Большинство художников угождали запросам новых коллекционеров и любителей искусства, но Тернер продолжал писать картины в соответствии со своими принципами и в своей живописной манере, что было оценено лишь спустя некоторое время.

В книге «Тернер в собрании галереи Тейт»⁶ Дэвид Браун пишет: «Даже друзьям Тернера было бы занятно узнать, что по про-

шествии времени он будет назван прародителем модернизма⁷ за произведения, созданные в 1830–1840-х годах и воспринимавшиеся современниками как устаревшие и вышедшие из моды только потому, что были написаны в духе романтизма.

Позже критики отказались от оценки Тернера как первооткрывателя новых форм в искусстве и отнесли его к типу художников, развивавших традиции европейской живописи и ставших авторами работ академического уровня.

Все мнения по поводу творчества Тернера имеют право на существование, что не отрицает мастерства и исключительности техники, которую современники называли «волшебной или чудесной»⁸, отдавая дань виртуозности исполнения и непредсказуемости выходящих из-под кисти художника произведений.

Некоторый спад интереса к Тернеру, наметившийся в конце XIX века, в начале XX столетия сменился положительной оценкой фантастически прекрасного мира образов, игры цвета, оживавших на холстах мастера. Появился новый зритель, который пытался постичь очарование его поздних полотен, написанных цветом и светом и которому была понятна живописная манера художника. Значительное влияние Тернер оказал и на русских художников, прежде всего относящихся к «Миру искусства». Тернера высоко ценили М. Нестеров, С. Дягилев, К. Сомов.

Поздними произведениями Тернера восхищались выдающиеся представители импрессионизма: Огюст Ренуар, Поль Сезанн. Клод Моне специально ездил в галерею Тейт, чтобы увидеть произведения выдающегося английского художника.

Сегодня считается, что именно Тернер предвосхитил появление импрессионизма, так как еще задолго до «рождения» нового стиля в его картинах звучала вибрация света и присутствовала динамика, что, по сути, являлось существенными шагами, сделанными в направлении создания нового восприятия изображаемого на картине.

² GRAHAM REYNOLDS. *Turner*. — New York, Oxford University Press, 1969.

³ S. SMILES. *J. M. W. Turner — London. British Artists*. Tate Publishing, С. 20.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ DAVID BLAYNEY BROWN. *The art of J.M.W. Turner* — Royston. Eagle Editions. 2001.

⁶ DAVID BLAYNEY BROWN. *Turner in the Tate collection*. London, 2002.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Там же. С. 29.

ЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ

Андрей Фоменко

В Гернеральном штабе Эрмитажа в конце прошлого года прошла большая ретроспектива работ Тимура Новикова, приуроченная к его пятидесятилетнему юбилею, до которого художник не дожил.

Едва ли Тимур Новиков, придумавший в начале 1990-х годов Новую академию изящных искусств, мог тогда предположить, что его проект на долгие годы станет лицом петербургской сцены для наблюдателей. Привычка окажется настолько сильной, что к концу десятилетия, когда активность Новой академии практически сойдет на нет, для многих понятие «современное искусство Петербурга» будет по-прежнему ассоциироваться с неоакадемизмом. Секрет такой популярности (пусть зачастую и со знаком минус) заключается прежде всего в том, что Тимур Новиков основное внимание сосредоточил на институциональной активности: он по-модернистскими апроприировал целый художественный институт с его домодернистскими идеологией и историей. Это позволило ему сохранять свои позиции на поле актуального искусства и в то же время «бороться» с этим самым актуальным искусством. Одним словом, это дало возможность неоакадемистам быть другими по отношению как к предшественникам, так и к современникам-москвичам.

Ради этого было инсценировано отречение от авангардистских идеалов (отныне заблуждений) юности и провозглашено возвращение к истокам, к классическому наследию, к красоте и т.д. И все же слишком многое в неоакадемическом искусстве и стиле поведения напоминало о 1980-х годах, о мусорной эстетике тех лет, ориентированной на молодежную субкультуру. Здесь уместно вспомнить популярное в конце 1980-х, а впоследствии забытое словечко «стеб». Стеб – это разновидность юмористического дискурса, своего рода антиаскеза, постмодерн по-русски. Стебаться – значит с серьезным видом городить чепуху, строить связанную систему на смехотворных основаниях. Вот и неоакадемический «фундаментализм» базировался на отсутствии фундамента, внутренним содержанием охранительной идеологии была нигилистическая пустота. Отсюда двусмысленность неоакадемического искусства: с одной стороны, оно маскировало эту пустоту, рядило ее в античную тогу из реквизита провинциального театра, с другой же – наспех залатанные дыры в этой тоге только подчеркивали фиктивность всего предприятия.

Основные пункты неоакадемической идеологии хорошо известны: от имени классической культуры Тимур Новиков обличал безобразия модернизма, щедро спонсируемые западными спецслужбами. При этом «классическая культура» в практике неоакадемизма приобретала все признаки местной, локальной субкультуры. Возникал контраст между художественной практикой и идеологическим контекстом, определяющий своеобразие неоакадемического движения. Ведь по сути своей неоакадемизм оставался типично модернистским течением, в котором произведение искусства лишено автономного смысла и немислимо без идейного контекста. Причем связь между произведением и контекстом носит не естественный, органический, а искусственный характер. А неадекватность неоакадемического произведения его идеологическому обеспечению показывает, что неоакадемизм представляет собой своеобразный метамодернизм, разновидность постконцептуального искусства.

Т. Новиков
Мофе. 1998. Ткань,
акрил. Коллекция
В. Добровольского,
Москва



Как известно, в российском варианте концептуализм был связан с контекстуализацией специфически советского опыта. И неоакадемизм в начале 1990-х годов должен был позиционироваться по отношению к этому искусству (как, впрочем, и многие московские художники этого времени). На уровне программы это позиционирование носит, разумеется, сугубо негативный характер. Но на уровне практики есть черты, выдающие связь неоакадемизма с советской темой. Так, непосредственным источником работ самого Новикова, по-видимому, послужила не столько пресловутая классика, сколько культура «домашнего», мещанского китча, существовавшая в Советском Союзе в тени и с попустительством официальной культуры. Именно здесь, в украшении собственного жилища, нашла пристанище эстетская, декадентская утопия красоты. И это несоответствие ни в коем случае не есть результат «недосмотра», точнее, этот «недосмотр» есть результат вполне целенаправленной – хотя и недекларируемой – стратегии.

Зато другое «несоответствие» декларируется вполне открыто. Я имею в виду ориентацию неоакадемистов на молодежную попкультуру, которая провозглашается прямой наследницей классической культуры прошлого и эстетики красоты, воплощенной прежде всего в античном идеале юного тела. Тимур Новиков с гордостью писал, что именно он выступил родоначальником рейв-культуры в России. Интерес неоакадемистов к молодежной культуре, эстетике MTV, фешн-фотографии и вообще массмедиа носил обоюдный характер, и в середине 1990-х Тимур Новиков и его последователи становятся довольно популярными персонажами модных журналов, один из которых даже рекомендовал своим идущим в ногу со временем читателям приобретать неоакадемические картины Маслова и Кузнецова.

Неоакадемисты под чутким руководством Тимура Новикова стремились подстегнуть этот интерес, превратив неоакадемизм в авторитетное явление масскульты. Однако эти начинания не получили широкого развития. Сворачивание поп-активности Новой академии по времени совпало с обращением Новикова к монархической и православной символике. Ему нельзя отказать в последовательности: проект под названием «Новая академия» жил и эволюционировал по собственным законам, и было уже неважно, что это – правда или фикция. Трудно сохранять эстетическую дистанцию по отношению к идеям, которые с энтузиазмом исповедуешь на протяжении столь долгого времени: то, что было фикцией, становится жизнью.



И.А. СТАРЖЕНЕЦКАЯ

Фрагмент живописного полотна «Благовещение»

А.Ф. КОМЕЛИН. Мирносоицы. Скульптура



Вот уже тридцать лет длится супружеский и творческий союз академика живописи Ирины Старженецкой и скульптора Анатолия Комелина. Часто в произведениях на духовные темы они выступают в соавторстве, примером тому может служить работа мастеров над фресками и скульптурой Петропавловского собора и церкви Воскресения Христова в Тарусе, храма Малое Вознесение в Москве. И свои станковые работы они тоже выставляют на суд зрителей вместе. Не стала исключением и выставка «Края разрыва», название которой навеяно строчкой из стихотворения Иосифа Бродского: «Поэта долг – пытаться единить / Края разрыва меж душой и телом».

Творчество Анатолия Комелина развивается по двум направлениям – создание монументальных каменных рельефов для православных храмов и станковой пластики на различные темы. Последняя была представлена в залах Центра современного искусства МАРС. К церковному искусству Комелин обращается, не только делая каменные рельефы, но и в своих конструкциях: «Повеление», «Снятие с креста», «Мирносоицы». Анатолий Комелин наделен даром создавать из простых, порой бросовых, предметов – бревен, досок, фанерных листов, ржавых скоб – скульптурные композиции, которые поражают своей цельностью и простотой, неожиданным замыслом.

Как мастер нестандартных пластических ходов Комелин раскрывается и в серии «Транспорт», где «Танк», «Пушка», «Вертолет» предстают метафорически. То же и в скульптурных изображениях пейзажей, цветов, животных. «Искусство кончается там, где кончается шутка», – говорит Анатолий Комелин про своих далеко не анималистических фанерных «Лягушек» и проволоочных «Насекомых». Скульптор ориентируется не на схожесть, а на образность, давая не подсказки зрителю, а сдержанные намеки. Для мастера важна атмосфера вокруг, а не сам объект. Автор считает, что, если есть четкое представление о создаваемой вещи, то она не получится, выйдет не образ, а мумия. Композиции Комелина часто подвергаются переделкам, сборке-разборке, они живут от выставки до выставки.

В отличие от супруга Ирину Старженецкую, по ее собственным словам, «ничем не заставишь отказаться от живописи и со-

бирать инсталляции». Мэтр российской живописи (имя ее звучало еще в 1970-х годах), Ирина Александровна, как всегда, верна себе: она любит писать полотна больших размеров, «потому что мир большой и в маленькие холсты он просто не умещается» (при этом художница испытывает неприязнь к слову «монументалист»). Главенство цвета и широкий мазок по-прежнему являются константами ее живописной манеры. «Как выразить в живописи человеческие чувства, боль, страдание, любовь, радость? Это может быть ветвь дерева, дальний лес, облако, птица, поворот реки – весь мир в соединении с нашим сознанием. Цвет животворящий, цвет – воплощение бесконечности», – говорит о своих средствах творческого выражения художник.

На выставке «Края разрыва» посетители увидели работы Старженецкой, выполненные за последние три года. Пейзажи, зарисовки масляной пастелью, которые были сделаны из окна туристического автобуса на Кипре, Каппадокии, Сирии или у себя дома в Тарусе. Портреты, которые отличаются гротескностью поз и утонченным психологизмом – зритель сразу «считывает» характер персонажа. Они написаны как с близких людей («Анатолий Комелин», «Александр Гордон»), так и с незнакомых, которые привлекали ее своей внешностью («Ида», «Девушка из ДЕЗА»). Старженецкая так тонко чувствует людей, что ей удалось предать теплоту взаимоотношений своих родителей даже через изображение цветов («Письма моих родителей» в 6 частях).

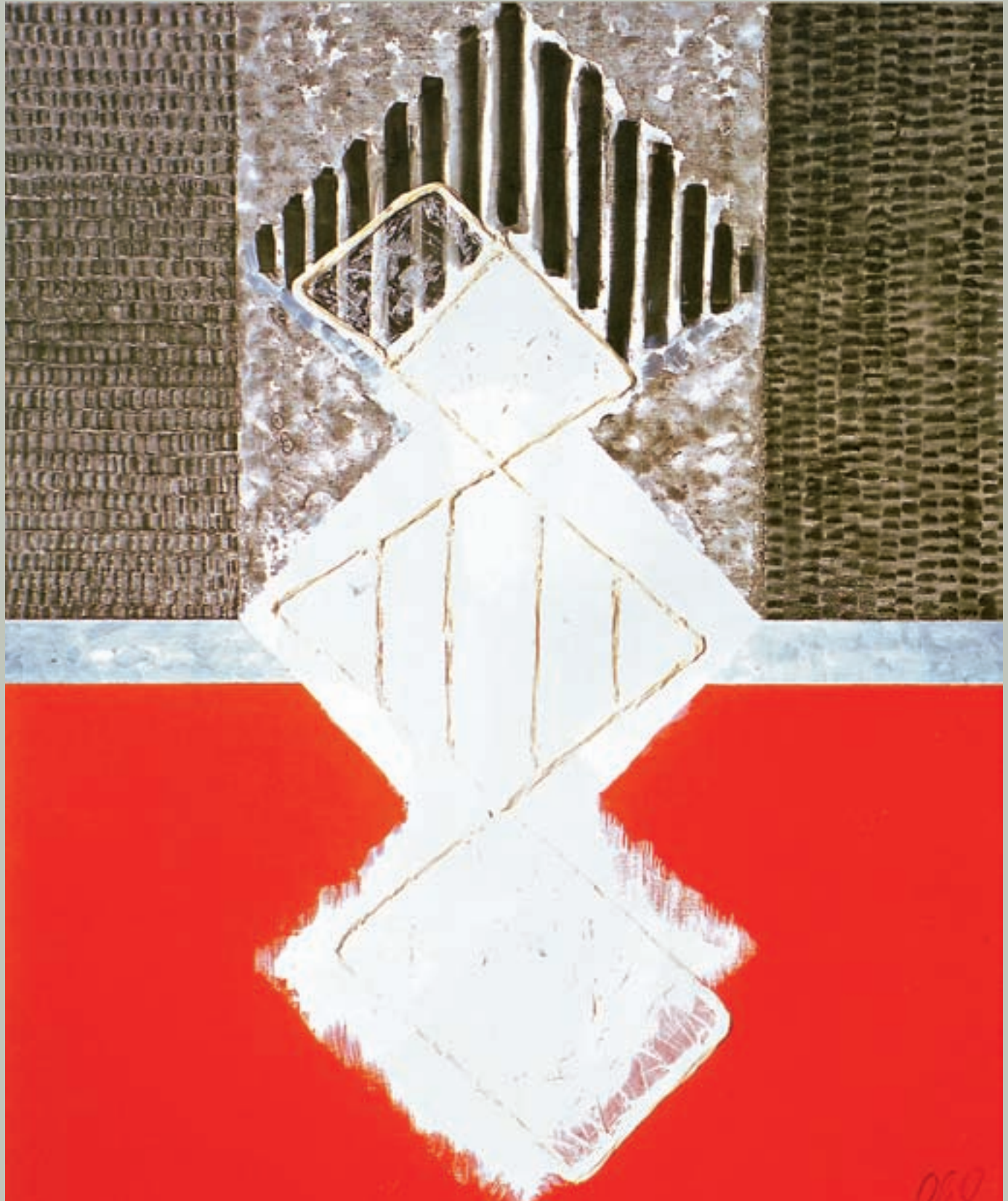
Как человек верующий, расписавший несколько храмов, Ирина Старженецкая не оставляет религиозную тему и в своих светских полотнах («Благовещение»). «Художник не может быть не религиозен, ведь та благодать, которая дается ему свыше, вызывает чувство ответной благодарности», – говорит Ирина Александровна. Ей близка именно православная, византийская традиция, художница признается, что даже Возрождение ее «как-то не радует». Старженецкая опирается на наследие древнерусской живописи: с Феофаном Греком ее роднит экспрессия, с Андреем Рублевым – тонкое звучание красок. При этом она не слепо имитирует старинные образцы, а создает свою трактовку образов, как, например, пророков Иова и Иона.



Российская академия художеств

С 16 ИЮНЯ ПО 5 ИЮЛЯ

в выставочных залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21)



ЖИВОПИСЬ

выставка произведений

ОЛЕГА ВУКОЛОВА

Виктория Хан-Магомедова

**Шедевры русской иконописи
XIV–XVI веков из частных собраний**Отдел личных коллекций
ГМИИ им. А.С. Пушкина

«Сшествие во ад», «Воскрешение», «Троица»... В псковских иконах XV–XVI веков поразительным образом передано напряжение с помощью гармонии цветов и линий, экспрессия поз и жестов: сверхинтенсивный цвет, характерные типы лиц, эмоциональная страстность. Только в иконах псковской школы есть такое мистическое свечение и излучение света и такие удивительно смелые по звучности сочетания красных и зеленых тонов, контрастных и густых, с глуховатыми оттенками каждого цвета. Композиции псковских икон полностью соответствуют иконописному изводу, характерному только для живописи Пскова. На примере 135 экспонатов, высококачественных памятников музейного уровня, показано, что именно в частных собраниях благодаря коллекционерам хранятся столь ценные вещи. Сотни икон были обнаружены, вывезены, расчищены, спасены от гибели коллекционерами. Представлены иконы разных центров, разных школ (Москва, Новгород, Псков, Ро-

стов, Поволжье, Вологда), призывающие к созерцанию тайны и преображению жизни. Выставка напоминает об истории открытия и изучения древнерусской живописи, счастливых находках и кропотливой реставрации памятников, позволяет проследить развитие иконописи в разных центрах. Так, в иконах конца XIV – начала XV века пробела меняют форму, мастеров больше привлекает строгий силуэт, четкая форма. Православный религиозный образ в иконах предстает просветленным, освобожденным от всех страстей. Выставка посвящена столетию открытия древнерусской иконописи.

1812. Мир и война

Государственный исторический музей

Никогда еще тема Отечественной войны 1812 года не реализовывалась в искусстве так ярко, многообразно, в такой впечатляющей форме, когда военные сюжеты представлены вещами, выполненными в разных техниках, материалах, порой самых неожиданных. И все благодаря привлечению вещей из частных собраний – 24 коллекции любителей «военной старины». Именно семьи потомков участников тех событий сохранили портреты, награды, документы, царские реликвии... Больше всего на выставке портреты Александра I, русских военачальников, Наполеона и его сподвижников: картины, гравюры, рисунки, медали. Даже на французских чашках – портреты Александра I и



Наполеона. Пугает и завораживает обилие изображений Бонапарта, который взирает на вас отовсюду в самых разных обликах: на почтовых открытках, перстнях, журналах, календарях, коробках из-под конфет... Любопытно проследить, как интерпретировалась в разных экспонатах тема войны с конца XVIII до начала XX века. Вот большое серебряное яйцо с черневыми гравюрными медальонами – портретами Александра и князя М.И. Голенищева-Кутузова Смоленского работы вологодского мастера С. Скрипичина в честь 25-летия победы в Отечественной войне. Наибольший интерес вызывают гравюры, карикатуры на Наполеона: сатирические карикатуры на Бонапарта и его армию (в пропагандистских целях для населения), сатирические лубочные листки на тему бегства его армии. Необычайно остроумны карикатуры Терещенкова на Наполеона и его военачальников – с хорошо продуманными композициями, отличными текстами. На английских карикатурах Наполеон предстает жадным, тупым, жалким, то в виде лисицы, то в виде мясника. Есть гравюры назидательные, занимательные, знаменитых (Г. Крикшенк) и малоизвестных гравюров: «Наполеон производит смотр гвардейцев», «Как крестьяне увозят у французов пушку в русский лагерь». Выставка еще раз демонстрирует, что частные коллекции играют все более важную роль в сохранении национального и мирового культурного наследия.

«Цветы – остатки рая на Земле»

Государственная Третьяковская галерея

«О, первый ландыш! Из-под снега/ Ты про- сишь солнечных лучей» (А. Фет). Натюр- морт «Ландыши» М. Шагала (1916) притяги- вает свежестью. Простота в изображении сочетается со щемлящим чувством незащи- щенности и хрупкости их красоты. Как прекрасна и загадочна символика цветов, распространенная в древности и Средневе- ковье. Лилия – символ чистоты и непороч- ности, ландыш – слеза Богородицы, незабуд- ка – постоянство. А мистический «аленький цветочек», ярко-красный цветок папоротни- ка, расцветающий лишь в ночь на Ивана Ку- палу, исполняет заветные желания того, кто его найдет. Всеми любимая, воспеваемая по- этами и художниками роза символизирует молчание и тайну. Невозможно представить без цветов пиры Клеопатры, император- ские выезды. В разные эпохи цветы были персонажами многих произведений, как атрибуты в иконах, портретах, религиоз- ных, жанровых композициях. И конечно, они – главные герои в натюрмортах, напо- минают нам о рае. В раю «цветы цветут ла-

Т.А. МАВРИНА. *Сирень и женщина*. 1940. Холст, масло. ГТГ

А.В. ЛЕНТУЛОВ. *Астры*. 1913. Холст, масло. ГТГ

А.Я. ГОЛОВИН. *Девочка и фарфор (Фрося)*. 1916. Холст, темпера. ГТГ



К. ГРИГОБЕВА.

Астральный напев.

Холст, масло



зоревые» (стих о душе грешника). На этой грандиозной выставке флоральная тематика связывает древнерусскую живопись, светское искусство XVIII–XIX веков, скульптуру и живопись художников прошлого столетия и наших современников (из фондов галереи). Демонстрируются также предметы ДПИ и арт-объекты современных ландшафтных дизайнеров. То есть цветок в искусстве впервые представлен в разных ипостасях, во всей красе, сложной символике и богатстве значений. В русской иконописи цветы всегда отождествляли с образом рая, Богоматерь сравнивали с «духовным садом» (икона «О тебе радуется», XV век, Псков). Как «духовный сад» неувядаемых цветов предстает Богоматерь и на иконе «Вертоград заключенный» Никиты Ерофеева Павловца (1677). Она парит над эдемским садом с деревьями и цветами (тюльпаны и гвоздики). Самый помпезный венок на выставке — обрамляющий изображение императрицы Елизаветы Петровны (1754) на портрете Г.И. Преннера. Венчает букет, в котором доминируют розы с разными символическими значениями, цветок подсолнуха — заморская невидаль в ту эпоху. Очень хороши и разнообразны и виды тюльпанов в венке — признак богатства и знатности. Как изменялись изображения цветов согласно вкусам, моде, стилям, веяниям времени, об этом рассказывает выставка. Есть натюрморты «ботанические» Ф.П. Толстого, И.Ф. Хруцкого, камерные, лирические — Крамского, Левитана, Поленова, академические и метафизические. Кажется, что авторы цветочных натюрмортов Толстой и Хруцкий были ботаниками, настолько точно воспроизведены тычинки, пестики, стебли в доведенных до совершенства изображениях. Впечатляют листья с натуры Толстого с изображением цветов, букетов в стеклянных вазах и экзотических птичек, тщательно выписанных. Самый блистательный раздел — конец XIX — начало XX века, когда художники сотворяли самые захватывающие цветочные композиции. Характерные для Врубле-

ля таинственность, недосказанность обнаруживаются в его шедевре «Сирень» (1900), изумительном по колориту, с роскошными гроздьями сказочной, светящейся сирени. Не изображение девушки среди цветов рождает эффект картины, а холодный пожар фиолетовых, голубых тонов, которыми высвечен черно-изумрудный фон. Мир «голуборозовцев» прекрасен и возвышен. Человек, вдохнувший аромат голубой розы, цветка мистической любви, согласно восточным преданиям забывает то, что с ним происходило раньше. И излюбленный голубой цвет, воплощающий духовность, символистскую беспредельность чистоты, доминирует во многих произведениях художников «Голубой розы» и на выставке, как в картине «Куст» П.С. Уткина (1916), нежной, одухотворенной, погружающей в мир светлой печали. Точность в написании деталей (елочка) сочетается с фантастическим видением. Натюрморты П.В. Кузнецова — как смутные сны, воспоминания. В некоторых натюрмортах Н.Н. Сапунова использованы бумажные цветы, поставленные в большие позолоченные вазы. В них даже угадывается нечто вульгарное (ядовитая драпировка — «Вазы, цветы и фрукты», 1912). В натюрмортах С.Ю. Судейкина нарушаются масштабные соотношения. Какая полнокровная сочная живопись! Нарочитая лубочность сочетается с острым гротеском и пряным эстетизмом («Цветы и статуэтки», 1910). Для каждого поколения цветок воплощал нечто особенное. Художники находят в цветах логику построения, законы их сочетаний, вовсе не случайные. В написании цветов они решали живописные и формальные задачи. Вот «Агава» П.П. Кончаловского (1916), увидевшего в кубизме способ анализа художественной формы. Пространство картины мыслится как некий предмет, из которого с усилием кристаллизуются изображенные предметы, формы, словно ломающиеся, деформирующиеся. Трудно узнаваемы «Астры» А.В. Лентулова (1913). Смещения разноокрашенных фрагментов цветов по отношению друг к

другу используются как бы для выражения напряженного взаимодействия форм между собой и пространством. В цветочных натюрмортах Н.С. Гончаровой 1910-х годов привлекают декоративность, символика, очень самобытная манера: нежные ромашки, фактурные ноготки, подсолнухи. «Магнолии» — самый совершенный ее натюрморт парижского периода (1920-е), в котором форма цветка уподоблена форме вазы, где так органично прослеживается симбиоз живого и мертвого, естественного и искусственного. В советскую эпоху живописание цветов давало художникам возможность заниматься свободным творчеством вне идеологической догматики. Неожиданно свежим для активного пропагандиста доктрины соцреализма Герасимова выглядит его натюрморт «Розы» (1940). А натюрморты А.Ю. Никича — средство достижения гармонической ясности в мире простых вещей. Он проявлял интерес не к особой выразительности предмета, а к его согласованности с другими, в том числе и с цветочными горшками. В «Портрете Ирины Алексеевой» Е.Е. Мони-



сеенко (1974) цветы являются лишь дополнителем штрихом для характеристики модели. Слегка обозначена на выставке и тема цветов у другой волны художников. Жесткий, агрессивный натюрморт «Агава в желтом горшке» О.Н. Целкова (1956) пугает зияющими черными проемами. В ином ключе решен метафизический натюрморт «Пионы» Д.М. Краснопецева (1954), рождающий ощущение гармонии. Сложные инсталляции из живых и искусственных цветов (мастера Высшей школы ландшафтной архитектуры и МАРХИ) очень уместны на выставке. Так, иначе воспринимается картина «Сенокос» А.А. Пластова (1945) благодаря расположенной перед ней инсталляции из сухих полевых цветов. «Ароматы цветов и трав, изумруд и серебро листвы», — писал о них Пластов. Насыщенное разнотравье в картине ощущается сильнее.

Заставочная работа на выставке — экспрессивные цветы Кати Григорьевой — сделала экспозицию современной, предложила рассматривать цветы как образ человеческих чувств.

Не менее яркий и увлекательный небольшой раздел предметов ДПИ на флоральную тему: прядильные донца с розанами, подносы, фарфор, кувшины, шкатулки, изделия из бисера и керамики. Словом, на выставке впервые воссоздана столь впечатляющая панорама цветочной русской живописи, скульптуры, ДПИ. Цветы в произведениях авторов на выставке (более 250 экспонатов) воспринимаются как память об утраченной гармонии в раю.

«... Чья рука подвластна разуму».

Выставка Инессы и Рашида Азбухановых
Выставочный зал в Толмачах. ГТГ

«Богоматерь человеколюбивая», «Архангел Михаил», «Евангелисты»... Резные деревянные иконы Азбухановых покоряют красотой и одухотворенностью образов, ювелирной обработкой дерева. Более 20 лет художники занимаются возрождением старинного искусства резной иконы, вдохновляясь византийскими и древнерусскими образцами. На выставке представлены иконы в технике рельефа, эскизы. Но художники также создавали и резные аналоги, иконостасы для церкви Дмитрова, Лобни, Нижнего Новгорода. Об этом напоминает лишь увеличенная фотография их иконостаса со вставками сохранившихся старых фрагментов деревянных резных деталей иконостаса. Цель авторов — восстановление традиций резного церковного искусства. Следуя канонам, вдохновляясь шедеврами древнерусской иконописи, Азбухановы разработали свой язык церковной резной иконописи, основанный на отличном владении техникой и глубоком духовном осмыслении темы. Главная проблема для них — как сочетать религиозное содержание образов, ориентирующих мысли и чувства людей на неземное, невещественное, и автор-



скую манеру. Ведь и безмянный древнерусский мастер, создавая образ Вседержителя и Богоматери, отвечал себе и современникам на важные мировоззренческие вопросы и пытался найти жизненный идеал. Азбухановым удалось сохранить верность канону, выработать личную манеру его интерпретации. Изучая резные иконы старинных мастеров, они находили новые приемы, вносили в работы новое осмысление реальности, чтобы иконные образы были понятны современникам. Художники создали свой узнаваемый язык: особое изящество образов, тщательная, но не засушенная проработка деталей, органичное введение цвета, четкое выявление силуэта. Очень хороши их белые резные иконы, которые по изощренности обработки сравнимы с изделиями из слоновой кости. В иконах Азбухановых все хорошо продумано, есть возможность рассматривать их с разных точек зрения, учтена роль освещения. А в полихромных работах они использовали свое ноу-хау в нанесении красок на деревянную основу, когда цвет воспринимается не

как раскраска, а очень органично («Чудо Георгия о змие», «Архангел Михаил»). Больше всего на выставке икон с изображением Богоматери разных иконографических типов: Владимирская, Влахернская, Толгская, Чело-веколюбивая. Образы у Азбухановых отличаются глубиной, проникновенностью, эмоциональным накалом и интеллектуальностью. Удачен дизайн выставки В. Горчакова — с продуманным освещением, цветовым оформлением. Соответствующую атмосферу рожают и деревянная стружка с запахом смолы, помещенная вдоль стен. По словам Азбуханова, выставка — своеобразный отчет о проделанном, попытка его осмысления, чтобы подготовиться к следующему этапу в творчестве.

Дары и дарители. Поступления в Научную библиотеку ГМИИ им. А.С. Пушкина. 1998–2008
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Какая связь существует между маленькой изящной книгой Транквилла «Жизнеописание 12 цезарей» (1516), факсимильным изданием Велиславовой Библии с 747 рисунками и роскошным альбомом «Таруса» с акварелями Б. Мессерера и стихами Б. Ахмадулиной? Эти издания были подарены Научной библиотеке музея частными лицами, коллекционерами, организациями. Представительная, красиво и «вкусно» поданная выставка поражает разнообразием книг с точки зрения эпох жанров, стилей, оформления — зарубежные и отечественные, редкие и ценные. Библиотека сформировалась на основе даров ученых и искусствоведов (Б.А. Тураева, В.К. Мальмберга, Н.И. Романова), поступления книжных собраний, известных русских коллекционеров Н.С. Мосолова, К.Т. Солдатенкова, Д.И. Шукина, И.С. Зильберштейна, Б.Р. Виппера... Традиция дарения продолжается и в наши дни. Впечатляющий дар — старопечатные европейские гравированные книги Ф.Ю. Шульца. Среди современных дарителей — Общество друзей музея из США, аукционный дом «Кристи», Немецкий культурный центр им. Гете, издательство «Вагриус» и постоянные дарители, авторы книг, читатели библиотеки. За 10 лет в библиотеку поступило 25 тысяч единиц хранения.

Леонид Казенин. 1897–1965.
Живопись и графика

ГАЛЕРЕЯ «КОВЧЕГ»

Удивительно и странно сложилась судьба Казенина. С 1912 года он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. Архипова, К. Коровина, А. Васнецова. А позднее во ВХУТЕМАСе его учителями были В. Фаворский, Н. Чернышев, П. Кузнецов, К. Истомин. Казенин расписал многочисленные здания в Москве, на Урале, в Свердловске, Нижнем Тагиле. И ничего не сохранилось. Он высоко ценил творчество

Истомина, спас и реставрировал наследие своего выдающегося учителя и в своем искусстве следовал его заветам. Последняя выставка Казенина была 50 лет назад.

В представленных натюрмортах, пейзажах, портретах 1920–1940-х годов обнаруживается глубокое знание импрессионистской и постимпрессионистской живописи. Как и Истомин, Казенин умел любовно воспроизводить незамысловатый натуральный мотив, ясно и просто («На краю поля», «Волны»). И в погоне за повседневной исчезающей жизнью он сохраняет ее и прославляет. Никакой броской оригинальности: тонкость, вдумчивость, особая трепетность в передаче природы. Очень хороши уральские акварельные пейзажи с рекой Сосьвой: серебристые, призрачные, словно возникшие из ничего.

**Россия Гоголя.
К 200-летию со дня рождения**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ



«Писатель, если только он одарен творческой силой создавать собственные образы, воспитайся прежде всего как человек и гражданин земли своей, а потом уже принимайся за перо! Иначе будет все не впопад», — писал Гоголь. Был ли он сам зеркалом, в котором отражалось современное ему общество? Несомненно, что в гениальной и богатой натуре Гоголя наряду с достоинствами присутствовали и расчетливый эгоизм Чичикова, и нерешительность Подколесина, и тщеславие Хлестакова, и даже лень Тентетникова. Эти противоречия и сложности характера, а также творческий и жизненный путь писателя-сатирика прослеживаются на обширном историческом материале. Выставка погружает в эпоху, привлекаются мифические персонажи, воссоздается атмосфера мест, городов, где бывал Гоголь — Украина, Петербург, Рим, Иерусалим. Гоголь в кругу семьи, в годы учебы и службы, среди литераторов, русских и

иностраных художников, монахов. Он был знаком с Венециановым. На стенах — работы его учеников, портреты его окружения: Ф.В. Булгарина, издававшего сочинения Гоголя; П.А. Вяземского, высоко ценившего его творчество. Чрезвычайно насыщенная выставка строится по принципу лабиринта. И использование зеркал здесь очень уместно. В них отражается много вещей, порой в искаженном виде. Мистическая атмосфера соответствует духу творчества писателя, которого Бердяев назвал «самым загадочным русским писателем». И каждый экспонат связан с сочинениями Гоголя, воссоздает ту или иную сцену из его сочинений. «Он жмет во всякое время, этот Невский проспект», — писал Гоголь. И фантазмагоричный Невский проспект (опыт проживания писателя в Санкт-Петербурге), «с цветочным водопадом дам и несущимся тротуаром», оживает в витрине с костюмами: синий мундир рядового жандарма, мундиры чиновников, дамские одеяния с причудливыми головными уборами... Путь Гоголя прослеживается с момента его обучения в гимназии: рисунки Гоголя в ученической тетради по ботанике, 1820-е, его самодеятельная книга «Всякая всячина», куда он записывал разные курьезы. В письмах к матери, на гравюрах, картинах отражается любовь писателя к старине, нравам, обычаям, поверьям. Интерьер дома Гоголей с «поющими дверями» возникает в описаниях «Старосветских помещиков». Удачно проиллюстрирован раздел, посвященный Риму, — «родине души», где Гоголь чувствовал себя комфортно и где написал «Мертвые души». Он был в восторге от памятников Древнего Рима, роскошной итальянской природы, а мягкий климат был благотворен для его здоровья. Низкой казалась Гоголю роскошь XIX века по сравнению с величественной красотой прошлых столетий. В отдельной витрине можно увидеть первое издание «Мертвых душ», причем рисунок для обложки со множеством черепов, сгруппированных в орнамент, сделал сам Гоголь. Острые персонажи-маски писателя «проявляются» в иллюстрациях знаменитого художника П.М. Боклевского к повести «Шинель» и к роману «Мертвые души». В произведениях Гоголя всегда появляются его любимые бытовые предметы, в которых он усматривал сакральность. Поэтому и на выставке есть вазы, бисерные чубуки... О памятной поездке в Иерусалим рассказывают кольцо и реликварий. А туфельки Екатерины II напоминают о фантастическом полете кузнеца Вакулы на черте в Петербург. Один из самых ярких разделов выставки посвящен Украине: оригинальные иконы, предметы ДПИ, красивые вышивки. Все на выставке ориентировано на показ извилистого, непредсказуемого пути Гоголя. И нельзя не изумиться чудной власти гоголевских героев.

Впечатления. Сергей Ястржембский
Фонд культуры «Екатерина»



Большие фотографии участков земли, снятые Ястржембским с высоты птичьего полета, напоминают абстрактные картины. Очень необычны эти ландшафты с морщинами, трещинами в почве, вспышками цвета, изгибами линий, геологическими напластованиями. Африка, Непал, Тоскана, Польша, Норвегия, Ботсвана... Можно проследить различия в ландшафтах разных континентов, тонко подмеченные автором, в фактуре, цвете, композициях, орнаментике. Узнаваема Африка по ярким, обжигающим цветам. Идентифицируется Тоскана, снятая с воздуха, она пленяет своей утонченной красотой. Особенно впечатляют пейзажи Непала, схваченные с высоты нескольких сотен метров, возможно, потому, что флора и фауна там уникальны извилисты русла рек, глубоко врезающиеся в мягкую структуру еще молодых гор, вертикальные обрывы. Кружева норвежских фиордов, морщины непальских земель, «чешую» Гималаев хорошо запечатлел Ястржембский. Съемка городских пейзажей, ландшафтов, архитектуры с вертолета или небольшого самолета — любимый жанр автора. На выставке показано около 200 снимков, выполненных за последние три года.



Графика
А.П. Боголюбова и
его современников
САРАТОВ

27 марта 2009 года в историческом корпусе Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева состоялось



открытие новой экспозиции из цикла «Графический альбом Радищевского музея».

Коллекция графики XIX столетия составляет значительную часть музейного собрания, и потому музей имеет возможность постоянно менять экспозицию графических залов. На этот раз выставка посвящена 185-летию со дня рождения основателя Радищевского музея известного русского художника-мариниста Алексея Петровича Боголюбова. В двух музейных залах представлены не только акварели и рисунки художников XIX века, поступившие из личной коллекции Боголюбова, но и его собственные графические работы. Алексей Петрович Боголюбов подарил первой в России общедоступной художественной галерее, основанной им, около тысячи графических листов, среди которых более половины составляли рисунки и акварели самого Боголюбова. На выставке можно увидеть около 30 его работ, по которым можно судить об особенностях его рисовальной манеры, о владении разными техниками рисунка. Алексей Петрович Боголюбов с самого детства увлекался морскими пейзажами, и это нашло отражение не только в его живописи, но и в графическом творчестве.

Некоторые рисунки созданы Боголюбовым во время поездок по России («Баку», «Алушта», «Москва с Воробьевых гор», «Благовещенский монастырь в Нижнем Новгороде»). На других представлены его впечатления о европейских странах, в которых бывал художник — Франции, Голландии, Италии — «Мельница в Веле», «Порт Дьепп», «Венеция», «Марсельская гавань», есть и некоторые его графические рисунки, которые впоследствии легли в основу сюжетов живописных полотен А.П. Боголюбова.

Будучи художником Главного морского штаба, Боголюбов писал картины по заказу, встречался с очевидцами и участниками морских сражений, записывал в подробностях их воспоминания и впоследствии с документальной точностью воссоздавал на холсте подлинную картину морского боя. На выставке можно увидеть эскизы к этим картинам — графические работы, среди которых «Первое морское сражение (Наум Сенявн)», «Мачинский рукав. Батарейный взрыв монитора».

На выставке экспонируются графические листы из личной коллекции А.П. Боголюбова — рисунки, которые можно с полным правом назвать семейными реликвиями. Среди них — вид Верхнего Аблязова (села в Саратовской губернии, откуда был родом дед А.П. Боголюбова по материнской линии писатель А.Н. Радищев), портрет отца А.П. Боголюбова Петра Гавриловича, написанный А.И. Шарлеманем, карандашный рисунок с портретом рано умершей жены А.П. Боголюбова Надежды Павловны Нечаевой. Особую историческую ценность представляет рисунок великого князя Александра Александровича (впоследствии русского императора Александра III) «Корабль» и карандашный пейзаж его супруги, датской принцессы Марии-Софьи-Фредерики-Дагмар (Марии Федоровны). Боголюбов был лично знаком с наследником престола и даже давал его супруге уроки рисования.

А.П. Боголюбов, человек необыкновенно общительный, был знаком со многими современными ему художниками. Они часто обменивались друг с другом своими произведениями, в том числе и графическими рисунками, потому в коллекции Радищевского музея есть и работы тех авторов, с которыми Боголюбов был лично знаком: К.Е. Маковского, А.К. Беггрова, А.А. Харламова, Ф.А. Васильева, Ф.А. Бронникова. Интересно, что на многих рисунках можно встретить теплые посвящения, оставленные авторами. На выставке представлены и произведения «столпов» Академии художеств Ф.А. Бруни («Христос и грешница»), профессора еще во времена учебы Боголюбова, В.П. Верещагина («Фолиньо близ Рима»), К.Ф. Гуна («Анна Пророчица»), художников демократического лагеря: Ф.А. Васильева («Крым. Ялта»), Н.Д. Дмитриева-Оренбургского («Чай помещика в роще») и других, а также художников-любителей, таких как В.В. Шереметев («Фиакр ночью») или Р.Ф. Роман («Цветы»), графика однокурсника по Академии художеств, многолетнего друга и щедрого дарителя Радищевского музея Ф.А. Бронникова («Вид города Нюрнберга»), акварели одного из боголюбовских учеников А.К. Беггрова («На палубе фрегата «Светлана», «Рынок в Венеции на мосту Риальто»).

И еще одна значительная особенность боголюбовской коллекции графики — представленность различных европейских школ — немецкой (работы О. Ахенбаха), французской («Дождь» К. Коро, «Марина» Э. Изабе) и польской.

Выставка предоставляет возможность не только увидеть графические работы художников XIX столетия, в том числе рисунки основателя музея А.П. Боголюбова, но и познакомиться с историей графическо-

го собрания Радищевского музея, а также составить представление о направлениях развития русского графического искусства этого периода.

Марина Савинкова

Путешествие

из ПЕТЕРБУРГА в СИБИРЬ
ХАНТЫ-МАНСКИЙСК,
автономный округ Югра



В собрании Художественной галереи Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа Югры хранится около 50 гравюр (офортов и литографий) XVIII–XIX веков, с видами российских городов. Часть своей коллекции фонд представил на выставке «Города России».

«Путешествие» в милую сердцу «старину» начинается с видов блистательного Санкт-Петербурга XVIII–XIX столетий, с его соборами и роскошными особняками и загородными резиденциями: это «Вид Царскосельского дворца» (1768) Франсуа Дени, «Вид Большого дворца и Большого каскада в Петергофе» (1768) Клода Нике по рисункам Леспинаса, «Вид на Мраморный дворец на набережной Невы» (1822–1828) работы неизвестного гравера.

В окружении барочной роскоши фонтанов и пригородных парков таким предстает город Державина и Пушкина.

Здесь же литографии Москвы, выполненные с рисунков французского путешественника и художника Андре Дюрана (1807–1867). Теплая и гостеприимная, сияющая маковками церквей и вместе с тем еще не забывшая времена смут и потрясений — такой увидел Москву художник.

Но главной темой выставки «Города России» стала Сибирь, этапы освоения которой позволяют проследить созданные на протяжении двух веков панорамные виды Тюмени и Тобольска, Березова и Верхотурья. Многие города с тех пор стали совершенно неузнаваемы, некоторые сменили названия (так, Богословск стал Карпинском). Тем интереснее увидеть их первоначальный облик.

Виды Верхотурья, Кузнецка, Томска, Енисейска, Селенгинска были выполнены в Гравировальной палате Российской академии наук в 1770 году. Для их создания использо-

вались рисунки, сделанные во время экспедиции 1733–1742 годов художниками Иоганном Христианом Беркханом и Иоганном Вильгельмом Люрсениусом.

Гравюры с видами Кяхты, Якутска, Екатеринбурга, Тобольска происходят из парижского атласа Ле Клерка «Физическая, моральная, гражданская и политическая история современной России» (1768–1784).

Все листы, представленные в экспозиции, имеют не только художественное, но и историческое значение: документы своей эпохи, они позволяют и сегодня совершить путешествие из Петербурга в Сибирь, увидеть своими глазами историю нашей страны.

Графические миниатюры Войцеха Якубовского

Ирбит, Свердловская область

Возникший в Германии с началом распространения книгопечатания в XVI веке экслибрис привлек к себе внимание таких мастеров, как Дюрер, Хольбейн-младший, Л. Кранх Старший и других. В России экслибрис появился при Петре I. Книжные знаки имели его сподвижники Я. Брюс, Д. Голицын, А. Лефорт, Р. Арескин.

В XX веке экслибрис пережил новое рождение, были открыты новые художественные возможности этого, казалось бы, довольно узкого жанра.

Одним из художников, работающим с экслибрисом, является польский график Войцех Якубовский. На выставке в Ирбитском государственном музее изобразительных искусств, приуроченной к 80-летию Якубовского, представлена коллекция его работ.

Экслибрис — страсть и главное поле художественной активности Войцеха Якубовского (род. 1929). Некогда возникший как знак принадлежности книги собственнику, знак, защищающий дорогие первопечатные издания, экслибрис за несколько столетий приобрел статус самостоятельной графической миниатюры, предмета коллекционерского интереса. Эта «историческая» эволюция жанра отразилась в творческих исканиях Якубовского, в которых он шел от экслибриса как неотъемлемой части книги до самостоятельного графического произведения.

Первые экслибрисы художника относятся к 1950-м годам, в них содержится информация о владельцах этих книжных знаков, их занятиях, пристрастиях, а иногда и характерах.



К середине 1960-х годов миниатюры Якубовского стали обретать имперсональные черты, интерес автора сосредотачивался то на теме (серии миниатюр флористического характера, листы с архитектурными памятниками, портретные миниатюры и т.д.), то на эстетике штриха, его пластической выразительности, близкой стилистике модерна конца XIX века.

С 1963 года Якубовский становится инициатором и комиссаром международных биеннале современной графической миниатюры в Мальборке. Благодаря активности и огромной энергии художника старинный мальборкский замок-музей в течение нескольких десятилетий был одним из наиболее известных графических центров, собирающих экслибрисы мастеров мировой графики.

Начиная с 1970-х годов в миниатюрах Якубовского стали превалировать черты, предвосхитившие художественные поиски миниатюрной графики рубежа XX–XXI столетий: особый интерес к техническим возможностям гравюры, намеренная демонстрация виртуозного штриха, свидетельствующего о высочайшем профессионализме автора.

В 1978 году графические произведения Якубовского были показаны в Санкт-Петербурге (в магазине-салоне «Ленинград») на Невском проспекте. Тогда же эта коллекция, насчитывающая 476 листов и охватывающая 25 лет творчества мастера (1953–1978), была приобретена Ирбитским музеем через ленинградского коллекционера А.Н. Левицкого и с тех пор является крупнейшим собранием в России работ польского художника. В марте этого года благодаря дару заслуженного деятеля искусств Республики Башкортостан И.Н. Оськиной коллекция музея пополнилась 50 работами мастера (1995–1998), отражающими более поздние его искания. Выполненные в старой и почти забытой современной мастерами технике резцовой гравюры на меди экслибрисы Войцеха Якубовского отличаются мастерством и высокой графической культурой.

Графика из коллекции биеннале «Белые ночи»

Ханты-Мансийск, автономный округ Югра

Показать диапазон возможностей графических техник, увидеть пути развития современного графического искусства — такую цель



ставили перед собой организаторы выставки «Terra incognita», проходившей в Санкт-Петербурге в рамках 4-й Международной биеннале графики «Белые ночи».

Выставка стартовала на площадках Санкт-Петербурга, а затем была экспонирована в Ханты-Мансийске.

Современная графика — сложное, подчас элитарное искусство, адресованное не столько широкой публике, сколько зрителю подготовленному, способному оценить исполнительское мастерство автора. Экспозиция печатной графики «Terra incognita», состоявшаяся в апреле в Художественной галерее Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа Югры, представила широкий диапазон техник и стилей: от офорта, акватинты, меццо-тинто, сухой иглы, линогравюры, литографии, ксилографии до фотоофорта.

Разнообразен был и состав ее участников: на экспозиции были собраны работы художников из Австралии, Австрии, Бельгии, Италии, Кореи, Литвы, Польши, Финляндии, России и Украины.

Игра со смыслами, виртуозная техника, экспериментальный подход к материалу, авторские техники, сложные колористические решения — все это определило интерес к экспозиции, сделало ее событием в современном искусстве графики.

Искусство балкар

Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика

Смотр творческих сил балкарского народа — так звучит тема выставки «Из прошлого в будущее» в Кабардино-Балкарском музее



изобразительных искусств. Прошедшая этой весной, она объединила художников разных поколений и жанров.

Говоря о современных балкарских художниках, нельзя не отметить черту, объединяющую самых разных по стилям и устремлениям мастеров: самоидентифицируя свое творчество с тем или иным направлением в современном искусстве, они неизбежно приносят в него балкарский колорит, стремятся рассказать о прошлом и сегодняшнем дне своего народа в сугубо балкарской узнаваемой манере.

На выставке «Из прошлого в будущее» были представлены работы, раскрывающие самые разные стороны творчества балкарцев. Это и сконцентрированные на внутреннем мире ге-

роя, лишённые внешних эффектов и оттого особенно выразительные в своей пластичности портреты, скульптора-монументалиста, одного из основателей национальной художественной школы Кабардино-Блкаррии Хамзата Крымшамхала (его «Скорбящий горец», выполненная совместно с архитектором Мухарби Каркаевым скульптура — один из лучших мемориальных памятников в России), и импрессионистические горские пасторали Валерия Курданова, и драматичные, иллюстрирующие балкарский эпос абстракции-узоры Я. Аккизова, и живопись Ибрагима Джанкишиева, насыщенная поэзией природы Кавказа.

Культурой своего народа и, в частности, ее уходящей в века историей увлечен и Владимир Баккуев. Сюжеты из древней балкарской мифологии, фольклора увлекают художника, но все же в центре его внимания остается современность. Это и портреты представителей интеллигенции, и пейзажи, и жанровые полотна. Этническую специфику он пытается сохранить прежде всего посредством изображения балкарских артефактов — кийизов.

В экспозиции представлены также ювелирное искусство и резьба по дереву.

Из коллекции музея «Новый Иерусалим»

Истра, Московская область

В залах Выставочного корпуса Историко-архитектурного и художественного музея

«Новый Иерусалим» открылась выставка «А я при Нем художник», в ее экспозиции — дары и редкие закупки живописи и графики XX — начала XXI века.

В экспозиции представлено более 150 работ, поступивших в музей за последние пять лет. В основном это дары самих авторов. Среди произведений первой половины XX века — графические листы классика русского искусства Петра Митурича, его ученика, талантливого и самобытного (но, к сожалению, мало известного) Александра Свешникова, живописная графика Бориса Петровича Чернышова, в частности, серия его пейзажей, посвященная Порт-Артуру, где художник воевал в 1945 году, трагикомичный, яркий, взрывной мир картин-панно Олега Ланга; продолжающие традиции русского авангарда работы Клары Голицыной. Здесь же представлено творчество Нины Веденеевой. Рано ушедшая из жизни (ей было

отведено всего лишь 33 года) художница создала мир, сочетающий в себе эмоциональную манеру письма и тонкую лирику. Тема ее экспрессивных перовых рисунков и картин последних лет — человек в бесконечном пространстве и дерева как символ бесконечной зарождающей жизни.

Одновременно с этими, полными созерцания и внутреннего напряжения картинами художница создавала и совсем другие по настроению работы. На выставке представлены ее ироничные и изящные иллюстрации к стихам Аполлинера.

Один из разделов выставки отдан произведениям последователей мастера «Гранатовой чайханы», художников школы Валерия Волкова. Здесь помимо работ двух сыновей и внука Александра Николаевича Волкова, а также постоянного участника музейных выставок Евгения Кравченко демонстрируются произведения молодых художников, принадлежащих к волковской живописной школе. Есть в экспозиции и работа самого мастера — картина «Возвращение домой».

Мир Андрея Красулина, чьи работы лишь недавно появились в собрании музея, — это особое пространство. Предметы, живущие в нем, хоть и созданы автором, кажется, продолжают свою жизнь независимо от него, рождая у зрителя множество ассоциаций. Выполненные из простого «природного» материала — дерева, металла, — они словно не претендуют ни на что большее, чем быть природным предметом, смахнувшим с себя налет цивилизации. То же самое можно сказать о графике и живописи мастера, отвергающей «внешний декор мира».

Также на выставке представлены работы Бориса Бомштейна, Александра Лозового, Льва Саксонова, Льва Тюленева, Виктора Умнова, Евгения Владимировича, Андрея Гролицкого, Юрия Ларина, Бориса Чернышева, Людмилы Маркеловой, Максима Митлянского, Павла Попова, Ирины Юдиной, Зои Бобковой, Кириллы Соколова и других.

Скульптура и графика Даши Намдакова Улан-Удэ, Бурятия

В январе–марте после завершения реконструкции Бурятского республиканского художественного музея им. Ц.С. Сампилова состоялась выставка Даши Намдакова «Преображение: скульптура и графика».

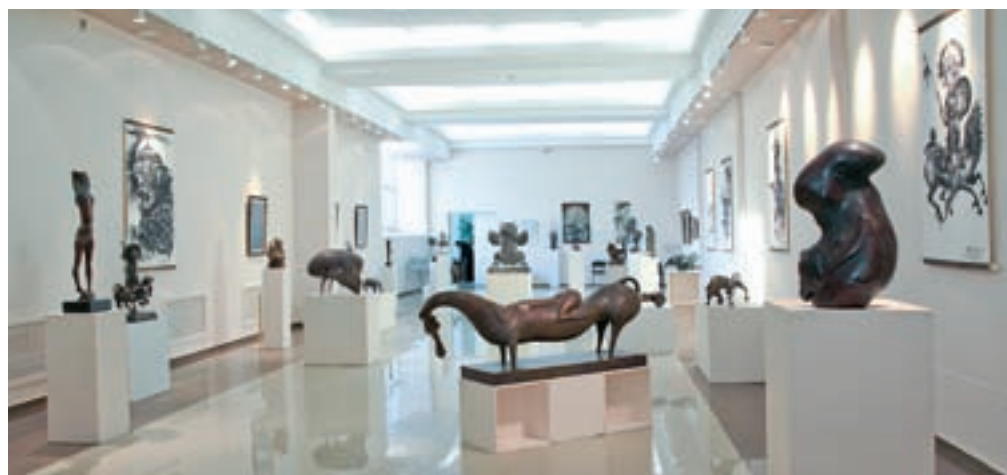
Особенность искусства Даши Намдакова — своеобразное преломление культурных традиций Европы и Востока. Сюжеты его произведений, восходящие к восточным верованиям, сказаниям, легендам, воплощены с той мерой обобщения и стилизации, в которой ощущаются и древние традиции, и современные искания пластики. Работы выполнены в технике литья,ковки, смешанной технике, в них ярко выражен авторский стиль, в котором прослеживаются элементы местной национальной культуры, а также традиции Центральной Азии, буддийские мотивы.

Выставка работ Даши в бурятском национальном музее завершает важный цикл творческого отчета мастера, начатый им в начале нашего века в Иркутске и Улан-Удэ, продолженный затем в Государственной Третьяковской галерее и в Китае.

Можно говорить о том, что экспозиция работ художника в музее имени Сампилова стала стартовой площадкой для мировой популярности скульптора. Его работы позволяют говорить, что знаки, символы и образы художественной культуры бурятского народа стали частью мировой художественной культуры. Возможно, именно в этом секрет популярности мастера.

В обновленном после реконструкции музее была также представлена выставка изделий ювелиров-чеканщиков XIX–XX веков из «серебряной кладовой музея» «Душа народа в ликующей песне серебра», а также экспозиция работ Жамсо Раднаева.

Материалы подготовила
Алла Надеждина





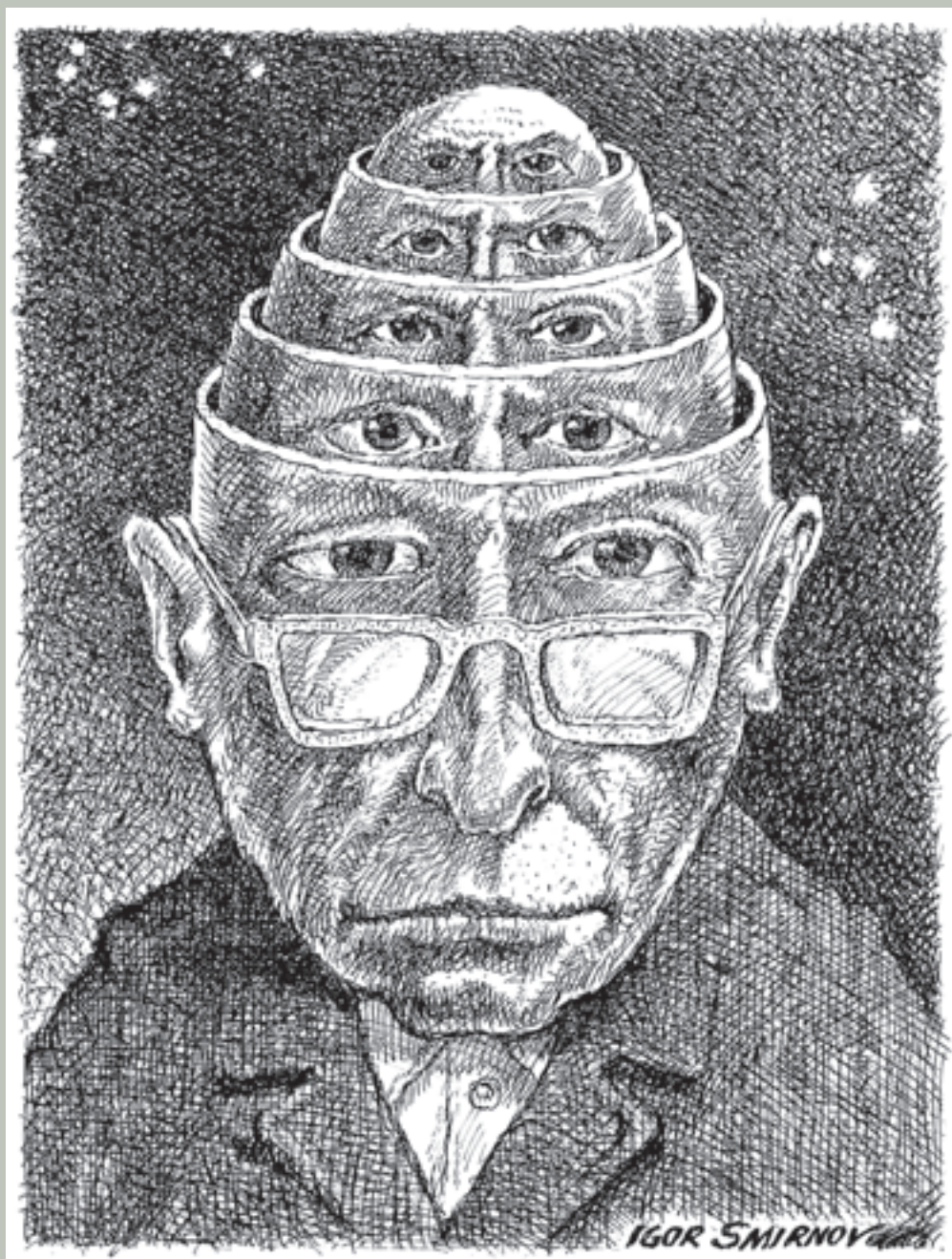
Российская академия художеств

ИГОРЬ АЛЕКСЕЕВИЧ

СМИРНОВ

Член-корреспондент РАХ, член французской Академии юмора (Париж)

ГРАФИКА



**С 23 ИЮНЯ
ПО 12 ИЮЛЯ**

Выставочный зал
Российской академии художеств
Пречистенка, 19

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Алла Надеждина

Идея журнала «ACADEMIA» родилась в конце 1990-х в редакции журнала ДИ (тогда еще «Декоративного искусства»). В те годы замысел не мог быть осуществлен, так как редакция, как и многие редакции некоммерческих журналов, переживала трудные времена. На плаву ей помогли удержаться энтузиазм сотрудников и неоценимая (и моральная, и финансовая) поддержка Российской академии художеств в лице ее президента Зураба Церетели.

Тогда возникла идея и была выстроена структура журнала, создан макет (художник Валерий Черниевский), эти разработки и легли в основу дизайна журнала «ACADEMIA» (дизайнер Константин Чубанов), издаваемого с 2009 года фондом поддержки современного искусства «Арт-проект». Замысел периодического издания, посвященного многогранной научной и художественной жизни академии (ее прошлому, настоящему и будущему) обрел свое воплощение.

«Для тех, кто связал свою профессиональную жизнь с Российской академией художеств, выход первого номера «ACADEMIA» – большое событие, которого мы давно ждали. И, не побоюсь этого слова, – событие историческое», – сказал

28 мая в Георгиевском зале Галереи искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) состоялась презентация журнала «ACADEMIA». В атмосфере теплых слов и поздравлений было приятно и радостно осознавать, что проект, к которому редакция ДИ вместе с Российской академией художеств шли 10 лет, наконец-то осуществился.



З. Церетели, президент РАХ и Д. Швидковский, вице-президент РАХ, ректор МАРХИ

в своем выступлении вице-президент РАХ, ректор МАРХИ Дмитрий Олегович Швидковский.

Подчеркнув, что «до сих пор у академии не было журнала, публикующего статьи о ее «вчера и сегодня», журнала, освещающего все стороны ее научной и художественной практики», он обратил внимание собравшихся на то, что «ACADEMIA» уже внесла свой первый вклад в копилку академической науки. Этим вкладом, с точки зрения Дмитрия Олеговича, стала публикация, посвященная недавно обнаруженному Указу Петра I. Благодаря этой находке история РАХ начинает свой отсчет на 35 лет раньше, что дает возможность говорить о 285-летнем (а не, как считалось ранее, 250-летнем) юбилее академии. Д.О. Швидковский подчеркнул, что исследователям еще предстоит оценить значение этих 35 лет, в течение которых академия выполняла одну из важнейших, предназначенных ей Петром I функций – строить и украшать Санкт-Петербург. Журналу, сказал Д.О. Швидковский, предстоит многое сделать для освещения и пропаганды деятельности Академии художеств на всем протяжении истории и на нынешнем ее этапе.



С. Худяков, руководитель департамента культуры Москвы. В. Ванслов, директор НИИ РАХ; А. Морозов, завкафедрой МГУ; А. Сафарова, главный редактор журналов «ДИ» и «ACADEMIA»; Л. Перский, генеральный директор «Интерфакс-Центр»; А. Якимович, главный редактор журнала «Собрание»; А. Толстой, заместитель директора по научной работе ММСИ; А. Тихонов, представитель журнала «Russian Fine Art» (Швейцария), А. Морозов, Е. Ларионова, начальник отдела по связям с общественностью РАХ



Доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный редактор издательства «Галарт» А.И. Морозов пожелал коллективу редакции «во времена, когда произвол в мыслях и поступках правят бал, создавать профессиональный журнал и пропагандировать здравомыслие».

Зураб Константинович Церетели высказал надежду, что и дальше, «несмотря на мировой кризис» и другие неприятности, коллектив журнала ДИ, а теперь и «ACADEMIA» будет по-прежнему высоко держать планку, мечтать и стремиться к лучшему. Ведь именно благодаря «настойчивости в осуществлении своей мечты и трудолюбию главного редактора ДИ Ады Сафаровой и ее коллег» этот проект и смог состояться.

«То, что сегодня вышел первый номер такого журнала, как «ACADEMIA», говорит о том, что Москва, несмотря на кризис, живет полноценной, насыщенной художественной жизнью, — сказал председатель Комитета по культуре города Москвы Сергей Худяков. — Меня постоянно приглашают на презентации самых различных изданий, но именно в факте рождения такого журнала, как «ACADEMIA», я вижу возможность преодоления кризиса, и прежде всего кризиса культуры, и потому я здесь.

Среди авторов этого издания — искусствоведы и арт-критики, журналисты и историки. Журнал в высшей степени профессионален. И я верю, что издание этого журнала станет для Российской академии художеств еще одним шагом, благодаря которому академия сможет утвердить в культуре своей страны то центральное место, которое призвано занимать подобное учреждение во всем мире».

Директор НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ академик В.В. Ванслов выразил уверенность, что опытный коллектив журнала доказал свою способность выполнять сложные задачи, стоящие перед изданием на высоком уровне.

Редакцию журнала поздравили заместитель директора по научной работе НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ Михаил Бусев, академик и главный редактор журнала «Собрание» Александр Якимович, член президиума РАХ, заместитель директора по научной работе ММСИ Андрей Толстой, коллекционеры, представители деловых кругов Москвы.

На протяжении всего вечера, завершившегося фуршетом, звучала фортепьянная музыка в изысканном исполнении пианиста и композитора Ивана Соколова.

Редакция благодарит инвестиционную компанию «DC Capital» за поддержку в организации презентации и готовность к воплощению совместных с журналом «ACADEMIA» проектов по поддержке искусства.

Информационную поддержку презентации нового журнала оказали телеканал «Культура» и информационное агентство «Интерфакс».

Организатор презентации — фонд поддержки современного искусства «Артпроект».



А. Баранов, вице-президент компании «DC CAPITAL», Д. Джевала, президент компании «DC CAPITAL», З. Церетели, Э. Балтыков, партнер компании «DC CAPITAL»

С. Гусарова, заместитель главного редактора журналов «ДИ» и «ACADEMIA»,

В. Евдокимов, академик РАХ, И. Сосновская, исполнительный редактор журналов «ДИ» и «ACADEMIA».

И. Соколов, пианист и композитор, Д. Гражевич, директор фонда поддержки современного искусства «Артпроект», Э. Балтыков, А. Сафарова, Нина Березницкая, fr-директор фонда поддержки современного искусства «Артпроект», А. Челобанов, художник, архитектор, совладелец компании «Истринская мануфактура».



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 рг-директор

Редакция

<i>Ада Дмитриевна Сафарова</i>	главный редактор
<i>Светлана Владимировна Гусарова</i>	заместитель главного редактора
<i>Ирина Петровна Сосновская</i>	исполнительный редактор
<i>Константин Леонидович Чубанов</i>	дизайн, верстка
<i>Алла Сергеевна Нуждина</i>	редактор-стилист
<i>Александр Георгиевич Григорьев</i>	редактор, представитель в Санкт-Петербурге
<i>Виктория Джановна Хан-Магомедова</i>	редактор отдела хроники
<i>Майя Михайловна Комарова</i>	выпускающий редактор
<i>Александр Александрович Волков</i>	корреспондент
<i>Андрей Житнян</i>	перевод на английский язык
<i>Лариса Васильевна Доценко</i>	корректор-редактор
<i>Владимир Борисович Куприянов</i>	фотохудожник
<i>Татьяна Гуликовна Пилюя</i>	подготовка текстов

Благодарим за содействие

<i>Татьяну Александровну Кочемасову</i>	помощника президента РАХ
<i>Ирину Владимировну Тураеву</i>	пресс-секретаря президента РАХ
<i>Александр Николаевич 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 СПб
<i>Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких</i>	Ассоциация искусствоведов (АИС)
<i>Наталью Павловну Копаневу</i>	заведующую отделом СПФ АРАН

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года

Валерия Яковлевича Черниевского

На обложке: *А.П. Лосенко Памятник Петру I.*

Рисунок с гипсовой модели Э.М. Фальконе. 1771. Бумага, сангина. НИМ РАХ

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 17.05.2009

Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»