



1764

НОЯ

ACADEMIA

II • 2010

Императорской Академіи Художествъ,
которая по дарованной ей въ 1764 году
(Ноября 4) привилегіи должна состоять подъ
особымъ Нашимъ покровительствомъ, Поже-
лѣваемъ отнынѣ впредь быть подъ главнымъ
начальствомъ Министра Императорскаго
Двора.

*Указ Сенату Николая I
от 9 феврваля 1989 года*



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История

History

Е. Кириченко. Оленин-«тысячеискусник» **3** Olenin – Master of Thousand Arts. *E. Kirichenko*

Академическая наука

Academic Studies

Д. Швидковский. Франкофонство русской архитектуры **18** Francophone Russian architecture. *D. Shvidkovsky*

A C A D E M I A

Международные связи

International Relations

Т. Кочемасова. Три века культурных связей **28** Three Centuries of Cultural Ties. *T. Kochemasova*
З. Стародубцева. Французский период Рабина **33** French Period of Oscar Rabin. *Z. Starodubzeva*
А. Дегтярь. Тогрул – наш парижанин **36** Togrul – Our Parisian. *A. Degtyar*

Академическое образование

Academic Education

С. Грачева. Графический факультет **42** Faculty of Graphic Arts. *S. Gracheva*
М. Чегодаева. Мой учитель Цыплаков **46** My Teacher Tsyplakov. *M. Chegodaeva*

Художественные производства

Artistic Industry

Г. Степанов. Литейный двор академии **52** Smelting Yard of Academy. *G. Stepanov*

Персоналии

Personalities

О. Калугина. «Эволюция и превращения» **58** Transformed World. *O. Kalugina*
М. Терехович. Портрет в полный рост **62** Life-Size Portrait. *M. Terekhovich*

Выставочный комплекс

Exhibition Halls

А. Рындина. Невьянская икона **68** Nevyansk Icons. *A. Ryndina*
Н. Геташвили. Лабиринт Анатолия Чечика **72** Labyrinth of Anatoly Chechik. *N. Getashvili*
Т. Кочемасова. Возвращение в Эдем **77** Return to Eden. *T. Kochemasova*
Л. Казакова. Раскрепощенное пространство **81** Liberated Space. *L. Kazakova*

Музеи современного искусства

Museums of Modern Art

А. Толстой. В поисках чудесного **86** In Search of the Miraculous. *A. Tolstoy*
В. Хан-Магомедова. Фотобиеннале. Хроника **90** Photobiennale. Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Наследие. XX век

Heritage. XX Century

А. Гамлицкий. Художник счастливой судьбы **94** Artist of Fortunate Destiny. *A. Gamlitsky*
М. Чегодаева. Пушкинская праздность **97** Pushkin's Idleness. *M. Chegodaeva*
А. Балашов. Путь живописи **99** Pilgrimage of Painting. *A. Balashov*

Обзоры

Reviews

Е. Ермакова. Туркестанский авангард **104** Turkestani Avant-garde. *E. Ermakova*
А. Камышанская. Летописцы ратной славы **108** Chroniclers of Military Glory. *A. Kamyshanskaya*
М. Вяжевич. Лаборатория искусства **111** Art Laboratory. *M. Vyazhevich*
А. Успенский. Пушкинская, 10 **113** Pushkinskaya str. 10. *A. Uspensky*
С. Сафарова-Вайесмюллер. Русская галерея в Швейцарии **114** Russian gallery in Switzerland. *S. Safarova-Weissmüller*
Российские художники в Непале **117** Russian Artists in Nepal
Н. Адаскина. Природа повседневной красоты **119** Nature of Everydayness's Beauty. *N. Adaskina*
Московская и региональная хроника **120** Moscow and Regional Chronicle



А. К. ВАРНЕК

Портрет А.Н. Оленина, президента Академии художеств

Не позднее 1820. Холст, масло. НИМ РАХ

ОЛЕНИН–«ТЫСЯЧЕИСКУСНИК»

OLENIN – MASTER OF THOUSAND ARTS

Евгения Кириченко

Yevgenia Kirichenko

В 1817 году император Александр I назначил президентом Академии художеств Алексея Николаевича Оленина (1763–1843)¹, которого называл тысячеискусником². Лестная характеристика свидетельствовала о многочисленности дарований и многоаспектности занятий нового президента. Новый пост прибавил к множеству исполняемых Олениным должностей еще одну. Новое занятие превратилось с того времени в главное дело его жизни.

Выбор императора оказался на редкость удачным. Личность возглавлявшего Академию художеств человека не могла не влиять на характер ее деятельности. Ни до, ни после Оленина ни один из президентов так пристально, всепоглощающе, детально, охватывая все сферы академической жизни, не занимался разработкой системы преподавания как некоего целого. Никто, кроме него, не зафиксировал плоды своих раздумий и планы реформаторских действий в программах конкретных курсов, в печатных трудах. Оленин, единственный из президентов Академии художеств, вел серьезные научные изыскания, заявив о себе как об одном из зачинателей исследования отечественных древностей.

Оленин принадлежал к старинному, но небогатому роду смоленских дворян. Получить великолепное образование ему удалось благодаря протекции именитой родственницы – княгини Е.Р. Дашковой, возглавлявшей с 1783 года Академию наук и Российскую академию. С ее помощью будущего президента Академии художеств зачислили в Пажеский корпус – привилегированное учебное заведение, где готовили будущих государственных деятелей. В 1780 году, за три года до окончания курса, семнадцатилетний Оленин был отправлен в Дрезден в артиллерийскую школу для усовершенствования в воинских и словесных науках.

Зародившийся у него за границей интерес к истории, археологии, архитектуре, живописи сохранился на всю жизнь. Знакомство с трудами И.И. Винкельмана сделало Оленина приверженцем классицизма и почитателем античного искусства и литературы. Там же он овладел навыками рисования, техникой работы с сепией, тушью и акварелью, гравированием на



Л. БЬЕНЕМЕ

Николай I. 1846. Мрамор.

НИМ РАХ

¹ Александр I после смерти Строганова в 1811 года до назначения нового президента поручил руководить академией (1751–1817), вице-президенту Петру Петровичу Чекалевскому. В историю Академии художеств Чекалевский вошел как автор двух теоретических работ. В 1792 году он издал «Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников». Книга «Опыт ваения из бронзы одним приемом колоссальных статуй» (на русском и французском языках) познакомила учеников Лигейной мастерской со способами отливки статуй.

² ГОЛУБЕВА О. Д. А.Н. Оленин (Серия «Деятели Российской национальной библиотеки»). СПб., 1997. С. 19; Государственная канцелярия. 1810–1910. СПб., 1910. С. 35.

In 1817, count Aleksey Nikolaevich Olenin (1763-1843) was appointed as the president of the Russian Academy of Arts by Emperor Alexander I, who called him "the master of thousand arts". Flattering characteristic testified of his talents in many fields as well as diversity of a new president's assignments. But presidency at the Academy haven't been empty title for Olenin, on a contrary, his new post turned out to be the main engagement of his life. The choice of the Emperor was brilliant and new president had been extremely successful in many ways.

The personality of the new president could not but influence the nature of miscellaneous activities. However, neither before nor after Olenin, none of the presidents has been engaged in the development of teaching as a kind of whole so closely, overpoweringly, and in details, covering all aspects of the academic life. Not a single one from many presidents, except Olenin, had described and published the fruits of his thoughts and plans of the reformatory actions in programs of specific courses. Olenin did it with all scrupulosity and with attention even to smallest details. But there is another primacy for Olenin: he had been the first president of the Academy of Fine Arts conducting serious scientific research, earning himself the title of one of the pioneers and initiators of the scientific study of national antiquities, most notably architectural monuments of era before Peter the Great, classical archaeological monuments and objects of material culture of old Slavs, Kievan Rus and medieval Russians.

Lasting over quarter of the century, the long presidency of Olenin (1817-1843) could be divided into two almost equal periods of time.

меди, приобрел прекрасное знание иностранных языков. Он в совершенстве владел немецким и французским языками, знал греческий, славянские языки, латынь, арабский, древнееврейский, говорил по-итальянски и немного по-испански.

Долгое, длившееся более четверти века президентство Оленина (1817–1843) содержательно и функционально делится на два почти одинаковых по длительности отрезка времени. В первый период (1817–1829) он выступает выразителем традиционной для Академии художеств классической концепции. К исходу первого десятилетия своего президентства Оленин убеждается в необходимости реорганизации академии, поскольку изменились представления об основах искусства. После 1829 года в программу преподавания художественных и научных дисциплин были внесены изменения. Инициатива Оленина совпала с новшествами, продиктованными недовольством Николая I работами ряда профессоров академии и поворотом в области художественной политики от классицизма к романтизму. Внешним выражением перемен в Академии стала передача ее из Министерства просвещения в ведение Министерства императорского двора. Это обстоятельство объясняет различие проводимой Академией художеств политики в области искусства на первом и втором этапах президентства Оленина.

Сразу же после назначения на должность президента Оленин занялся бытовыми условиями воспитанников — улучшением питания, обеспечением хорошей и удобной одеждой, укреплением дисциплины и пресечением «ша-

лостей» вроде пьянства и драк. В числе начинаний президента — перестройки и переделки интерьеров главного здания и строительство новых на территории академического квартала. Архитектурные работы стали заметным событием, они существенно повысили комфортность жизни воспитанников и улучшили учебный процесс.

В течение трех лет громадное здание академии приводилось в порядок; ремонтировались полы, перегородки, печи, двери. Самой радикальной переменой стала ликвидация открытого сквозного проезда со стороны набережной в круглый двор и в академический квартал. Прежние металлические решетчатые ворота не защищали в непогоду внутренние помещения от холода и сырости, их по приказанию Оленина заменили закрытыми парадными дверями. Благодаря этому повысилась комфортность внутренних помещений, более не промерзали колонны парадной лестницы³.

Лазарет и натурный класс, пострадавшие от пожара в 1822 году, во время которого Оленин чуть не по-

³ Сохранилось впечатляющее описание существовавшего полвека открытого проезда: «Главный вход сей Академии с парадной лестницей оставался прежде всегда настежь открытым с улицы на круглый двор, а в среднем и верхнем этажах не имел никакого отделения посредством дверей от огромных и холодных переходов или коридоров: посему оный был в зимнее время весьма часто заносим снегом, так что снегу по несколько возов вывозили в день, при вьюгах и непогоде: наверху же лестницы, колонны, украшающие великолепный сей вход, оставались зимою обледеневшими, между тем как теплое и светлого сообщения из среднего в верхний этаж вовсе не было, хотя для сообщения 3 этажей есть 14 каменных лестниц или стремянок» (Оленин А. Н. *Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год*. СПб., 1829. С. 46–47).



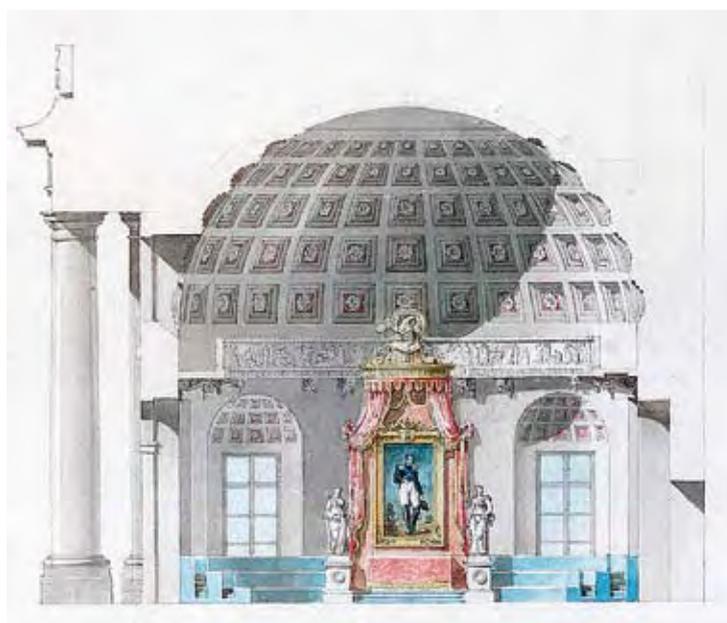
гиб, получили новую отделку, выполненную по проекту А.А. Михайлова. Описывая отремонтированные после пожара интерьеры, президент отмечал, что в результате восстановительных работ лазарет сделался просторным и безопасным. Искреннее восхищение Оленина вызывал перестроенный после пожара натуральный класс. «Сей свод, — писал он, — по обширности палат, имеющих 6 сажень в квадрате, может быть поставлен (удивительный своею плоскостью) в числе отличных произведений строительного искусства»⁴.

Но особенно гордился президент удобной и светлой лестницей, созданной по его замыслу и получившей по материалу, из которого она была сооружена, название Чугунной⁵.

Также под руководством Оленина была перестроена и парадная лестница академии. Украшенная слепками из коллекции академического музея, она стала отражением неуклонной заботы президента о пополнении художественных сокровищ последнего. Слепки с мраморов афинского Парфенона, переданные лордом Эльгином в Лондонский музей, стали первым, но не единственным даром Оленина возглавляемой им академии. В речи на торжественном собрании 16 сентября 1821 года он отмечал, что к богатствам «по части художественно полезных сочинений, по части наук и к драгоценному собранию гипсовых слепков с древних статуй, истинному сокровищу академии, присвокуплены еще торс молодого человека и голова Париса, сформованные с древних подлинников, находившихся в собрании австрийского посла г-на барона Лебцельтерна»⁶. В дар академии Оленин передал также присланный ему из Парижа слепок с древней статуи Купидона и портфель с пятью литографированными Игнациусом портретами, железные латы и шлем, найденные в Псковской губернии.

Эллинофильство Оленина, ярко проявившееся в строительной и собирательской деятельности, получило продолжение в строительных начинаниях, осуществленных по его инициативе по проекту архитектора Андрея Михайлова на территории академического квартала (Андрей Алексеевич Михайлов, или Михайлов 2-й, был младшим братом архитектора Александра Алексеевича Михайлова, или Михайлова 1-го, тоже крупного архитектора классицизма)⁷. Значительным произведением зодчего, соперничавшим по важности с Чугунной лестницей, стало возведенное в 1819–1821 годах по его проекту в академическом саду в соответствии с выработанной Олениным программой здание «зоографического класса». По его словам, строительство было предпринято в связи с недостатком «просторных мастерских для больших художественных работ».

12 февраля 1829 года на заседании Совета академии был оглашен «именной Его Императорского Величества Указ, данный Правительствующему Сенату в 9 день февраля 1829 г.»: «Императорская Академия художеств, которая по дарованной ей в 1764 году привилегии должна



◀ Ф.-В. ПЕРРО
Вид Невы. 1841. Бумага,
литография с тоном, акварель.
НИМ РАХ

К.А. ТОН
Проект отделки Екатерининского
зала (конференц-зала). Разрез. 1829.
Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ

During the first period (1817-1829), Alexey Olenin belonged to strong advocates of traditional, classical concept in organization of Academy. By the end of the first decade of his presidency, Olenin began to think about the need of reorganization. Executed after 1829, the reorganization has a clear central idea: to adjust Academy to new understanding of basic art principles. With this aim, he initiated the changes to the curriculum of artistic and scientific disciplines. This initiative of Olenin coincided with changes dictated by displeasure of Emperor Nicholas I after his personal visits at annual exhibitions of the Academy, when some professors were fired momentarily, as well as with a general turn of art styles from Classicism to Romanticism. The evidence of a deep change was the transfer of competence over the Academy from the Ministry of Edu-

⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. 1829 г. Л. 131 об.; Аспидов А.П. *Историческая справка по зданию Академии художеств*. Л., 1979. С. 30 (КГИОП. № Н-1835).

⁵ Историческое обозрение Академии художеств, составленное в 1829 году, Оленин закончил словами: «Долг справедливости требует в заключение сего с благодарностью упомянуть от лица Императорской Академии художеств о трудах г-на Берда, на заводах которого под особым его смотрением отлиты были с большим искусством и чистотою чугунные ступени, площадки, кронштейны и поручень, из коих и составлены те части, которые собственно лестницею и называют» (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 1060. Л. 53).

⁶ Лисовский В.Г. *Академия художеств*. СПб., 1997. Л. 58, 58 об.

⁷ Александрова А.Б. *Андрей Михайлов // Зодчие Петербурга. XIX – начало XX века*. СПб., 1998. С. 114.

состоять под особенным НАШИМ покровительством, ПОВЕЛЕВАЕМ отныне впредь быть под главным начальством Министра Императорского двора». После перевода Академии художеств в ведение Министерства императорского двора началась вторая за время президентства Оленина волна перестроек, закончившаяся в 1837 году отделкой интерьера академической церкви и росписью плафона круглого зала.

Новый период академии отмечен переходом от классицизма к историзму и его первой фазе — романтизму. Новшества рубежа 1820–1830-х годов не отменили искусство классицизма, он продолжал существовать наряду с новыми веяниями в искусстве и, что самое показательное, в художественной практике мастеров самой Академии художеств.

К этому периоду относятся спроектированные Тоном, украшенные живописцами и скульпторами парадные интерьеры Академии художеств, логично дополнившие и завершившие начатые по инициативе Оленина на рубеже 1810–1820-х годов работы, превратившие здание академии в один из последних в Петербурге ансамблей парадных интерьеров в духе классицизма. Во многом так же спроектированы и расположенные во втором этаже парадные интерьеры Публичной библиотеки (директором которой с 1808 года Оленин являлся). Центральное место в их системе занял, как в Академии художеств, круглый колонный зал.

Второй этап строительных работ всецело связан с классицизмом. Но это лишь одна сторона деятельности Оленина, тяготевшего к художественной политике предшествующего царствования. Вместе с тем еще до прихода к власти Николая I в работе Оленина обозначились тенденции, связанные с преодолением принципов классицизма, на основе которых академия действовала с момента ее основания. А в государственной политике в области искусства буквально в первый же год царствования нового императора обнаружились черты, родственные вводимым Олениным новшествам.

Подчинение другому ведомству и сопровождавшие его нововведения, наделение Оленина дополнительными полномочиями, облегчили осуществление выношенных им планов. Они во многом совпадали с установками Николая I, активно, как ни один другой монарх, вмешивавшегося в художественную жизнь России, представленную прежде всего деятельностью Академии художеств. В инициативах монарха и в нововведениях Оленина во второй половине 1820-х–1830-х годах обнаружились неизвестные ранее тенденции. Они говорят о своеобразной двойственности политики, проводившейся академией. С одной стороны, Оленин поддерживал, более того, инициировал работы, направленные на развитие классической составляющей в творчестве находившихся под его началом мастеров. С другой — с середины 1820-х годов Оленин последовательно предпринимает действия, направленные на преодоление господствовавшей в политике академии со времени ее основания абсолютизации классической

традиции. Подобного рода двойственность — восхищение классическим искусством и инициативы, направленные на развитие национального стиля и многостилья в архитектуре, поддержка романтических тенденций в живописи, искусства Ренессанса и болонской школы — входила в жизнь руководимой Олениным академии и нашла отражение в его личном творчестве.

В переломные 1829–1831 годы (передача академии в ведение Министерства императорского двора и последовавшее обновление преподавательского состава) Оленин опубликовал три работы. Одна из них, «Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год»⁸, подводила итог первого периода истории Академии художеств и одновременно большого периода истории русского искусства.

Две другие, опубликованные в 1831 году, содержали развернутую программу, по которой отныне предстояло развиваться Академии художеств, порывавшей с классицизмом и вступавшей на путь создания искусства, основанного на иных принципах. В работе «Изложение средств к исполнению главных предназначений нового образования Императорской Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным членам сей Академии художникам»⁹, содержалась программа преобразования академии, включая обновление системы преподавания в соответствии с новыми художественными веяниями. Во второй книге — «Программе полного курса теории зодчества и строительного искусства для учеников (академистов) Императорской Академии художеств» президент дал свое понимание специфики искусства архитектуры, дополнив его развернутой программой преподавания архитектурных дисциплин, кратко изложенной в предшествующей работе¹⁰. К этим двум книгам примыкает «Отчет президента Императорской Академии художеств с 1817 по 1834 год»¹¹.

Новая программа преподавания нашла воплощение в единственном строительном мероприятии, осуществленном для академии по проекту К.А. Тона при президенте Оленине. Речь идет о пристани со сфинксами, ставшей неотъемлемым элементом ансамбля Академии художеств и одним из красивейших фрагментов радикально обновленного в первой трети XIX века центра Петербурга.

Одновременно у Оленина родилась мысль дополнить архитектурный ансамбль академического садового участка новыми корпусами. Руководствуясь соображениями о возможности превратить здания, расположенные в академическом саду, в средство воспитания будущих зодчих, он предложил «обширное сие гулево место украсить с новою пользою для питомцев сей академии, другими на тот же предмет строениями... устроить, еще четыре портика, расположенных по обеим сторонам садового места, сии портики должны служить фасадами четырех больших мастерских для живописцев и ваятелей... Каждый портик, отличаясь особым вкусом, являл бы разные характеристики зодчества знаменитей-



ших в древности народов, как-то египтян, персов, вторично греков и подражателей их римлян. Разные формы строений служили бы также предметами практического учения архитекторам, перспективным и декорационным живописцам»¹².

И египетская пристань со сфинксами, и проект здания с портиками в разных стилях — первые ласточки многостилья, эклектики, симптомы, возвещающие о конце эпохи классицизма. Новые веяния в искусстве в 1820–1830-е годы превратились в предмет специального осмысления. В том числе и для Оленина. Он сосредоточил усилия на разработке новых правил преподавания, отрицавших безусловное поклонение античности и точное следование политике европеизма.

Этому предшествовало обновление состава Академии художеств, проведенное по инициативе и под прямым давлением Николая I, сопровождавшееся увольнением мастеров старшего поколения (среди них профессор живописи А.И. Иванов, отец великого живописца Александра Иванова, профессор скульптуры С.С. Пименов, оба Михайлова), видных представителей классицизма, и заменой их представителями молодого поколения. Приказом императора академиком Гальбергу и Орловскому

А. В. НОТБЕК (?)
*Приам испрашивает у Ахиллеса
тело Гектора. 1824.*
Холст, масло. НИМ РАХ

cation to the Ministry of the Imperial Court, thus strengthening personal control of Emperor Nicholas I over Academy, including supervision of works created by painters and architects.

A long period in the life of the Academy of Fine Arts, when it was headed by people and patrons of arts from among the enlightened aristocracy came to an end with the death of Olenin in 1843.

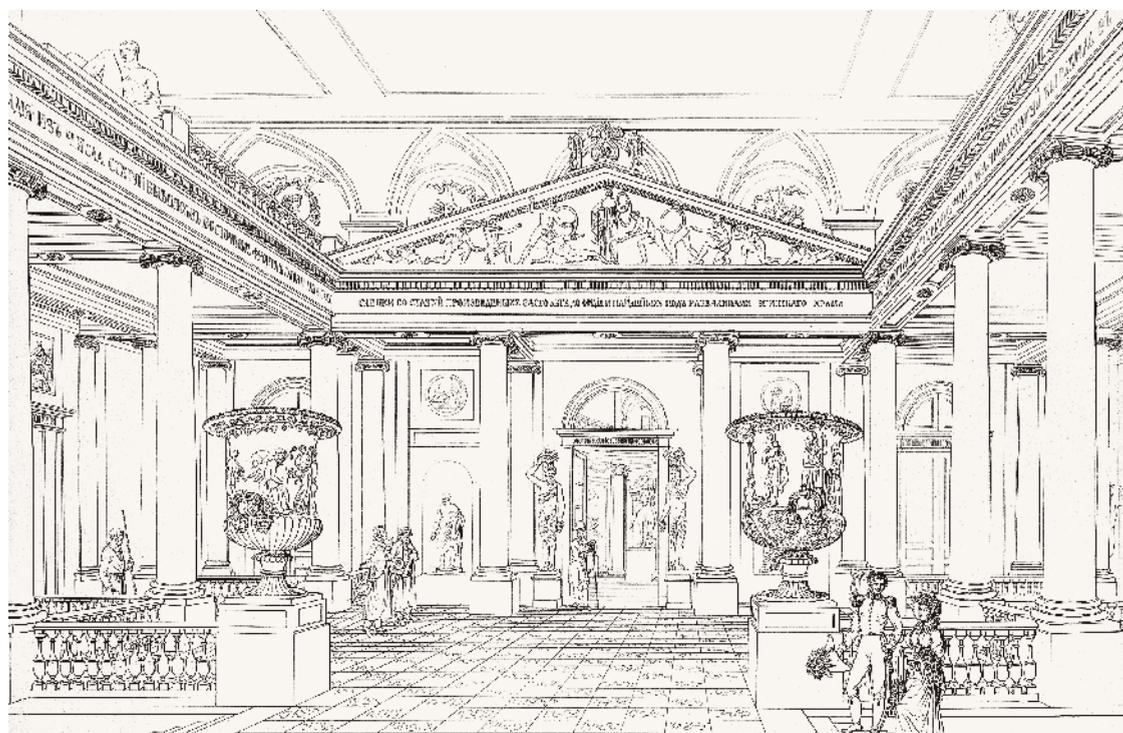
⁸ Оленин А. Н. *Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год.* СПб., 1829.

⁹ Оленин А. Н. *Изложение средств к исполнению главных предначертаний нового образования Императорской Академии художеств, предлагаемое президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам.* СПб., 1831.

¹⁰ Оленин А. Н. *Программа полного курса теории зодчества и строительного искусства для учеников (академистов) Императорской Академии художеств.* СПб., 1831.

¹¹ Оленин А. Н. *Отчет президента Императорской Академии художеств с 1817 по 1834 год.* СПб. С. 113–122.

¹² Оленин А. Н. *Изложение средств к исполнению главных предначертаний.*



И. А. ИВАНОВ

Вид вестибюля

Академии художеств. 1820-е.

Бумага, гравюра очерком.

НИМ РАХ

▷ Чугунная лестница

Академии художеств.

Архитектор А.А. Михайлов.

1819

поручалось исполнение должностей профессоров 2-й степени по классу скульптуры, фигур и орнаментов, академику Васину — профессора 2-й степени по классу живописи исторической и портретной, академикам Глинке и К.А. Тону — по классу архитектуры. В том же указе говорилось, что Николай I, определяя академиков Александра Брюллова и Александра Тона «в число профессоров архитектурного класса сверх штата, полагает иметь их в виду для помещения в должности профессоров 2-й степени по части архитектуры, коль скоро это окажется ВОЗМОЖНЫМ»¹³. В результате состав преподавателей академии существенно обновился за счет молодого поколения. Преобразование академии затронуло ее устав и штаты.

Подготовка к созданию новой редакции устава началась задолго до 1829–1831 годов. Оленин писал, что «имев счастье изустно объяснять свои соображения императору Александру I, мало-помалу пользуясь исправлением вкравшихся в управление Императорской Академией художеств послаблений». Но поскольку точные сроки не были определены, усовершенствования проводились постепенно¹⁴. Темп реорганизации академии увеличился со времени прихода к власти Николая I, который вскоре после вступления на трон занялся пересмотром политики своего предшественника, в том числе и в области искусства. Причем действия Оленина предвосхитили требования императора. Он настоял на досрочном присуждении академических званий вернувшимся из-за границы пенсионерам до того, как Николай I отправил в отставку маститых профессоров Академии художеств.

Первоначально Оленину вменялась обязанность составить проект «нового образования академии» в рамках Министерства народного просвещения. Но после перехода академии в ведение Министерства императорского двора Оленину пришлось доказывать обоснованность

своих действий в специальной записке, показавшейся императору вполне убедительной. Его не только оставили в прежней должности, но когда в 1843 году, незадолго до кончины, он, ссылаясь на преклонный возраст, просил Николая I об отставке, ее не приняли. А составленная Олениным справка о жизни академии с 1764 по 1829 год вышла отдельным изданием.

Перевод Академии художеств в Министерство императорского двора не затронул ее правового статуса. Указом Правительствующему Сенату Николай I «благоволил принять “на основании дарованной ей в 1764 г. привилегии во ВСЕМИЛОСТИВЕЙШЕЕ особое Свое покровительство!”»¹⁵.

Перемещение академии в другое ведомство позволило Оленину изменить ее структуру, определенную уставом 1802 года, и воплотить в 1830 году давно вынашиваемую мысль о реорганизации Воспитательного училища. Возраст приема в училище был еще раз повышен.

В составленном Олениным первом параграфе утвержденных в 1830 году императором «Прибавлений к установлениям Императорской Академии художеств» говорилось: «Поелику главная цель Императорской Академии художеств состоит, во-первых, в возведении на возможную степень совершенства художества в России и, во-вторых, в произведении художников, искусных в своем деле... для сей цели поставляется вместо состоящих при Академии художеств воспитанников и учеников исключить малолетних, не обнаруживающих склонности к художествам», и принимать в Академию каждые три года юношей с 14 лет, владеющих познаниями общего характера и специальными познаниями в художествах. Благодаря этому число учащихся Воспитательного училища сократилось почти вдвое: с 292 человек до 160. Вдвое снизилась и продолжительность учебы в академии: с 12 до 6 лет.

По новому уставу академисты разделялись на две степени: вторую низшую и первую высшую. После окончания первой степени их распределяли между профессорами разных художеств, и с того времени каждый из них именовался учеником определенного профессора. С кончением высшей степени они получали в зависимости от успехов и одаренности звания художников первой, второй и третьей степени. Лучшие ученики, окончившие академию с большой золотой медалью, по решению Совета могли быть оставлены для усовершенствования еще на три года и отправлены за границу в качестве пенсионеров¹⁶.

Реорганизация Воспитательного училища принесла академии, по мнению Оленина, ряд преимуществ: уменьшились расходы, ибо «для казны отяготительно воспитывать большое число питомцев, не имея надежных уверений в их успехах; академии неприлично воспитывать школьников, она обязана образовывать художников, как университеты студентов; при улучшении обучения рисованию в народных училищах и гимназиях должно ожидать увеличения числа молодых людей, достойных совершенствоваться в Академии художеств¹⁷.

Система преподавания в Академии художеств и архитектурно-строительное дело в стране реформировались. В 1831 году в России было создано Главное управление путей сообщения и публичных зданий. К нему автоматически перешли обязанности по руководству архитектурно-строительным делом в столицах и провинциальных городах России, закрепленные в «Дополнительных статьях» 1802 года за академией, которой, конечно, было не под силу выполнение подобных функций. Проанализировав устав академии в связи с образованием Главного управления путей сообщения и публичных зданий, Оленин пришел к заключению, что новое учреждение фактически отменило возлагавшуюся на нее принятыми при Строганове «Дополнительными статьями» функцию. Однако две важнейшие статьи Дополнений — 24-я («Памятники Славы Отечественной, ежели правительство рассудит соорудить оные, могут быть отданы на изобретение и одобрение Академии художеств, в рассуждении искусственной части») и 25-я («Все государственные места, имеющие в ведении своем публичные здания, гражданские и священные, заимствуют советы академии и препоручают строение и украшение оных художникам, воспитанным в академии предпочтительно пред иностранцами, имеющими равное достоинство») остались в силе¹⁸ и сохранили действенность до конца существования Императорской Академии художеств.

В 1840 году Оленину удалось провести еще одну реорганизацию академии. Вторично за время его президентства устав был пересмотрен. Самым радикальным нововведением стало упразднение



Воспитательного училища, повлекшее за собой радикальный пересмотр преподавания научных дисциплин¹⁹.

После утверждения нового устава и штатов президент приступил к обновлению программы преподавания, включая упорядочение принадлежавших академии художественных коллекций и комплектование новых. Связанный с этим комплекс нововведений сводился к созданию многоотраслевого музея, план и состав которого также был разработан Олениным. Обязательной частью академического музея, по мнению Оленина, должны были стать коллекция эстампов, образцовых рисунков; и произведения «мозаической» живописи, число которых, с его точки зрения, также желательно было увеличить. В самостоятельную часть музея превращалась коллекция военных и гражданских костюмов, «преимущественно греков, римлян, скифов и нескольких других знаменитых народов древности... К сему собранию следует присовокупить коллекцию разных одеяний, оружия и скарба народов Азии и Африки, а также дикарей Северной и Южной Америки и островов Океаниды, или пятой части света. Сие собрание художественных пособий при дополнении оных разными военными и гражданскими костюмами

средних веков и нынешнего времени должно быть одним из важнейших отделений академического музея, в особенности для художников, упражняющихся в подражательных

¹³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. 1831г. Д. 1409. Л. 1. Д. 1410. Л. 1, 1 об.

¹⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 12 (61/896). 1827–1829. Д. 495. Л. 10, 10 об.

¹⁵ Там же. Л. 20, 20 об., 21, 34 об.

¹⁶ Там же. 1829. Д. 500. *О новом образовании Императорской Академии художеств*. Л. 13–24.

¹⁷ Оленин А. Н. *Записка о новом образовании Императорской Академии художеств*. РНБ ОР. Ф. 542. Оленины. Д. 569. Л. 57, 57 об.

искусствах, сего рода художники должны рабски следовать самой натуре, то есть подлинным буде можно предметам или вернейших с них подражаниям. По сему необходимому условию для произведения и классических творений в живописи и ваянии подобные коллекции одеяний, оружий и скарба древних, средних и новейших времен могли бы храниться в Императорской Академии художеств»²⁰.

К семи перечисленным отделам музея президент считал необходимым добавить «собрание моделей отличных зданий древних, средних и новейших времен» и «собрание строительных моделей и образцов разных орудий, машин и материалов или припасов». Оленин указывал на их образовательное значение: «Сего рода образцы можно с большою пользою употреблять ученикам перспективной и декорационной живописи; равно и архитекторам; списывая их с разных сторон и в том освещении, какое покажется живописнее, точно так, как бы они видели те здания в самой натуре, с отдаленной точки зрения»²¹.

Включение по инициативе Оленина в состав коллекций академического музея произведений искусства «полупросвещенных» и диких народов, Средневековья и Нового времени — новая, не свойственная классицизму, но присущая романтизму черта, основанная на убеждении, что совершенное искусство можно создать, лишь опираясь на художественное наследие всех времен и народов.

После реорганизации музея и осуществляемых по его замыслу архитектурных работ Оленин создает новую программу академии, включавшую три курса: общеобразовательные теоретические предметы, дисциплины, относящиеся к изобразительным искусствам, и курс по архитектуре.

Перечислив общеобразовательные дисциплины (всеобщую историю, географию, мифологию, начала математики), Оленин специально отмечает мифологию. Он подчеркивает, что ее «следует изъяснять пространнее и, не ограничиваясь баснословием одних только греков и римлян, распространить сие познание обращением внимания и на другие известные в истории народы, как то в Африке египтян, в Азии персов, индейцев и китайцев, в Европе — галлов, германцев и славян, в Америке — мексиканцев и перувианцев»²². «Сей курс, — продолжал Оленин, — будет служить воспитанникам Академии художеств верным путеводителем к правильным произведениям во всех родах: живописи, ваяния и зодчества, они будут их охранять от странных анахронизмов, то есть от нелепого присвоения какому-либо древнему народу новейших обрядов или от смешения оных между современными народами»²³.

Материальной базой нового курса должна была стать пожертвованная Олениным академическому музею коллекция оружия, предметов быта, утвари, одежды, ремесла. Собранные воедино предметы античности, Средних



веков и Нового времени вошли в самостоятельный отдел – Рюсткамеру, называвшуюся также Оружейной палатой, или Кунсткамерой.

Включение в число общеобразовательных предметов курса археологии повлекло за собой устройство манекенного класса, «где манекенов в человеческий рост одевали в римский и греческий костюмы; здесь находились также греческий шлем и латы, сделанные из латуни; тунники – греческая, римская, египетская и многие другие вещи»²⁴.

Необходимостью знания «самых строгих точностей хронологических, о политических причинах падений и возвышения государств» Оленин мотивировал включение в число преподаваемых в академии общеобразовательных дисциплин курса всеобщей истории.

Формулируя программу преподавания изобразительных искусств, президент выступил с инициативами, которые в дальнейшем материализовались в полярные, открыто враждебные художественные направления. В ней сохранялись обязательные в академическом образовании ступени овладения профессиональными навыками: рисование с оригиналов, гипсовый и натурный классы (рисование с гипсов, рисование и лепка с живой природы). Стремясь восполнить отсутствие твердо разработанных правил изображения человеческой фигуры, «которое служит единственным основанием к изучению трех значнейших искусств: живописи, ваяния и зодчества», он считал нужным «поставить на самую твердую ногу» изображение частей человеческого тела и отдельных фигур. С этой целью по заданию Оленина Шебуев подготовил собрание из 59 анатомических рисунков под названием «Антропометрия, или Размер человеческого тела».

Мысль о ее создании принадлежала к числу давних и долго вынашиваемых Олениным идей. Едва заняв должность президента, он обратил «особенное внимание... на часть преподавания необходимого и основного познания для художников, а именно на составление твердых правил рисования (здесь и далее курсив мой – Е.К.), в котором не только мы, но и давно просвещенные народы Европы, чувствительный терпят недостаток»²⁵. Вдохновленный удачей Шебуева Оленин поручил художнику новое задание: «Заняться другим, не менее важным делом для успеха в рисовальном искусстве по части живописи, ваяния и самага зодчества», состоявшим «в изыскании твердых и основательных правил к размеру тела человеческого, по образцовым пропорциям, принятым древними греками». В основу законченного в 1830 году атласа «*Antropometrie par W. Chebouew, peintre, recteur. MDXXX*»²⁶ Шебуев положил, по его словам, «лучшие образцы ваяния древних греков. Во всех творениях природы... лучшая соразмерность тела требует величины осьми голов». Вывод художника заставил Оленина подтвердить абсолютную ценность наследия древних греков: «Я не могу здесь умолчать о том, что Гораций в свое время говорил римлянам: это наставление и ныне нельзя довольно часто



С. А. Безсонов

Аполлон. По эскизу А.Е. Егорова.
1820. Стенная роспись на Чугунной
лестнице

◀ Анфилада отдела слепков.

(«Циркуль» первого этажа).

Постоянная экспозиция

НИМ РАХ

¹⁸ РНБ ОР. Ф. 542 Оленины. 1832. Д. 578. Л. 3, 3 об.

¹⁹ *Привилегии, прибавления и уставы Императорской Академии художеств с 1764 по 1840 год.* СПб., 1843. С. 140–142. 25.

²⁰ Оленин А. И. *Изложение средств к исполнению...* С. 12–16

²¹ Там же. С. 19–20.

²² Там же. С. 32.

²³ Оленин А. Н. *Записка о новом образовании Императорской Академии художеств.* РНБ ОР. Ф. 542. Оленины. 1830. Д. 569. Л. 39, 39 об.

²⁴ Солнцев Ф. Г. *Моя жизнь и художественно-археологические труды*// *Русская старина.* 1876. Февраль. С. 312.

²⁵ Оленин А. Н. *Записка о новом образовании Императорской Академии художеств.* С. 36–38.

²⁶ Круглова В. *Василий Кузьмин Шебуев.* Л., 1982. С. 56.

повторять поэтам и художникам, несмотря на страсть нашего века к готическому романтизму: образцы греческие рассматривайте денно и ночно²⁷. В случае с антропометрией Оленин предстает традиционалистом, сторонником не просто классического канона, а превращения его в догму. Этот факт вынуждает видеть в нем приверженца классической традиции в век, ценности которого Оленин обозначил понятием «готический романтизм», то есть приверженца неколебимости консервативного, отрицаемого XIX веком, исчерпавшего жизнеспособность художественного идеала.

Наряду с практическим преподаванием рисунка и живописи по правилам антропометрии по инициативе Оленина в академии началось чтение «Курса истории для художников относительно археологии народов, их нравов, обычаев и обрядов». Казавшийся Оленину чрезвычайно

визуальный, который «ясно, кратко и неотвлеченно определил свойства и цель зодческого искусства сими словами:

«Архитектура, говорит он, состоит из урядства (ordinatio), что по-гречески называется таксис, — из расположения (dispositio), что греками именуется диафезин, — из согласия (euritmia) и соразмерности (symmetria), из убранства (decor) и размещения (distributio), что все по-гречески называется (экономия) домоустройство». Далее Витрувий, говоря о публичных зданиях, заключает, «что их должно так делать, чтоб (оны) имели предметом прочность (firmitas), пользу (utilitas) и красоту (venustas). На сем основании я самую сию мысль для большей определенности полагаю выразить следующими словами: „Зодчество есть искусство располагать и производить все роды зданий, с приличными каждому твердостью, удобством и красотой (курсив автора — Е.К.)”»²⁹.



важным новый «Курс теории зодчества» вводился по его инициативе для воспитанников архитектурного отделения, необходимость его объяснялась отсутствием «не только на нашем языке, но даже на иностранных... настоящей учебной дидактической книги». Неудовлетворенность известными сочинениями Дюрана, Ронделя и Вибекинга побудила Оленина самому «делать опыт программы полного курса зодчества, а вместе с тем и строительного искусства»²⁸. Начал он с определения, что такое зодчество. Проанализировав труды Витрувия, Палладио, Виньолы, Скамоцци, Блонделя, Ватр-Мера де Женей, Милиция, Милена, Ронделя, Дюрана, Вибекинга и «прочих многих писателей», Оленин утвердился в превосходстве Витру-

К числу величайших, превосходных творений мирового зодчества, «которые должны поражать чувства наши неизъяснимым удивлением», Оленин причисляет «пирамиды египетские, готический Страсбургский собор и церковь Святого Петра в Риме»³⁰. Здесь он уже выступает как романтик. Из трех величайших творений мирового зодчества, олицетворяющих всю его историю, два — пирамиды и собор — представляют неклассическую традицию.

Романтиком предстает Оленин и при описании второго отделения программы, названного «Общие правила зодчества». Если для изобразительных искусств общие правила у него традиционно связывались с законами построения древнегреческих статуй, то общими правилами

ми зодчества впервые за время существования академии президент назвал не приемы классической архитектуры, а характеристики архитектур разных народов. По мнению президента, воспитанникам надлежало усвоить все известные тогда архитектуры.

«В древние времена: египетской, греческой, персидской, римской, индийской и китайской. В средние веки: византийской, готической, мавританской, италийской, мексиканской и перувианской, наконец, в новейшие времена: общей европейской, арабской или турецкой, индо-китайской и мавро-индийской.

Сверх сего имеется еще несколько малоизвестных архитектур, как то: еврейская, ассирийская или вавилонская, финикийская, карфагенская, старинная саксонская и русская, о которых, хотя и не так пространно, но следует однако ж упомянуть».

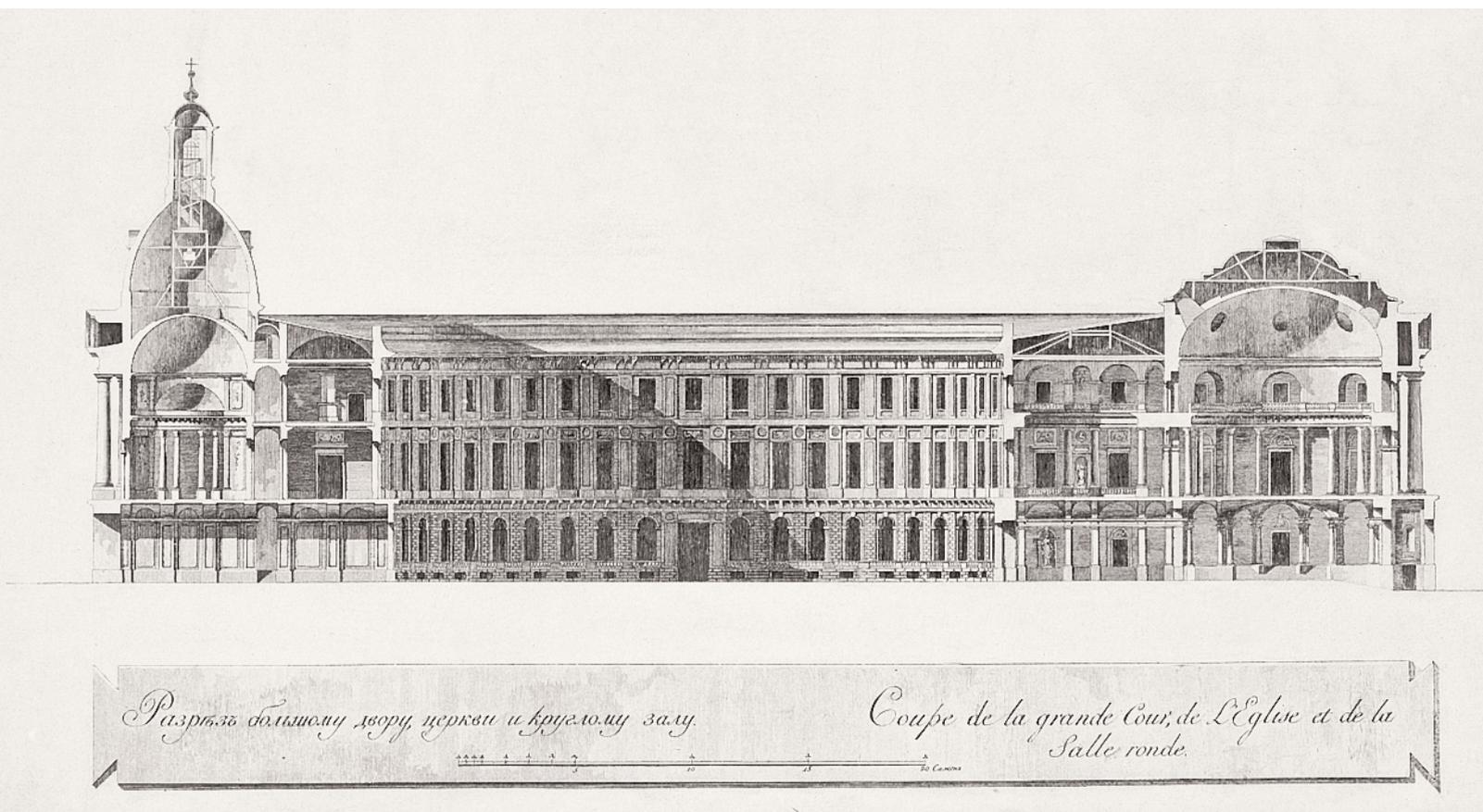
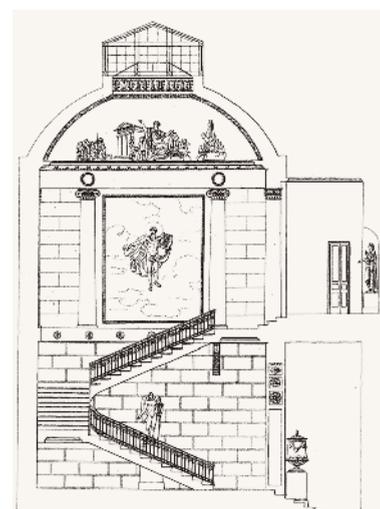
А. Т. УТКИН

По проекту А.А. Михайлова.
Чугунная лестница в здании
Академии художеств
в Петербурге. Гравюра
(фрагмент). НИМ РАХ

◀ Вид вестибюля третьего
этажа Музея академии

▽ С.Ф. ИВАНОВ

Здание Академии художеств.
Разрез по центральной оси.
1794. Бумага, гравюра.
НИМ РАХ



К последней фразе Оленин присовокупил чрезвычайное по важности примечание: «В 1826 г. был сделан первый приступ к собранию памятников русского зодчества (сделан по инициативе самого Оленина. — Е.К.). Пенсионер сей академии г-н Ефимов, ныне в Италии находящийся, сим делом занимался в Киеве, Москве и в Новгороде³¹. Чертежи его (соборов и церквей) будут изданы в пользу учащихся».

Второй отдел теоретического курса архитектуры, как и аналогичный отдел теоретического курса подражательных искусств, Оленин считал необходимым дополнить историей зодчества, а также теорией ортеологии, или искусством «располагать увеселительные сады»³².

²⁷ Оленин А.Н. Изложение средств к исполнению... С. 44.

²⁸ Там же. С. 73.

²⁹ Там же. С. 74–75.

³⁰ Там же. С. 76–77.

³¹ Однако, судя по архивным документам, кроме перечисленных «академисту Ефимову на обратном пути в Нижний Новгород» дозволялось «пробыть несколько дней в городах Владимирской губернии для снятия чертежей с находящихся там старинных церквей» (РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Оленин. 1827. Д. 10. Л. 1–2).

³² Оленин А.Н. Изложение основных средств к исполнению... С. 78–79.



В третий отдел теоретического курса по архитектуре Оленин рекомендовал включить характеристику основных типов зданий «с наставлением при каждом из них, как удобно и прилично располагать оные по потребности, по местному положению, по хозяйственным способам и по климату», а именно: «I. Здания первенствующей степени (храмы Божии и палаты царские и проч.); II. Заведения для общественной безопасности: присутственные места, судебные учреждения и проч.», дополнив характеристики общественных зданий разного назначения: военных, воспитательных, учебных, благотворительных, научных, увеселительных, памятников. Четвертый отдел следовало посвятить частным зданиям: палатам вельмож, домам частных людей и сельскохозяйственным постройкам.

Последним курсом, чтение которого необходимо воспитанникам архитектурного класса, Оленин назвал «Курс теории строительного искусства». Его по поручению Оленина уже в 1830 году начал читать архитектор Щедрин, чтобы познакомить будущих архитекторов со строительной практикой, с работой машин, инструментов, свойствами строительных материалов.

Очевидно, творческое начало, заложенное в природе искусства архитектуры, казалось Оленину настолько зна-

чительным, что он счел необходимым включить в общее преподавание всем учащимся в Академии художеств начальных правил черчения гражданской архитектуры. С этой целью следовало подготовить «особое собрание чертежей и чтоб сверх греческих и римских архитектурных орденов были отчасти присовокуплены начальные правила и других известнейших архитектур, как то древней египетской, византийской и готической»³³. Пополнение академического музея памятниками неклассического, и в том числе древнерусского, искусства началось во время президентства Оленина и благодаря ему.

Убеждение Оленина в неподверженности архитектуры строгим правилам, отличающим ее от живописи и скульптуры, каноны которых заключены в идеальном строении человеческого тела, вкупе с его убеждением, что искусство архитектуры основывается на синтезе строительных знаний, полезности в овладении мировым художественным наследием, выявляет двойственность его позиции. Один из основоположников академизма одновременно выступает родоначальником антиакадемизма.

Позиция Оленина — создание классического канона и его отрицание, — основывается, судя по всему, на разделении изящных искусств на подражательные (изобрази-

тельное искусство) и творческие (архитектура). Антиакадемизм позиции Оленина, противника абсолютизации классических правил и приверженца множественности образцов в области архитектурного проектирования, поддерживался его исследованиями культуры и искусства допетровской Руси. Основная историческая заслуга Оленина-археолога связана с изучением русских древностей. Он положил начало исследованиям допетровского искусства. Со временем они обрели размах, регулярность и превратились в самостоятельное явление русской культуры, имеющее научное и практическое значение. Понимание важности экспедиции поддерживалось историческими трудами самого Оленина. Деятельность Оленина-ученого находилась в полном согласии с поведением Оленина-мецената, Оленина — президента Академии художеств. Его трудами пополнялись коллекции Академии художеств. По разработанным им программам воспитанники Академии художеств изучали русские древности. На основе собранных Олениным материалов проектировались храмы в русском стиле. Все это, вместе взятое, и говорит о значительности личности Оленина-археолога³⁴.

Работа по собиранию и выявлению русских древностей была начата им одновременно с назначением на пост директора Публичной библиотеки и сосредоточилась в этом учреждении. Олениным написаны работы, посвященные палеографии, русским летописям³⁵, древним одеяниям — костюмам, головным уборам, обычаям народов³⁶. Он находился в курсе всех новейших работ по истории и искусству классической древности. С Олениным советовались и к его помощи обращались и первые исследователи отечественной культуры, они просили заключения о выполненных работах. В письмах митрополита Евгения (Болховитинова) благодарности за помощь перемежаются с просьбами о помощи. Сообщая о том, что одна из глав начатого им труда состоит из сравнительного описания храмов Святой Софии в Киеве и Константинополе, митрополит напоминал Оленину об обещании прислать ему копии бороздинских рисунков киево-софийской мозаики³⁷.

В изучении костюмов, обычаев и обрядов разных народов научные интересы и должностные занятия Оленина подкрепились увлечением театром, созданием костюмов и декораций к постановкам на домашней сцене, в основном в усадьбе Приютино, а также к постановкам в Большом театре Петербурга³⁸.

В работе, посвященной изображению Тайной вечери, адресованной художникам и скульпторам, Оленин писал: «Смелые и неправильные отступления великих, впрочем, художников от точных слов Евангелия и от обычаев того времени (курсив мой. — Е.К.) побудили меня предпринять труд в пользу достойных последователей их в живописи и ваянии. Я постараюсь прилежно исследовать: 1-е. Время дня и место, где происходила Тайная вечеря, 2-е. Устройство стола по тогдашнему обычаю, а именно: с постланными кроватями для возлежания, а не с скамьями для сидения.



◀ К.А. Зеленцов Оленин А.Н.
 Мастерская художника Объяснение фигур к письму
 П.Б. Басина. 1833. «О славянах от времени Траяна и русских
 Холст, масло. ГРМ до нашествия татар». СПб., 1832

³³ Оленин А.Н. Изложение основных средств к исполнению... С. 50.

³⁴ Назначение Оленина в свое время указывал В.В. Стасов в книге: «Памяти Солнцева. Речь в собрании Археологического института в 1892 г.». СПб., 1893. С. 3–9). С именем Оленина связывает перелом в русской археологии и А.А. Формозов: «Пушкин и древности». М., 1979. С. 13–17).

³⁵ Оленин Л.Н. Краткое рассуждение о издании полного собрания русских летописей. СПб., 1814; Алфавит достопамятным деяниям, собственным именам, также лицам, славяно-русским старинным речениям, упоминаемым в летописях по кенигсбергскому списку, по Никонову списку, по новгородскому попу Иоанна, новгородскому попу Тимофея. СПб. Издавался Российской академией до 1841 года.

³⁶ Оленин А.Н. Облик или портрет Великого князя Святослава Игоревича, писанный современником его, византийским историком Львом Диаконом по словам очевидца. СПб., 1817; Он же. Письмо о портрете Ермака, завоевателя Сибири от Алексея Оленина. СПб., 1821; Он же. Рязанские русские древности, или Известие о старинных и богатых великокняжеских или царских убранствах, найденных в 1822 году близ села Старая Рязань: С краткою выпискою из сего известия на фр. яз. СПб., 1831; Он же. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времени Траяна и русских до нашествия татар. Период первый. Письма к г. академику в должности профессора Васину, или Опыт к составлению полного курса истории, археологии и этнографии для питомцев Санкт-Петербургской Императорской академии художеств. СПб., 1831 и др. Подробнее о трудах Оленина см.: Кубасов Ив. Оленин // Русский биографический словарь. СПб., 1912: в 25 т., Т. 12. С. 221–223.

³⁷ РНБ ОР. Ф. 542. Оленины. 1816–1825. Л. 11–20.

³⁸ Более подробно об этом см.: Жаброва А.Э. Страстный любитель точности в костюмах. Штрихи к творческому портрету А.Н. Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: сб. статей и публикаций. Вып. 2. СПб., 2002. С. 126–151.

3-е. Качество и количество яств, питей и употребляемых к тому сосудов, 4-е. Одежду возлежащих (а не сидящих) за трапезою и 5-е. Одевание смиренно умывающего у них ноги Богочеловека»³⁹.

В трудах Оленина — директора Публичной библиотеки (отчеты по ее управлению с 1808 по 1817 год, всего 5 книг), а также в его книгах «Опыт нового библиографического порядка для Санкт-Петербургской Императорской библиотеки» (1809), «Начертание подробных правил для управления Императорской Публичной библиотекой» (1813), «Публичные библиотеки в Париже и Публичная библиотека в С.-Петербурге» (1832) ощущаются такая же энергия, забота о совершенствовании и процветании крупнейшего в мире книгохранилища, какие присутствуют в документах, касавшихся Академии художеств. Талант организатора и одаренность исследователя объединились в нем с любовью к искусству, науке, знаниям. Широкая образованность, знание новейших трудов и тенденций мировой гуманитарной науки и искусства в соединении с уверенностью в высочайшем предназначении учреждений, во главе которых волею судьбы он стоял, помогли ему превратить эти учреждения в средоточие российской культуры.

Уникальность ситуации заключалась в том, что в личности Оленина государственная деятельность соединялась с культурообразующей ролью: более 30 лет просуществовало неформальное объединение, известное под именем Оленинского кружка или салона. В доме Олениных на Фонтанке сходились представители русской культуры во всем разнообразии ее проявлений, включая области, остававшиеся за рамками Публичной библиотеки и Академии художеств. Автор статьи об Оленине в «Русском биографическом словаре» подчеркивал: «нравственное влияние Оленина, пожалуй, даже превышало официальную сторону его деятельности... одаренный любовью к наукам и искусствам, эстетическим чувством и умением отгадывать талант в зародыше... Оленин... был истинным меценатом... Не существует биографии отечественного писателя от Державина до Пушкина, в которой не было бы страницы, посвященной памяти Оленина, не было художника и артиста, которого Оленин обошел бы своим вниманием или не принял радушно в своей гостиной, в которую

стекались представители отечественной словесности и изящных искусств. Оленин был другом художников трех поколений: дом его посещали Боровиковский, Брюллов, Венецианов, Варнек, Гальберг, Егоров, Зауервейд, Иордан, Кипренский, Лосенко, Мартос, Орловский, Пименов, Тербенев, Толстой, Щедрин...»⁴⁰

Со смертью Оленина в 1843 году закончился большой период в жизни Академии художеств, когда ее возглавляли люди и меценаты из среды просвещенного дворянства. Превращение должности президента в привилегию особ августейшей фамилии не внесло ничего принципиально нового в жизнь академии. Повышение ее статуса за счет повышения социального статуса ее президента не отразилось на содержании проводимой академией художественной политики. Исторический рубеж пришелся на вторую половину президентства Оленина. Академия художеств, оставаясь носителем классической традиции, превратилась в учреждение, где зародилась и где начала активно утверждаться традиция неклассическая, восходящая к древнерусской архитектуре и древнерусскому изобразительному искусству. В этом повороте Академия художеств сыграла пионерскую роль, что следует считать бесспорной заслугой президента Оленина. В реализации этого поворота самое активное участие принял Николай I. Ни один из императоров России не отдавал столько времени, не следил столь пристально и не принимал столь активного участия в жизни Академии художеств.

Отказываясь от всепоглощающего европеизма и неизменной поддержки принципов классицизма, руководство Академии художеств переходит к иной политике, отмеченной рожденными в недрах эстетики романтизма универсализмом и терпимостью к разнообразным, часто противоположным тенденциям. В этом отношении вторая половина президентства Оленина открыла новый период в истории Академии художеств. Он характеризуется покровительством и поддержкой разнохарактерных художественных направлений. Но едва ли не главная роль отводится поддержке направлений, представленных национальным искусством, национальным наследием, национальной темой.

³⁹ Оленин А.Н. *Тайная вечеря. Опыт о правильном изображении сего таинства в живописи и ваянии. Для художников.* Список. РНБ ОР, Ф. 542. Оленины. Б. д. Д. 54. Л. 1, 1 об.

⁴⁰ Кубасов Ив. Указ. соч. С. 220.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC STUDIES

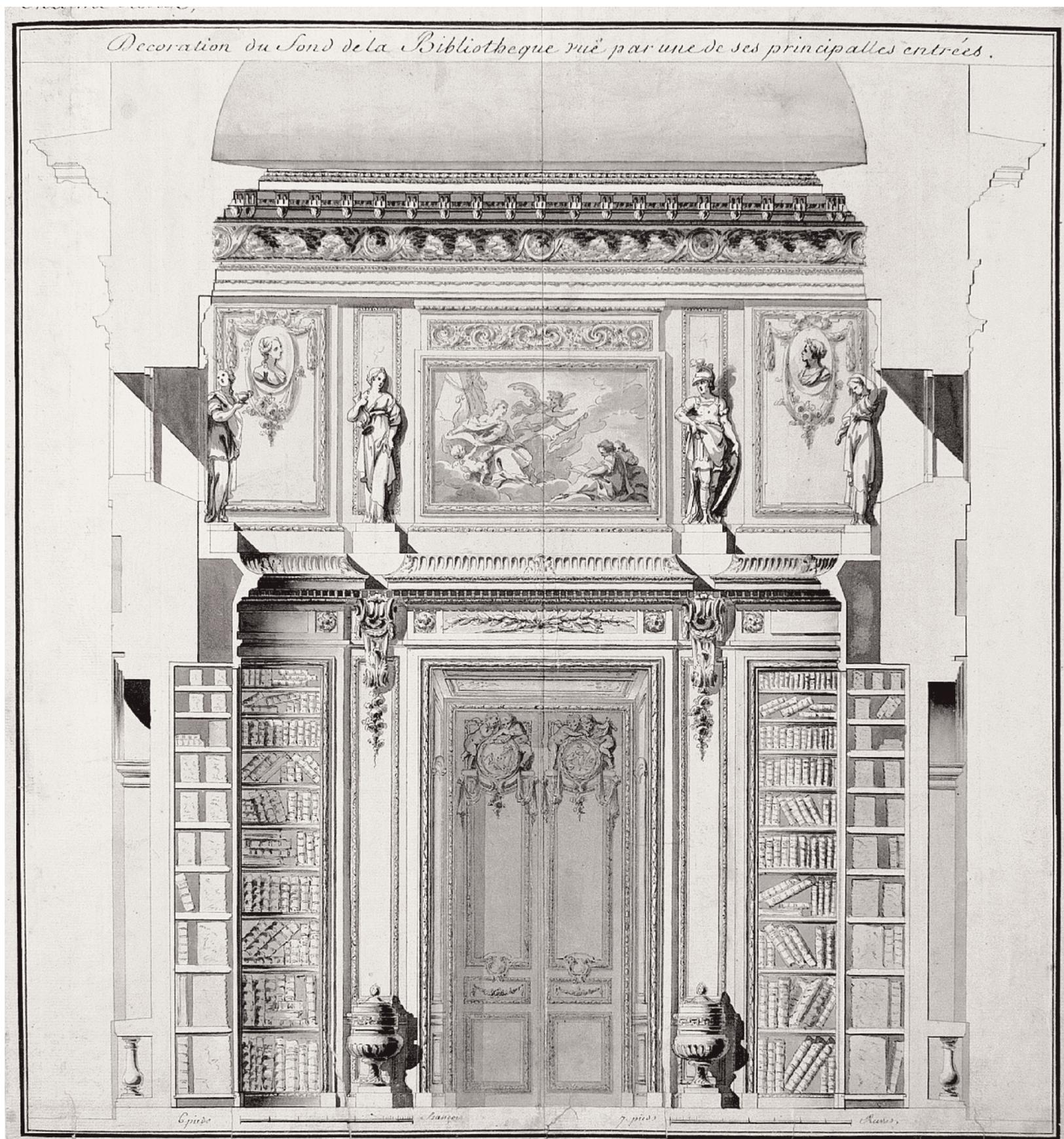


Год Франции в России и России во Франции стал темой ряда научных конференций, организованных академией в 2010 году.

В Санкт-Петербургском государственном академическом институте имени И.Е. Репина, на факультете теории и истории искусств прошла конференция по проблемам развития зарубежного искусства, посвященная Франции. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств в ноябре проведет конференцию «Россия и Франция. Взаимодействие культур. XVIII – XXI».

В Москве Российская академия художеств совместно с Российской академией архитектуры и Московским архитектурным институтом готовят в формате международной конференции XX Алпатовские чтения на тему «Россия – Франция в искусстве трех столетий».

www.rah.ru



ФРАНКОФОНСТВО РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

FRANCOPHONE RUSSIAN ARCHITECTURE

Дмитрий Швидковский

Dmitry Shvidkovsky

Связи русского зодчества и французской архитектуры имеют особое значение для близких контактов культур двух стран и, конечно, нашего многовекового увлечения «французской модой», в том числе и в отношении построек, интерьеров, благоустройства городов. В XX столетии эти контакты были не столь постоянными, как в XVIII и XIX веках, зато мы можем гордиться, что одно из первых крупных сооружений Ле Корбюзье — здание Центросоюза возведено именно в Москве. Этот факт существенен для истории мировой архитектуры в целом, но для русского зодчества особую роль отношения с Францией играли, несомненно, в эпоху классицизма.

Петр Великий приехал в столицу Франции 26 апреля 1717 года¹. С этого времени берут свое начало франко-русские архитектурные связи. По существу, их развитие составляет историю инфильтрации стилевых принципов классицизма (с учетом сменявших друг друга во Франции форм их интерпретации) в творческое мышление и художественную практику русских зодчих. Эти связи могут быть представлены как многоплановая и разнообразная по своим оттенкам совокупность интенсивных контактов мастеров, строивших в России, с французской архитектурной культурой конца XVIII — первой трети XIX столетия.

К 1810–1820-м годам, времени расцвета стиля ампир, художественный язык русского зодчества, как и речь высшего общества Петербурга и Москвы, стал франкофонным. Тем

Ж.Ф. Блондель

◀ Проект Академии художеств для Москвы. Поперечный разрез двухсветного зала библиотеки. 1758. Бумага, тушь, акварель.

НИМ РАХ

Главный фасад. 1758.

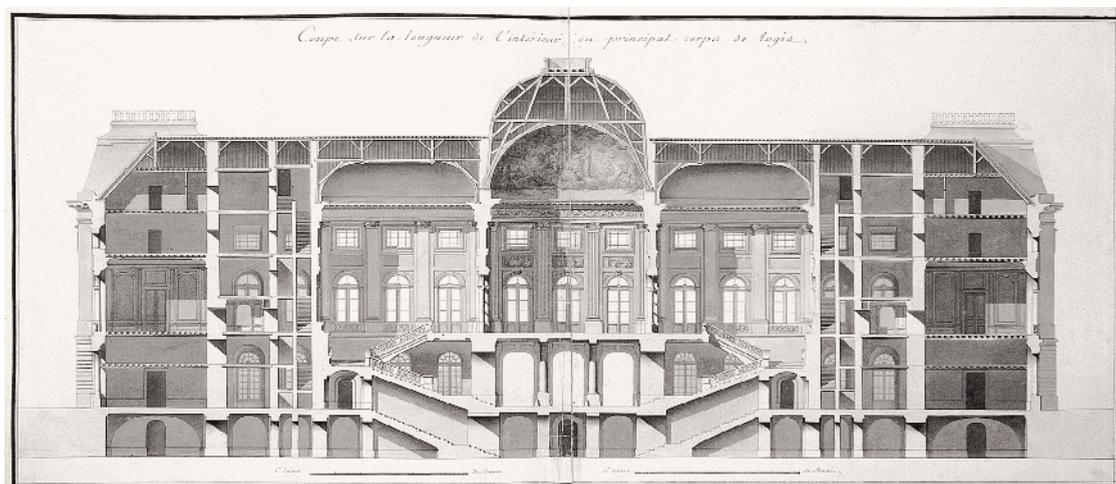
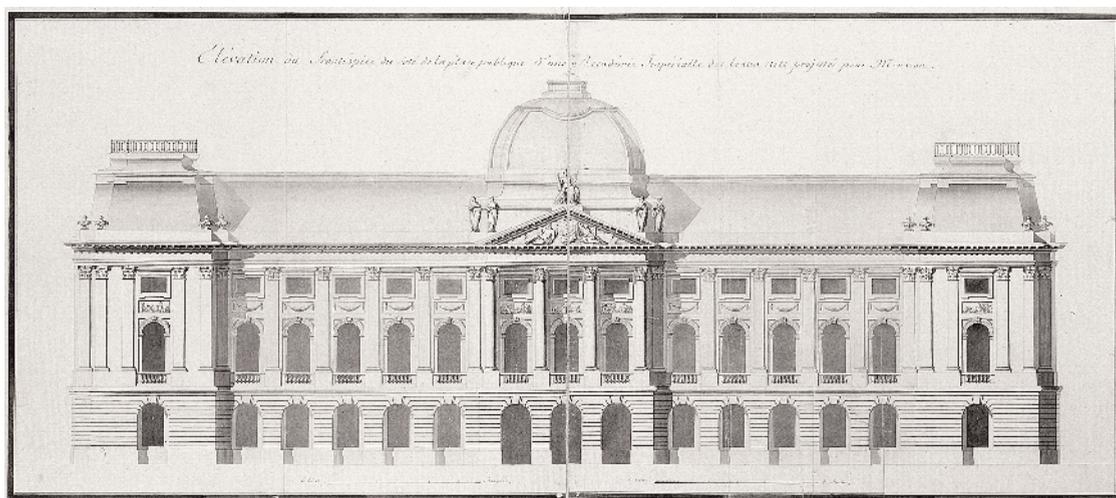
Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ

Продольный разрез. 1758.

Бумага, тушь, акварель.

НИМ РАХ

Relations between the Russian architecture and the French architecture have symbolic value for the close contact, which was very intensive at least for two cultures. In addition, one should mention Russian centuries-old fascination by "French fashion", which beside clothes includes buildings, interiors, and various urban amenities. In the twentieth century, these contacts were not as intensive or constant as in the 18th and 19th centuries, but we are very proud that one of the first major buildings of Le Corbusier — the building of Centrosoyuz, has been



¹ Дидро Д. Сочинения. М., 1947. Т.Х. С. 53.

не менее в XVIII–XIX столетиях среди иностранных мастеров, строивших в Петербурге и Москве, было больше швейцарцев и шотландцев, немцев и итальянцев, чем французов. В то же время ориентация на Францию на всех стадиях развития архитектуры русского классицизма вполне очевидна. Дело не столько в прямом участии французских зодчих в конкретных строительных начинаниях. Имело значение преобладание в ментальности зодчих, строивших в России той эпохи, норм и характера мышления, ориентированных на французские технические достижения и художественные стили. По существу, происходила постепенная классицизация архитектурной культуры при сохранении строительных традиций, господствовавших в России до Петровских реформ.



Образ нового государства, который пытались воплотить в реальную жизненную среду Петр Великий, Елизавета Петровна, Екатерина Великая, Павел I и Александр I, оказывался грандиозной официальной утопией, а для ее создания был необходим зримый и очевидный идеал. В его формировании заметную роль играли как различные, переплетавшиеся между собой теоретические концепции и конкретные сведения, связанные с зодчеством Франции, так и работа в России французских архитекторов.

Петра Великого поразили регулярность французских крепостей, созданных по системе маршала Себастьяна Вобана, монументальное величие садов Версаля, пышное совершенство отделки королевских дворцов. Царь захотел создать у себя «огород, не хуже версальского». Характерно, что он сравнивал свою столицу не с Парижем, а именно с Иерусалимом. Его трехлучие главных улиц, дворец, садовые композиции, образы других близлежащих резиденций французских королей, прежде всего

Марли, закрепились в представлении Петра Великого как идеал для создания облика Петербурга и его окрестностей. Император еще до своего путешествия искал человека, способного воплотить на берегах Невы французские архитектурные идеи. Главную роль в выборе такого лица сыграли публикации того времени о зодчестве и садах, доступные императору. Жан Батист Александр Леблон был приглашен в Россию именно благодаря своему трактату «Теория садового искусства», популярному во втором десятилетии XVIII века во всей Европе². Вероятно, мастер преподнес свой труд царю, когда был представлен ему в Германии, на целебных водах в Пирмонте. Петр Великий писал: «Сей мастер из лучших и прямо диковинкою есть»³. Он рассчитывал воспользоваться его талантами для улучшения садов Летнего дворца в столице и парков в пригородах. Большинство замыслов французского мастера не было осуществлено, но идеи, сохранившиеся на чертежах, повлияли на развитие Стрельны и Петергофа.

Кроме того, при создании генерального плана новой столицы России в духе идеальных городов, распланированных по принципам Вобана, Леблон создал художественную утопию будущего Петербурга. Так же как и в замыслах Петра Великого, она была продумана в деталях с точки зрения устройства жизни города и его социальной стратиграфии. Однако взгляды архитектора и императора не совпали. Как это ни странно, зодчий придавал большее значение, чем царь, военным соображениям, предложив создать мощную систему укреплений. Величие власти было в его проекте выражено в том, что основные проспекты устремлялись с четырех сторон к дворцу, который архитектор предполагал возвести на Васильевском острове. Не была забыта и коммерция – на плане Леблона обозначался ряд гаваней для купеческих судов, складов товаров, гостиных дворов. Он принял участие в создании образцовых проектов жилых домов, предназначенных для людей с различным достатком, для которых предполагалось выделить отдельные кварталы города.

Несмотря на красоту чертежа, проект Леблона не мог понравиться Петру, поскольку не соответствовал ни его представлениям о связи планировки новой столицы с устройством Российской империи, ни уже сложившейся реальности раннего Петербурга. Царь имел в виду намного более простую схему регулярного поселения с единообразной прямоугольной сеткой улиц, как на его собственноручном плане «столичного города на острове Котлин» или проекте застройки Васильевского острова, сделанного в соответствии с его идеями Доменико Трезини. По отношению к архитектуре Франции времени рококо русские работы Леблона по своей стилистике кажутся чрезмерно монументальными, все еще находящимися на грани классицизма. Однако в петровской России, с ее страстью к регулярности, их торжественная и ясная геометричность оказалась уместной. Несмотря на то что мастер недолго прожил в Петербурге (в 1718 году он умер

от оспы), Леблон первым «посеял семена» французского классицизма в духе работ Франсуа Blondel-старшего с их легким барочным оттенком в русской архитектуре.

Воспринять собственно классицистическую концепцию эпохи Петра Великого зодчество России было не готово. Пространственный размах и изощренная ясность регулярных композиций Леблону содействовали формированию стиля русского императорского барокко, регулярность архитектуры русского барокко придавала ей оттенок классичности, позволивший впоследствии сравнительно легко перейти к собственно классицизму.

Исключительно важной представляется попытка Леблону организовать целый строительный комплекс, который мог бы обслуживать придворную архитектуру Петербурга. Без этого было бы невозможно возникновение единого стиля: от создания нового плана города до устройства девятнадцати мастерских, исполнявших необходимые работы, включая отделку интерьеров и изготовление мебели⁴. Архитектор привез с собой выдающихся мастеров, среди которых был и одаренный резчик Николя Пино⁵. Впоследствии системой Леблону воспользовался Никколо Микетти, а с 1730-х годов ее стал применять Франческо Бартоломео Растрелли. Этот величайший из зодчих России середины XVIII столетия родился в Париже, в семье итальянского скульптора, и прожил во Франции первые полтора десятилетия своей жизни. Его отец, Карло Бартоломео, после смерти Людовика XV одновременно с Леблоном поступил на службу к Петру Великому. Хотя Растрелли и жил в детстве в итальянской среде, для него всегда оставались существенными французские впечатления юности. В созданных им в Царском Селе и Петергофе дворцах и парках ощущается сопоставление с Версалем, вероятно, существенное для ментальности мастера. Растрелли обеспечил русскому зодчеству единство стиля, без которого невозможен был переход к принципам французского классицизма. Елизаветинское барокко с его версальскими реминисценциями, будучи первым в полной мере европеизированным явлением в русской архитектуре, открыло путь к построению систематических связей русского и западного зодчества. Неслучайно Жана Батиста Мишеля Валлен-Деламота пригласили в Россию еще при Елизавете Петровне, до наступления эпохи екатерининского Просвещения.



◀ С. СЕРЕНСЕН
По проекту И.Е. Стасова.
Проектная модель Троицкого
собора Александро-Невского
монастыря в Петербурге.
1778–1780. Резное
дерево, лак. НИИ РАХ

НЕИЗВЕСТНЫЙ МАСТЕР
По проекту Ж. Тома де Томона.
Проектная модель здания биржи
в Петербурге. 1810-е гг. Дерево
с окраской белой и серой
масляной краской.
НИИ РАХ

constructed in Moscow. This fact is significant for the history of world architecture in general, but for Russian architecture, relations with France always played a special role, certainly most intensively in the era of Classicism.

In 1717, Peter the Great arrived in the capital of France. This is the beginning of the French architectural influence in Russia. In essence, its development is the history of infiltration, when the principles of classicism style (with successive

French forms of their interpretation) were accepted by creative thinking and artistic practice of Russian architects, decorators and other related artists and artisans. These relations could be described as multidimensional, diverse and extremely intensive contacts of masters, who had worked in Russia, with French architectural culture in the late 18th - the first third of the 19th century.

² LEBLOND J.-B.-A. *Theorie de l'Art des Jardins*. Paris, 1709.

³ Цит. по: КАЛЯЗИНА Н.В., КАЛЯЗИН Е.А. *Жан Леблон // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век*. СПб., 1997. С. 75.

⁴ ВИППЕР Б.Р. *Архитектура русского барокко*. М., 1978. С. 49.

⁵ РОШ Д. *Рисунки Николая Пино, предназначенные для России // Старые годы*. 1913. Май.



Группа мастеров под руководством
А. Виста, Я. Олина, А. Бера,
Р. Рудолье по проекту А. Ринальди.
Проектная модель собора
Исаакия Далматского
в Петербурге. 1767–1769.
Дерево, масло, гипс,
позолота. НИМ РАХ

Иван Иванович Шувалов хотел привлечь для строительства здания Императорской Академии художеств Жака Франсуа Блонделя. Тот согласился исполнить проект, но для его осуществления рекомендовал Валена-Деламота, своего двоюродного брата и помощника. Это, видимо, разочаровало Шувалова. Потребовалась дополнительная рекомендация знаменитого в то время в Париже зодчего Жермена Суффло для приезда Деламота в Петербург и назначения его первым в России профессором архитектуры в 1759 году. Одновременно в педагогический штат Академии художеств вошли скульптор Жилле, живописцы Лелоррен и Моро, мастер строительного дела Валуа⁶. В первые десятилетия своей истории Академия художеств в полной мере ориентировалась на изобразительное искусство и архитектуру Франции эпохи Просвещения. Принятая в Петербурге система преподавания, книги, по которым учились, образцы, к которым обращались, позволяли воспитанникам академии воспринять структуру французского искусства.

Здание Академии художеств стало свидетельством изменений государственной архитектурной политики начала царствования Екатерины Великой — отказа от барокко и обращения к классицизму французского толка. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокоринов переделали первоначальный проект Ж.-Ф. Блонделя. Валлен-Деламот придал ему черты последних веяний парижского классицизма с его пристрастием к монументальным образам императорского Рима, геометрич-

ности архитектурных масс. Это чувствуется в Круглом дворе и ощущалось бы еще отчетливее в колоннадах, присутствующих в проекте Деламота, но при строительстве замененных пилястрами. Кроме этого манифеста новой архитектуры — французский мастер создал ряд построек различного назначения: знаменитые склады строевого леса для российского флота — Новую Голландию, Гостиный двор и церковь Св. Екатерины на Невском проспекте, дом графа И.Г. Чернышова. Эти здания открывали возможность дальнейшего развития классицистического решения, будь то особняк, подобный парижскому отелю с парадным двором или двухбашенная церковь с фасадом по образу римских триумфальных арок. Проекты, сыгравшие столь значительную роль в становлении русского классицизма, были исполнены Ж.-Б.-М. Валленом-Деламотом, но многие достраивались уже после отъезда мастера во Францию.

Следующий этап русско-французских отношений был связан с Шарлем де Вайи⁷. Как известно, в его мастерской в Париже учились сначала Василий Иванович Баженов, затем Иван Егорович Старов. Оба затем побывали в Риме и вернулись на родину. Вскоре в Москву прибыл французский архитектор Никола Легран⁸. Этим зодчим привелось быть основными исполнителями замысла создания идеального образа архитектуры Российской империи, как он представлялся Екатерине Великой в первой половине ее царствования⁹.

⁶ ПЕТРОВ П.Н. *Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств*. СПб., 1878. Ч. 1.

⁷ MOSSER M., RABREAU D. *Charles de Wailly*. Paris, 1979.

⁸ КЛИМЕНКО Ю.Г. *Творчество архитектора Н. Леграна. Дисс. канд. архитектуры*. М., МАРХИ. 2000.

⁹ ШВИДКОВСКИЙ Д.О. *К вопросу о концепции жизненной среды в русских дворцово-парковых ансамблях эпохи Просвещения // Вып. Виперовские чтения. Сборник ГМИИ им. А.С. Пушкина*. М., 1990. Вып. XXIII.

О. МОНФЕРРАН

Проект Исаакиевского собора.

Предварительный вариант.

Продольный разрез.

Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ



Императорская «социально-эстетическая утопия» новой России приобрела в годы царствования Екатерины II систематический характер, «наиболее глубокий, в наибольшей степени основанный на исследовании», как писала сама государыня о своей деятельности¹⁰. Законы разума должны были выразиться в преобразовании всех элементов жизненной среды. Достаточно сослаться на одновременную разработку принципов использования земель в масштабах всего государства в ходе генерального межевания и перепланировку сети путей сообщения, включая новые типы мостов и покрытия дорог. Это делалось на основании принципов, разработанных инженерами парижской «Эколь де пон э де шоссе». Учрежденная в 1763 году Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы за 35 лет своей деятельности перепланировала около 400 городов — все административные центры империи. В формировании принципов градостроительной деятельности ведущую роль сыграл И.Е. Старов, применивший идеи классицизма, воспринятые им во время учебы в Париже. Он исходил из абстрактных композиционных представлений, считаясь с особенностями местности, но не с традициями застройки. Здесь И.Е. Старов полностью следовал рекомендациям Дени Дидро, высказанным им Екатерине Великой во время их бесед в Петербурге. «Если бы по мановению

волшебной палочки Вы, Ваше Императорское Величество, могли назавтра вместо дворцов <...> настроить множество домов, я все же повторил бы свой призыв: «Прокладывайте улицы!»¹¹

В отличие от него В.И. Баженов в своем грандиозном проекте перестройки Кремля и Н. Лепгран в первом проектом генеральном плане Москвы 1775 года исходили из утвердившегося во французской теории архитектуры представления об активном диалоге прошлого и современности, выраженном еще Фреаром де Шамбре¹². Грандиозный дворец, модель которого завершил Баженов, должен был окружать величественной «рамой», выдержанной в формах классицизма, святыни и древности Кремля¹³. Концентрические кольцевые пространства, заменившие по замыслам Н. Лепграна старинные укрепления системой площадей и бульваров, сохраняли историческую планировку Москвы и в то же время придавали новый характер структуре города. Дени Дидро стремился направить внимание императрицы на преобразование Москвы, он не одобрял расположения властей

в Петербурге. «Страна, в которой столица помещена на краю государства, похожа на животное, у которого сердце находилось бы на кончике пальца»¹⁴.

Архитекторы, приехавшие из Франции или воспитанные в Париже, развивали типологию зданий, которую заложил еще

¹⁰ Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1878. Т. XXIII. С. 99.

¹¹ Дидро Д. *Сочинения*. С. 205.

¹² FREART DE CHAMBRAY R. *Parallele de l'architecture antique et de la moderne*. Paris, 1650. Впоследствии его идеи повторялись многими теоретиками и стали важными принципами архитектуры классицизма. См.: PERRAULT CH. *Parallele des Anciens et des Modernes*. Paris, 1688. Viel de Saint-Maux J.-L. *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes*. Paris, 1787.

¹³ SHVIDKOVSKY D. *Die Baustelle einer Utopie // Katharina die Grosse*. Kassel, 1997.

¹⁴ Дидро Д. *Сочинения*. С. 192.



Неизвестный автор
по замыслу О. Монферрана.
Вид на металлические
конструкции купола
Исаакиевского собора
в Петербурге. Не позднее 1845.
Бумага, тушь, акварель.
НИМРАХ

Деламот. Баженов перенес на московскую почву образ парижского отеля 1760-х годов (например, дом Пашкова, дворец в Архангельском, возведенный по проекту де Герна). Старов пытался применить эти идеи в более камерном и сдержанном их варианте для усадебных домов в Богородицке и Бобриках. Однако в усадебном зодчестве России образцы английского и итальянского палладианства обладали над примерами французского классицизма.

Важную роль в развитии русского церковного зодчества второй половины XVIII столетия сыграло создание И.Е. Старовым Троицкого собора Александро-Невской лавры в Петербурге и участие Н. Леграна в возведении московских церквей. Благодаря этому идеи, выраженные в трактатах аббатов Л. де Кордемуа и М.-А. Ложье, увражах Ж.-Ф. Неффоржа, идеальный образ храма, сложившийся в теории французской архитектуры, вступили во взаимодействие с традиционными пространственными схемами православных храмов. Соединение столь различных начал придало исключительно яркий характер церковным постройкам времени классицизма в России, особенно усадебным храмам¹⁵.

В 1760–1780-х годах стал формироваться стилистический параллелизм между архитектурами Франции и России. Начав с осмысления произведений Блонделя-младшего, мастера, работавшие в Петербурге и Москве, обратились к манере окружения Ш. де Вайи и М.-Ж. Пейра. Правда, примерно в 1773 году отношение к античности в российском

придворном зодчестве изменилось по инициативе самой императрицы. Во Французскую академию архитектуры было отправлено предложение разработать проект «римского дома», который представил бы собой «резюме века Цезарей, Августов, Цицеронов и Меценатов <...> такого дома, в котором можно было поместить всех этих людей в одном лице»¹⁶. Очевидно, что Екатерина II стремилась к созданию сооружений, где были бы выражены черты классического идеала, основанные на цитировании известных памятников. Проект дворца в духе терм Диоклетиана, присланный в Петербург Ш.-Л. Клериссо, удовлетворил стилистическим требованиям Екатерины II¹⁷, но показался ей чрезмерно грандиозным. Тем не менее идеи Клериссо, использованные Ч. Камероном и Д. Кваренги, существенно повлияли на характер русской архитектуры рубежа 1770–1780 годов.

В последних крупных дворцах Екатерининской эпохи, возведенных Огаревым — Таврическом дворце князя Г.А. Потемкина в Петербурге и ансамбле императорской резиденции на Неве, Пелле (не дошедшей до нас) — русская архитектура достигает едва ли не полного воплощения гиперболизированного образа Рима, столь

существенного для всего европейского зодчества конца эпохи Просвещения. В парадных залах Таврического дворца, в гигантской Пелле монументальность античных образов достигла апогея. Двадцать четыре корпуса, входившие в этот ан-

¹⁵ ПУТЯТИН И.Е. *Архитектура русских усадебных церквей в эпоху классицизма*. Дисс. канд. архитектуры. М., МАРХИ, 1998.

¹⁶ ШЕВЧЕНКО В.Г. *Архитектурные проекты для России // Архитектор Екатерины Великой Шарль-Луи Клериссо*. СПб., 1997; SHVIDKOVSKY D. *The Empress and the Architect*. New Haven and London, 1997.

¹⁷ *Сборник Императорского русского исторического общества*. Т. XXIII. С. 156.

¹⁸ БЕЛЕХОВ Н.Н., ПЕТРОВ А.Н. *Иван Старов*. М., 1950.

¹⁹ PEROUSE DE MONTCLOS J.-M. *Etienne-Louis Boullée*. Paris, 1994.

И. И. Дитрих

Замок Блуа. Вид со двора. 1880-е.

Бумага, акварель.

НИМРАХ



самбль, были соединены длинными галереями и колоннадами¹⁸. Именно здесь, в произведении И.Е. Старова, осуществилась «мегаломания», которая господствовала в проектах, представлявших в Париже перед самой революцией на конкурсы римских премий, и в произведениях «бумажной архитектуры» первых послереволюционных лет. Возможно, что при российском дворе стал известен замысел увеличения Версальского дворца, созданного Э. Булле, и Екатерине II захотелось использовать длинные колоннады, завершенные павильонами, предложенные

в этом проекте¹⁹. Кажется, что в этот момент развитие франко-русских архитектурных связей достигло апогея. В России стремились осуществить французские идеи, которые казались слишком радикальными в самой Франции.

После краткого правления Павла I, с его романтическими строительными замыслами, при Александре I в Петербурге вновь возродились идеи классицизма. Утверждение нового императора «при мне все будет, как при бабушке», высказанное наутро после убийства его отца, оказалось правдивым. А.Д. Захаров и Ж.-Ф. Тома



В. А. ГАРТМАН
 Вид портала бокового
 фасада собора в Лиможе.
 1865. Бумага, тушь,
 акварель. НИМ РАХ

де Томон продолжили то, что начал делать И.Е. Старов. Недаром К.-Н. Леду посвятил свой знаменитый трактат «Архитектура, рассмотренная с точки зрения нравов...», изданный через много лет после того, как он был написан, в 1804 году, «Александру Севера» — императору Александру I.

Не думаю тем не менее, что творчество К.-Н. Леду заметно повлияло на русскую архитектуру первого десятилетия XIX века. Для людей этого времени оно относилось к эпохе до Французской революции и ассоциировалось со вкусами королевского «старого режима». В отличие от этого увражи конкурсных проектов римских премий Французской академии архитектуры, публиковавшиеся в начале XIX столетия, продолжали оказывать существенное влияние. Так, Биржа, построенная Ж.-Ф. Тома де Томоном, свидетельствует об использовании им проекта биржи П. Бернара²⁰. Много других работ мастера говорят о том, что он использовал «язык» архитектуры римских премий²¹. Ученик Ж.-Ф. Шальгрена А.Д. Захаров исходил из близких идей, однако следует согласиться с И.Э. Грабарем, что «Томон перенес эти принципы из Франции целиком, совершенно в том виде, в котором они были там культивированы», а Захаров «сумел вдохнуть в них новую жизнь, и его искусство есть продолжение и завершение французского»²². Создатель здания Адмиралтейства в Петербурге сумел соединить архитектурный размах проектов римских премий с опытом нового классицистическо-

го градостроительства, которым в то время обладала из европейских стран только Россия, перестроившая за полстолетия многие сотни поселений. Именно в работах для Адмиралтейства мастер начал формирование приемов ампира²³.

Русский ампир связывают с искусством империи Наполеона I. Такое впечатление скорее обманчиво. В архитектуре он оказывается связанными в большей степени с итальянской и британской традициями, будь то Карло Росси и Иосиф Бове... или строительный клан Жилярди и Адамини, поддерживавший тесные контакты с родной итальянской Швейцарией, или шотландцы Уильям Гесте и Адам Менелас. Для позднего классицизма были характерны близкие отношения с германским зодчеством. В Петербурге строили Карл Шинкель и Лео фон Кленце. И в то же время нельзя отрицать и наследие Ш. Персье и П.-Ф. Фонтена, Ж.-Ф. Шальгрена и Н. Дюрана. Оно по-разному воспринималось в Петербурге и Москве. В Северной столице, особенно в величественных ансамблях К. Росси и монументальных, грандиозных сооружениях О. Монферрана, продолжалось развитие гиперболизированного классицизма, оперировавшего огромными пространствами. В Москве сказывалось влияние французской строительной промышленности. Еще в конце XVIII века здесь появилось огромное количество предметов и архитектурных деталей, привезенных из Парижа, например в Останкинском дворце Шереметевых. На основании совокупности модных во Франции конца XVIII — первой четверти XIX века декоративных мотивов, используемых при массовом возведении небольших особняков после пожара 1812 года, московский ампир приобрел свой камерный и одновременно художественно насыщенный характер.

На этом связи русского зодчества с архитектурой французского классицизма прерываются, чтобы уступить место сложному международному взаимодействию в зодчестве эклектики. Но во многом благодаря долгой инфильтрации идей французского классицизма и их систематического воздействия русское зодчество стало развиваться в более широком европейском контексте, никогда все же не забывая о своих французских симпатиях.

²⁰ Grand prix d'architecture. Paris, 1806. Pl. 4.

²¹ ГРАБАРЬ И.Э. *Ранний александровский классицизм и его французские источники*. // ГРАБАРЬ И.Э. *О русской архитектуре*. М., 1969.

²² Там же. С. 309.

²³ ГРИММ Г.Г. *Архитектор Андрей Захаров*. М., 1940.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



В рамках двусторонней государственной программы Года России – Франции Российской академией художеств в 2010 году подготовлен масштабный выставочный проект «Россия – Франция: три века культурных связей в зеркале истории Российской академии художеств». Проект включает выставки во Франции и России. В Париже в залах оранжереи Сената Французской Республики пройдет выставка «Российская академия художеств: пространство академической школы». В Академии изящных искусств Франции представлена выставка «Российская академия художеств – история и современность». В штаб-квартире ЮНЕСКО развернулась экспозиция «Диалог культур в пространстве академической школы».

ТРИ ВЕКА КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

THREE CENTURIES OF CULTURAL TIES

Татьяна Кочемасова

Tatyana Kochemasova

Выставочный проект «Российская академия художеств: история и современность» в залах Академии изящных искусств Института Франции наряду с другими мероприятиями программы Года культуры России – Франции призван осветить три века культурных связей двух государств и то, как они проявились в истории Российской академии художеств.

Одна из главных целей проекта – подчеркнуть уникальную роль французской культуры, творческий вклад выдающихся деятелей архитектуры, изобразительного искусства и науки Франции в процесс становления русской художественной культуры, показать наиболее интересные факты этого процесса и его основные этапы.

Выставочный проект выявляет, что на протяжении своей истории Академия художеств объединяла не только лучших российских, но и европейских мастеров изобразительного искусства. С момента основания академии в XVIII веке фонды ее музея – первого публичного музея в России – и библиотеки пополнялись лучшими образцами европейского искусства, прежде всего из Франции и Италии. Уникальные памятники архитектуры столицы императорской России – Санкт-Петербурга являют яркие образцы сотрудничества выдающихся мастеров России и Франции, где одним из выразительнейших примеров по-прежнему остается здание Императорской Академии художеств, которое было построено по проекту Александра Кокоринова и Жана Батиста Валлен-Деламота.

Три века культурных связей в истории Академии художеств России олицетворяют имена выдающихся деятелей науки и культуры Франции – живописец Франсуа Буше, архитекторы Жан-Батист Леблон и Огюст Монферран, а также философ-просветитель и писатель Дени Дидро, скульпторы Этьен Морис Фальконе и Огюст Роден.

Традиция культурных контактов продолжается и сегодня, многие знаменитые художники, архитекторы, дизайнеры, историки искусства разных стран избраны почетными членами РАХ. Среди них такие выдающиеся деятели культуры Франции, как Арно д'Отрив, Эллен Карер д'Анкос, Пьер Карден, Роже Тайбер и другие.

В экспозиции «Три века культурных связей России и Франции» представлены в историческом аспекте истории академии материалы коллекции музея и библиотеки (видеоматериалы, копии документов), уникальные архивными документами из фонда академии.

Один из наиболее интересных экспонатов, несомненно, произведение из коллекции Академии изящных искусств

In the halls of the Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France in Paris, an exhibition project "The Russian Academy of Arts: Persons, Events, Facts of History" will be held in framework of the Year of France in Russia and the Year of Russia in France. Along with other program activities, the exhibition will cover three centuries of cultural ties between the two countries on the example of various influences manifested in the history of the Russian Academy of Arts.

One of the main objectives of the project is to emphasize a unique role of the French culture, the creative contribution of outstanding figures of architecture, the fine arts and a science of France in process of formation of Russian art culture, to show the most interesting facts of this process and its main stages.

The exhibition project reveals that throughout the history the Academy of arts united not only the best Russian, but also the European masters of the fine arts. There is no doubt that one of the most interesting exhibits will be a work "Nicholas II in the Academy" by the French painter Andr Brui from the collection of the French Academie des Beaux-Arts. In March 2010, major joint restoration project of this famous monumental canvas

А. Бруйе

Прием российского Императора Николая II и Императрицы Александры Федоровны во Французской академии 7 октября 1896 года 1897. Холст, масло.

До реставрации и после.

На картине изображены:

Буассье, маркиз де Вогюэ, Эрве Пьер Лоти, герцог де Бролье, Мейяк, Ж. Лемерт, Софель, Рамбо, граф Воронцов, генерал Фредерикс, адмирал Жерве, Легуве, Сюлли-Прюдом, Греар, Ж. Бертран, Копте, граф д'Оссонвиль, Лависс, Аното, генерал Турнье, генерал Рихтер, генерал Буадефр, Сарду, Найерон, ЦАРЬ, М.Ф. Фор, ЦАРИЦА, мадамзель Васильчикова, Мезьер, барон де Моренгейм, Х. де Бомье, Кларети, герцог Омельский, герцог д'Оуффре, Ж.-М. де Эредиа, Шербулье, г-н Андре Бруйе







Франции «Николай II в академии» работы французского живописца Андре Бруйе. В марте 2010 года завершился совместный масштабный проект по реставрации этого знаменитого монументального полотна, которое долгие годы хранилось в запасниках Французской академии и требовало проведения сложнейших восстановительных работ. За рекордные сроки – менее трех месяцев – картина была возвращена к жизни группой французских реставраторов за счет благотворительной помощи президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Этот жест доброй воли еще раз подчеркивает многовековые дружеские и партнерские связи двух старейших академий в области изобразительного искусства.

Монументальное полотно знаменитого французского академика Андре Бруйе иллюстрирует одну из ярких страниц истории русско-французских отношений, точкой отсчета для которых послужил визит императора Петра I во Францию и посещение им академии. Именно результатом этого визита стало учреждение императором Академии «художеств и наук» в России в развитие отечественной науки и искусства на основе европейской модели. Тема картины Андре Бруйе – прием 7 октября 1896 года президентом Франции Феликсом Фором, устроенный во Французской академии в честь Николая II и императрицы Александры Федоровны.

Парижская газета «Соляй дю Диманш» 25 апреля 1897 года сообщала о показе картины в Салоне: «Среди торжественных мероприятий разного рода, которыми ознаменовался визит русских правителей в Париж, наименее известно широкой публике мероприятие, предло-



*Посол России во Франции
А.К. Орлов, постоянный секретарь
Академии изящных искусств
Института Франции Арно
д'Отрив и президент Российской
академии художеств З.К. Церетели
на открытии выставки
«Российская академия художеств:
история и современность» в залах
Академии изящных искусств Фран-
ции. Париж. 11 июня 2010 года*

was completed. For many years, the work was kept in the storerooms of the French Academy and required a complicated restoration. For the record time – less than three months – the canvas has been restored to life by a group of French restorers at the expenses donated by the generous president of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli. This gesture of good will once again underlines centuries-old friendship and partnership of two oldest academies in the field of the fine arts.

женное Институтом Франции, а именно присутствие на «рабочем заседании» Французской академии. Торжество, конечно, в самом узком кругу в ответ на простой жест вежливости со стороны царя Николая и утонченной императрицы, совершенный после блестящих встреч с миром нашей литературы и искусства». Именно это событие и легло в основу сюжета картины, которую Бруйе покажет через год в Салоне.

На картине представлен цвет французской научной интеллигенции, а также российская официальная делегация. Среди наиболее известных персонажей – Буассье, маркиз де Вогюэ, Эрве Пьер Лоти, герцог де Бролье, Мейяк, Ж. Леметр, Сорель, Рамбо, граф Воронцов, генерал Фредерикс, адмирал Жерве Легуве, Сюлли-Прюдом, Грар, Ж. Бертран, Коппе, граф д'Оссонвиль, Лависс, Аното, генерал Турнье, генерал Рихтер, генерал де Буадефр Сарду, Пайерон, Царь, М.Ф. Фор, Царица, мадмуазель Васильчикова, Мезьер, барон Моренгейм, Х. де Борнье, Кларети, герцог Омельский, герцог д'Одиффре, Ж.М. де Эредиа, Шербулье, Андре Бруйе.

Андре Бруйе, известный своими произведениями в стиле позднего академизма, считался одним из наиболее ярких представителей искусства «бель эпок», которые в своих произведениях удачно сочетали известную приверженность натурализму и свободу импрессионизма. Бруйе ярко проявил себя как исторический живописец и как светский портретист, был членом Общества французских ориенталистов, реализовал свой талант декоратора во Дворце республики, поработал и иллюстратором. Он показал себя и как талантливый живописец. В своих исторических полотнах, разнообразных жанровых сценах из сельской жизни он раскрылся как тонкий колорист. Современники ценили мастерство художника, и он вполне заслуженно пользовался успехом и вниманием современников, в числе которых был и Зигмунд Фрейд. К концу XIX века Бруйе – преуспевающий художник, его работы известны и регулярно становятся главным событием программ Салонов.

В зените славы мастер приступает к очередному амбициозному замыслу. Среди череды ярких событий, происходивших во время визита последнего русского императора, посещение академии наименее известно. Камерное мероприятие для избранных и вследствие этого менее анонсированное, оно показалось художнику достойным изображения не только своей живописной содержательностью, но и исторической значимостью. Именно в этом сегодня заключается главная ценность произведения. Вместе с тем помимо яркого эпизода истории это полотно представляет собой пример сложнейшей художественной работы и высочайшего профессионализма.

Перед автором оказалось несколько крайне сложных задач, требующих неординарного решения. На полотне 4х3 метра все фигуры изображены в натуральную величину. Худож-

ник оперирует масштабами, но эффект соприсутствия для зрителя был продуман им до мельчайших подробностей и виртуозно осуществлен.

Вплоть до сегодняшнего дня зал приемов и еженедельных заседаний во французской академии остается недоступным для широкого круга зрителей, тут бывают только избранные. На торжественной встрече члены академии были представлены малым комитетом согласно протоколу. Из публичных мероприятий проходили лишь церемонии избрания в члены и награждения.

Композиция картины Бруйе соответствует реальности. За большим столом расположились академики, одну сторону заняли высокие гости – президент республики Феликс Фор, Николай II, императрица Александра Федоровна. Вокруг гостей группами, одни сидя другие стоя, расположились в соответствии с протоколом российская делегация и представители французской власти – генерал Рихтер, барон Моренгейм, граф Воронцов, министр Аното, генерал Турнье, министр Альфред Рамбо, адмирал Жерве и генерал де Буадефр.

В работе Бруйе критика сразу отметила его исключительно талантливые портретные образы, которые и сегодня представляют ценный исторический материал. Многочисленные публикации в газетах и журналах сохранили память об этой сложнейшей работе. Мастеру пришлось изрядно потрудиться, чтобы добыть «исторический материал». Написать портреты всех присутствовавших именитых людей было нелегкой задачей. Тем не менее почти все «бессмертные» академики преодолели четыре этажа до мастерской художника, на бульваре Фландрен, в районе Пасси, но основная проблема заключалась в главных персонажах – русской венценосной паре. Визит закончился, и царская чета покинула Францию. Исчезла возможность для художника писать с натуры. На помощь пришла тогда уже популярная фотография. Однако художник прибег к еще одной хитрости. В одной даме из высшего общества русского происхождения он углядел очевидное сходство с императрицей и упрямил ему позировать. Добиваясь максимальной достоверности, мастер обращается к помощи знаменитого парижского дома мод, где был заказан туалет императрицы. Результатом оказались довольны и сам Бруйе, и парижские зрители, в памяти которых еще были живы воспоминания о визите императорской четы. Со всей пристрастностью публика искала сходство. Однако ни успех самого художника, ни блистательная история создания картины, не оградили их от испытаний судьбы. Больше половины века полотно пролежало свернутым в запасниках академии. Подобная участь, к сожалению, постигла и другие произведения мастера, подвергнутые критике, как и все связанное с академизмом, они были забыты на долгое время. История творческого наследия Андре Бруйе и классического академического искусства на долгие годы

¹ Т. БЮРОЛЕ. *Помпезное искусство: каталог к выставке «Вильям Бужеро» в музее Пти-Пале*. П., 1984. С. 31.

² «Эжен Делакруа, художественные письма». *Французская живопись в XIX веке*. Цит по: ФР. МАТЭ. *Каталог выставки «Equivoces»*. Париж, Музей декоративного искусства, 1973. С. 7.

получила клеймо «застойного», тормозящего прогресс явления, часто обозначаемого общим безликим названием «салонное» с очевидным негативным отношением.

«Полное осуждение, которому в период между двумя войнами подвергались “помпезные художники”, постепенно привело к настоящему разделению мира живописи в 1850–1914 годах на два враждебных лагеря — “благородных импрессионистов” и “грязных официалов”, запятнанных грехом академизма. Презрительное неприятие, с которым в конце века принимали художников-импрессионистов, породило в последующих поколениях жажду реванша. Последовавшее торжество авангарда усилило систематическое отвержение академического искусства, которое только подогревалось усилиями торговцев живописью и коллекционеров всего мира, заинтересованных в продвижении на рынок новых продуктов.

Теперь, по прошествии времени, мы понимаем, что такое отношение было порождено также и общей взбудораженностью общества, потрясенного войной, разочарованного в традиционных ценностях и искавшего новых выразительных средств для описания новой реальности. Именно тогда сложился миф о художественном авангарде, выражающем идеи прогресса, и академическом искусстве как воплощении идей официальной власти и мировой буржуазии. Теперь мы знаем, что такое своеобразное манихейство — дело прошлого»¹.

Во многом нечто подобное претерпела и академия как организация, как система — и в России, и во Франции.

История искусства и ее взаимоотношения с властью — яркие страницы истории человечества и самого искусства. Страницы эти выразительны и своим драматизмом, порой трагическими развязками и примерами щедрости и благородства, когда именно благодаря поддержке власти на века остались шедевры, пополнившие сокровищницу мирового и отечественного изобразительного искусства.

В истории академического искусства, самих академий художеств триада «история — искусство — власть» сыграла важную и, по сути, определяющую роль. Французская академия была воздвигнута на пьедестал в XVII веке, затем втоптана в грязь французской революцией, возрождена Наполеоном, ставшим ее членом. Нечто похожее пережила Академия художеств и в России. Своим возникновением она обязана Петру I, создавшему проект указа об учреждении «Академии художеств и наук». Позднее Елизавета росчерком императорского пера преобразовала Академию художеств в самостоятельную организацию, а Екатерина II даровала устав. Роль государственной поддержки, личного императорского вклада всегда была велика. Собственно, это стало характерно и для XX века.

Упразднение Академии художеств как «оплота царизма» завершилось ее возвращением, подобно тому как после Великой французской революции была восстановлена французская академическая система. Вместе с тем по идеологическим соображениям блистательные годы Импе-

раторской Академии художеств вспоминались в истории искусства фрагментарно, подчас снабженные нелестными комментариями, в том числе и о царственных особах.

Говорилось и о сложной судьбе художника, и о поверхностном отношении власти к искусству, и, наверное, в этом тоже была правда. Вместе с тем оказались вычеркнуты из истории имена российских монархов, замалчивался их вклад в развитие и поощрение искусства, это обеднило историю отечественного искусства. И только в наше время появилась возможность по-настоящему объективно оценить роль личностей в истории культуры. Однако как реакция на недавнее прошлое и сегодня порой вычеркиваются имена государственных деятелей уже советской эпохи, оказывавших содействие развитию искусства и Академии художеств, а достижения многих выдающихся деятелей искусства советского времени с положительной оценкой рассматриваются в основном в контексте их противостояния системе. Но если в качестве примера вспомнить историю Академии художеств, становится очевидно, что будущее воздаст должное тем личностям, которые действительно способствовали развитию культуры.

В конце XX — начале XXI века много дискуссий ведется об актуальности академий и академического искусства, однако крупные государственные деятели по-прежнему чтут традиции и оказывают поддержку развитию науки и образования в сфере изобразительного искусства.

Из современных руководителей академии Франции в 2004 году посетил Владимир Путин, а в 2006-м — Российскую академию художеств. За круглым столом с членами Президиума академии — художниками, скульпторами и архитекторами он обсудил насущные проблемы культуры. Подобное внимание — редкий, но знаменательный факт современной истории Академии художеств. Во Франции постоянный секретарь Академии изящных искусств Франции Арно д'Отрив сопровождал с другими официальными лицами Президента Франции Николя Саркози и Президента России Дмитрия Медведева на выставке «Святая Русь» в Лувре, организованной в рамках Года России–Франции. Экспозицию открывало произведение из фондов Научно-исследовательского музея Российской академии художеств — уникальный макет Смоленского монастыря.

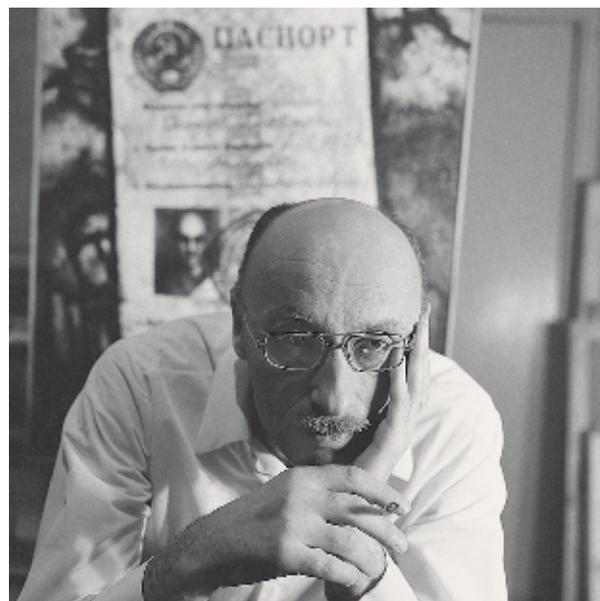
Эти факты подтверждают интерес и власти, и общества к академическому искусству, сохранившему в своей системе художественного образования лучшие традиции изобразительного искусства, ставшие своего рода азбукой для каждого художника. В подтверждение этому по-прежнему убедительно звучат слова великого французского живописца Эжена Делакруа: «Законы здравого смысла и хорошего вкуса вечны, и одаренному человеку только и нужно, что их изучить»².

Наверное, именно в этом «законе» и есть формула жизнеутверждающей силы академии как формы творческого развития.

ФРАНЦУЗСКИЙ ПЕРИОД РАБИНА

FRENCH PERIOD OF OSCAR RABIN

Вряды почетных членов Российской академии художеств в 2008 были избраны выдающиеся художники нонкомформисты, вынужденно покинувшие нашу страну – Оскар Рабин, Эрик Булатов, Владимир Немухин и Эдуард Штейнберг. Сегодня они и их искусство возвращаются в Россию, церемонии вручения академических регалий прошли в резиденции посла Российской Федерации во Франции и в Российской Академии художеств в Москве. Мастера изобразительного искусства XX века получили еще одно свидетельство заслуженного признания на родине, Российская академия художеств, связывая себя с традицией неофициального советского искусства, подтвердила свое стремление работать со всеми направлениями современного отечественного искусства. С почетным членом РАХ Оскаром Рабином беседует Зинаида Стародубцева



А. Брусилковский. Портрет Оскара Рабина. 1970-е. Фотобумага, чёрно-белый цифровой отпечаток. ММСИ

З. СТАРОДУБЦЕВА. *Что стало причиной вашей эмиграции в 1978 году?*

О. РАБИН. Официальная политика. Не только для меня, но и для очень многих, и не только художников. Это была общая судьба. До 1953 года никаких компромиссов, уступок со стороны власти быть не могло. Но нам уже предложили выбор: либо вы соблюдаете наши правила, либо уезжаете: в одну сторону или в другую. В одну была эмиграция, в другую – лагерь. Я знал людей, которые выбирали «другую». Марченко, диссидент, уже больной, несколько раз сидел, ему предложили в последний раз: или на Запад, или пусть не рассчитывает на хорошее. Он выбрал лагерь, где и умер.

Разные люди, разные характеры, кто-то был не согласен на компромисс. Каждый выбирал, насколько ему хватало физических и моральных сил.

З.С. *В своей книге «Три жизни Оскара Рабина» вы пишете, что не хотели эмигрировать.*

О.Р. В общем, нет, я здесь родился, пятьдесят лет прожил. Знаю до сих пор практически только русский язык. Приходится, конечно, живя во Франции, по-французски объясняться, но это «для жизни», а воспитание у меня русское – советское.

З.С. *Здесь вы принимали участие в организации выставок, в вашей квартире собирались художники, литераторы, зарубежные журналисты, дипломаты. А что во Франции? Вы так же активны?*

О.Р. Мне не свойственны ни лидерство, ни желание тусоваться. Мы тридцать лет живем в Париже очень тихо,

скромно. Никаких организаций выставок, против чего протестовать? Жизнь, конечно, не всегда справедлива, но я не могу бунтовать против жизни. Когда я протестовал здесь, это была жизнь, навязанная группой людей, считавших, что они могут управлять огромной страной.

З.С. *Но выставки бывают не только ради протеста...*

О.Р. Когда это было возможно, я ничего не организовывал. И во Франции я ни к какой группе не примыкал, жил сам по себе. Выставлялся, когда можно было. И не только из нежелания что-то делать. Это надо любить, надо иметь к этому талант. И я не молодой человек. Тогда вынужденно получалось, а здесь, во Франции – зачем?

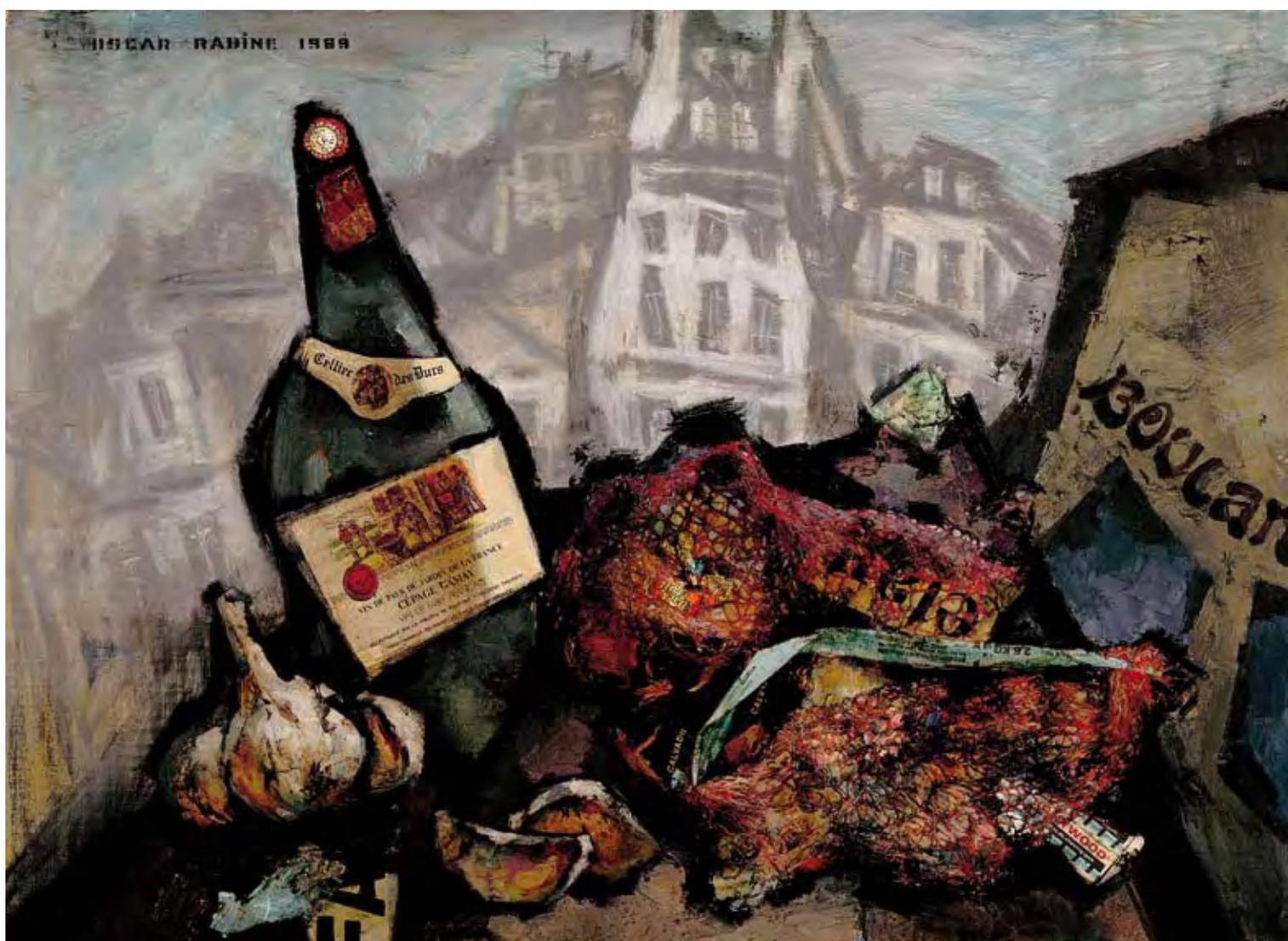
Вообще, во Франции у нас очень узкий круг знакомых. Друзей можно по пальцам пересчитать.

З.С. *С кем из русских художников вы общаетесь во Франции?*

О.Р. В основном это наши соседи Булатовы, с которыми видимся раз в две недели. По старой памяти коллекционеры и любители, когда приезжают, приходят в гости. Но это входит в профессию художника. Кроме того, в России я привык показывать свои работы только дома.

З.С. *С кем из французских художников или критиков дружите?*

О.Р. Во-первых, мой французский не позволяет мне свободно говорить, но я не ощущаю себя от этого ущербным. Мне вполне достаточно моей жизни, моих картин. Мне, конечно, интересно, что вокруг. Но ездить по миру нет ни возможности, ни сил. Но благодаря Интернету я слежу за всем, что происходит в искусстве.



З.С. Когда вы эмигрировали, у вас было приглашение из Германии? Почему вы не остались там, а выбрали Францию?

О.Р. Это случайность. Художники во все времена ездили на Запад, и мы с женой тоже захотели посмотреть и подали заявление в ОВИР, но это ничем не кончилось: мы были беспартийные. А тут вдруг из ОВИРа звонят: «Вы хотели поехать, приходите».

И действительно, принесли приглашение из Германии от людей, которых я когда-то знал. Но что мне там, собственно, было делать? В Париже у меня друзья — и французы, и русские. Если куда и надо было ехать, так это туда. Мне подсказали: у вас есть немецкая виза, она будет как транзитная. В Кельн я прибыл поездом, и уже оттуда мы поехали в Париж. Мне было пятьдесят лет и три дня.

З.С. У кого вы там жили?

О.Р. У Александра Глезера.

З.С. В семидесятые годы в Германии проходило много выставок художников-нонконформистов. Как западные организаторы получали работы из Советского Союза?

О.Р. Западным журналистам, дипломатам было скучно: ну Большой театр, ну консерватория, ну Третьяковская галерея, выезд за пределы Москвы только по особому раз-

решению. И они ездили по студиям неофициальных художников. Им это было интересно, а некоторые полюбили эту живопись. Например, мой друг, журналистка Клод Дей говорила: «Мне нравятся ваши картины. То, что я у вас могу купить, на Западе мне недоступно». Они вывозили картины своими какими-то путями. Один из ярких примеров — американец Нортон Додж, богатый человек. Во время своих приездов в Россию он увлекся «подпольным» искусством. И у него была возможность через дипломатов его вывозить, ведь их грузы не подлежали осмотру. У Доджа самое большое собрание искусства того времени. И много моих работ.

З.С. Общались ли вы со Шпильманом, который сделал много выставок русского искусства в Бохуме?

О.Р. Да, он очень много сделал. Но и у других художников, и у меня сложились особые отношения со Шпильманом. Когда я приехал в Париж, стало известно, что в музее Бохума организуется выставка. Предложили и мне участвовать, но кого-то не стали выставлять. А поскольку в Москве всю жизнь исключали, разделяли, я никак не мог с этими «исключениями» согласиться и отказался. В каталоге выставки оставили пустые места и написали: отказался участвовать.

З.С. Как вы познакомились с Диной Верни?

О.Р. Иногда она приезжала в те годы в Москву, для нее русский язык родной (она родом из Одессы). Верни прославилась в России не только как коллекционер, но и как исполнительница блатных песен, их переписывали. Была знакома с Мишей Шемякиным, помогла ему выехать, выставки первые делать. Но потом они рассорились: она женщина-диктатор, а Миша Шемякин сам довольно независим. Та же история у нее вышла и с Лидой Мастерковой. Когда та приехала в Париж, у нее состоялась выставка у Дины Верни. Но вскоре на отношениях был поставлен крест. Мы с Диной до сих пор встречаемся на вернисажах.

З.С. Большая ли у нее коллекция?

О.Р. Огромная, у нее фонд. Есть и Пикассо, и Маттис, и Поляков, и Дюфи... Она им позировала как натурщица. И конечно, Майоль, сделавший ее наследницей своего творчества. Скульптура с Дины Верни Майоля в Тюильри до сих пор стоит как символ женщины начала двадцатого века.

З.С. Где находится наиболее полная коллекция художников «лианозовской группы»?

О.Р. Думаю, что наиболее полная все-таки у Нортон Доджа. Дина Верни очень избранно подходила, а он собирал все, что ему казалось хоть как-то интересным, чтобы время было отобрано. Когда Дина Верни приезжала в Москву, ее специально по художникам возили. У Глезера вся квартира была завешана «шестидесятниками», были также Кабаков и другие, она выбрала четырех — Кабакова, Булатова, Янкилевского и мой «Паспорт». Посетив меня дома в первый раз, она сказала, что покупает эту картину, на что я ответил, что ее не продаю. Тогда она попросила, чтобы я сделал ей вариант. Через год она приехала и забрала его. То, что сейчас выставлено, это ее вариант. Первый был написан в 1964 году, а этот в 1972-м. Когда она вернулась в Париж, то устроила выставку, включив работу скульптора Архангельского, которого мало кто знал. Я о нем давно ничего не слышал. Она претендовала на то, чтобы представлять этих художников в Париже. Но ее поездки по российским мастерским довольно скоро прекратились, потому что у нас ее через некоторое время объявили персоной нон-грата: ходила, где не положено, общалась с кем не надо. Потом она приехала только в 1993 году, когда открылась выставка в Русском музее. Сотрудники ГРМ Е. Петрова и И. Киблицкий ездили к ней, ее очаровали. И она дала свои работы на выставку, но не те, которые у меня покупала. У меня она приобрела только один «Паспорт».

З.С. Расскажите, пожалуйста, как вас находили парижские галереи, например Мари-Терез? Где проходили ваши две персональные выставки?

О.Р. Мари-Терез была одна из жен А. Глезера. Она всегда любила искусство, интересовалась им, открыла галерею, и, естественно, стала выставлять в основном русских художников, в том числе и мои работы.



О. РАБИН

◀ Натюрморт с сумкой (сеткой). 1989.

Холст, смешанная техника, коллаж. ММСИ

Пять волков и пять долларов. 1992. Холст, масло. ММСИ

З.С. А другие галереи?

О.Р. По-всякому. Особой нужды ходить по галереям у меня не было, характер не такой. Знаете, ходить и предлагать свои работы, когда вам за шестьдесят... На вас знаете как смотрят? Если ты никому не нужен, то почему мне нужен? Платили мало, но на эти деньги я мог жить и работать. Сейчас все изменилось, но это не от меня зависит. Появились в России люди, которые могут платить много.

З.С. Кто из французских критиков о вас писал?

О.Р. Серьезных контактов у меня никогда не было. Даже в Центре Помпиду, который я вижу из окна моей мастерской вот уже двадцать три года. За всю жизнь они всего один раз выставили мою одну картину — «Паспорт», и то не за ее достоинства: картина тематически подходила, это не был выбор с точки зрения ее эстетики.

Для этого центра с его тенденциями я не существовал, большое количество русских художников — тоже.

З.С. Как бы вы охарактеризовали свой французский период? Есть какие-то особенности?

О.Р. Принципиальных нет. Я приехал в Париж уже сложившимся человеком, со своим мировоззрением, со своим стилем. Меня уже не могло смутить, что я не вписываюсь в те или другие направления, популярные сегодня. Пытаться поддаться? Об этом даже и речи не могло быть. Это и невозможно. Так что я прекрасно понимал свою роль и сейчас понимаю, не претендую на какие-то открытия, низвержения, революции в искусстве. Думаю, что если в том времени, в шестидесятых годах, какое-то место для меня есть, то мне этого достаточно.

ТОГРУЛ – НАШ ПАРИЖАНИН

TOGRUL – OUR PARISIAN

Анна Дегтярь

Anna Degtyar

Тогрул Нариманбеков везде свой – и в Москве, где он отмечен званием члена-корреспондента РАХ, и в Париже, где он работает и выставляется, в Баку, где он имеет звание народного художника. Своей творческой родиной сам Тогрул считает еще и Литву, где он учился в художественном институте. Популярность Тогрула Нариманбекова в художественной среде связана не столько с географией его мастерских, жизнью в нескольких странах, сколько с оптимизмом и мудростью его творчества.

Несмотря на очевидную своеобычность, непохожесть на других, феномен Тогрула Нариманбекова – плоть от плоти общего художественного процесса в нашей стране. В своих исканиях Нариманбеков подобно ряду своих сверстников опирался на живописные достижения мастеров «Бубнового валета», наследуя урокам российского искусства 1920–1930-х годов. Они просматриваются в пластической системе таких ранних натюрмортов, как «Гранаты и груши» (1960), «Натюрморт» (1959), «Натюрморт с тыквами» (1961). Здесь уже чувству-

Тhis influences are seen in the plastic compositions of his early still-lives as “Pomegranate and Pears” (1960), “Still Life” (1959), “Still Life with Pumpkin” (1961). Already in this works one can feel the proximity of the liberated color elements, which will be so typical for his later mature works.

In mid 1960s his poetics was formed: there are metaphorical shifts, spatial and temporal displacement, symbols, artists is increasingly drawn to the heritage of folk art. Narimanbekov is one of those painters who found in folklore not only the style and means of expression, but a full and adequate understanding of the world for themselves. Entering the magic of folklore, he found his own genuine spirit. Without resorting to styliza-



Т.Ф. НАРИМАНБЕКОВ

◀ Автопортрет. 1988. Холст, масло. Собственность автора, Баку

Музыканты. 1965. Холст, масло.
Азербайджанский государственный музей искусств



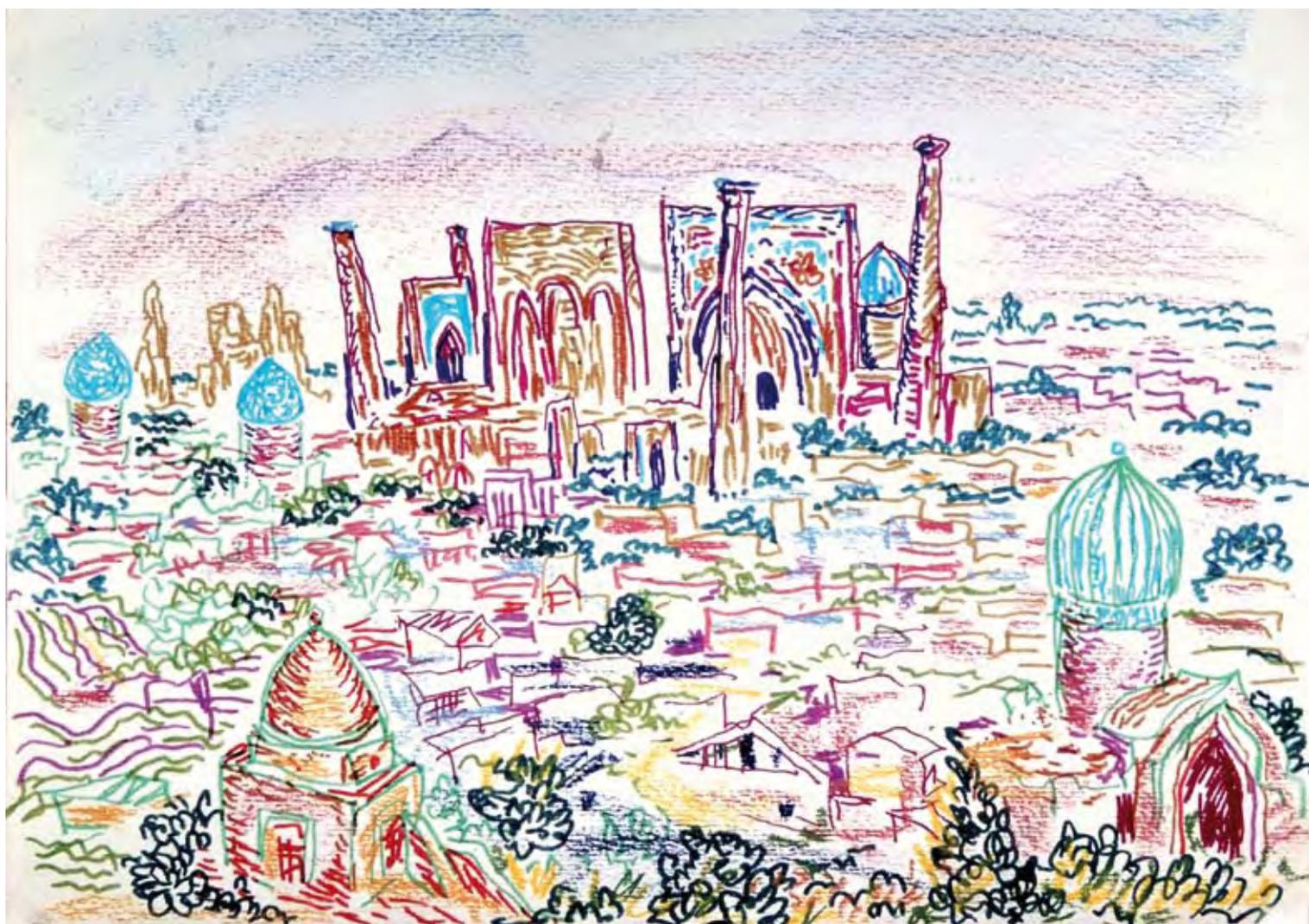
ется приближение свободной красочной стихии, которой будут отмечены зрелые опыты художника.

В середине 1960-х живопись Нариманбекова обогащается новыми пластическими находками. Как и многие его коллеги из разных республик бывшего СССР, он чувствует необходимость расширения эмоционального спектра изображаемого, стремится к многогранности нюансов образного содержания. Его влекут метафорика и поэтика притчи как средства современной интерпретации духовного мира личности. Нариманбеков склонен обращаться к прямой символической, что он и делает в картине «Во имя жизни» (1963). Но в этот период своего творчества художник скорее отдает дань магистральному направлению поисков своего поколения, чем следует собственной интуиции. Со временем, следуя своей склонности к образному мышлению и чувственному восприятию мира, он все более тяготеет к эпичности.

В середине 1960-х годов формируется его поэтика — возникают метафорические переносы, пространственно-временные смещения, символы, художник все активнее обращается к наследию народного искусства. Нариманбеков принадлежит к тем живописцам, которые открыли в фольклоре не только стиль и средства выражения, но и адекватное собственному восприятию мира. Вступив в сферу фольклора, он обрел свою подлинную стихию. Ему оказались особенно близки проявления народного быта, запечатленные в легендах и преданиях, открывающиеся на традиционных праздниках и сельских ярмарках. В атмос-

фере чайханы, шумах базара, тягучих звуках мугама вставал образ неизменного и постоянно обновляющегося мира. Изобразительный язык традиционного восточного искусства (миниатюрной живописи, ковров, керамики), его средства оказались близки Нариманбекову с его прихотливым воображением и цветовым напором, умением удивляться и удивлять. Эта склонность к «фольклорному» мышлению не только предопределила программный демократизм, «анти-элитарность» творчества художника, адресующегося к широкому народному зрителю, но и метода его работы во всех жанрах и техниках, рисует ли он на холсте, сцене или стене. Кажется, будто Нариманбеков всегда пишет одну нескончаемую, как жизнь, картину, меняя, обогащая и дополняя ее оттенки. Цикличность и импровизационность суть стороны его творческого процесса, в котором рельефно проступают очертания целостной и универсальной художественной субстанции. Живопись Нариманбекова, столь земная и предметная, что, кажется, протяни руку и ощутишь ее горячее дыхание, вместе с тем абсолютный антипод вещизма, самоценного любования зрительными формами. Поэтический дух артистизма преобразует окружающее в новую, предельно эмоциональную реальность, где правда чувства имеет больший вес, чем правда детали.

Нариманбеков вырабатывает тип пространственно-плоскостного построения картины, свободная лепка объема цветом, живописная «стихийность» в котором сочетается со строго организованным распределением линейно-живописных масс на плоскости холста. Челове-



ка, предмет и ландшафт он изображает равноценными друг другу, находящимися в естественных отношениях. Не вдаваясь в психологические глубины, в чем опять-таки сказывается воздействие фольклорной модели видения, Нариманбеков утверждает всеобщность и равенство явлений живой материи.

Гранат, этот фольклорный символ земного плодородия, у Нариманбекова становится метафорой торжества жизненного духа. Чаще всего художник вручает гранат как атрибут чистоты, как залог надежды и будущего человечества в детские руки.

Не прибегая к стилизации, художник ищет в культурном наследии Востока некие структурные значения. Переосмысляя восточную мифологию, он создает монументальный образ спирали жизни. Так, в его росписях появляется дерево-шар — «Народные сказки» (Театр кукол им. Шаига, Баку, 1975–1980), эскизы к балету Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» (1980).

В последнее десятилетие, работая над циклом станковых и монументальных произведений, посвященных легендам и преданиям Востока, художник находит еще одну координату пространства сказки — образ текущих вод. В восточном фольклоре вода — символ плодотворящего женского начала, колыбель всего живого. Буквально «затопляя» огромные пространства росписи «Песнь ашуга» в го-

стинице «Москва» в Баку (1978) потоками рек, Нариманбеков создает метафору водной стихии, материнского лона, откуда берет начало легендарный мир. В своем творчестве художник движется от эмпирически чувственного к эпическому, целостному, масштабному видению, когда происходящее представляется событием вселенского звучания. Так облик мира как цветущего сада заложен в пейзажах и натюрмортах. Нариманбеков уподобляет буйству и красочности растительных форм явления человеческого бытия и даже архитектурный пейзаж, где неживое «притворяется» живым. Вообще в произведениях художника предмет не всегда и не вдруг оказывается тем, чем представляется глазу. В движущемся живописном потоке он обрастает новыми деталями и нюансами и, претерпев немало метаморфоз, наконец узнается нами. Парадоксально, но чтобы создать цветистое узорочье (прототипом которого служат ковровые орнаменты), ему необходимо очистить и вычленировать наиболее сущностные черты явлений. Действительно орнаментализировать можно лишь то, что поддается обобщению, даже абстрагированию. Поэтому напористая декоративность произведений художника — не «фламандской школы пестрый сор», а проявление некой философии цвета. Даже когда Нариманбеков пишет небо ярко-розовым, а землю алой, он не поступает истиной своей «доктрины». Эмоциональное единство его холстов предполагает острую

правду непосредственного сиюминутного переживания, не анализирующего, а поэтически претворяющего натуру. Видимо, по этой причине картины живописца кажутся, независимо от размеров и отделки деталей, выполненными единым духом, *alla prima*. Кисть напрягается, вибрирует, спешит в стремительной погоне за чувством. Такой пластической яростью пронизан «Бакинский автопортрет» (1979), в котором Нариманбеков, представляя себя в трех ипостасях – певца, художника и кутилы, – стремится ухватить тонкие и мимолетные градации собственного «я».

В живописном экспрессионизме художника слышны отголоски уроков французского искусства XX века – творчества Ван Гога, фовистов, мастеров парижской школы: Ж. Руо, К. ван Донгена и других.

В произведениях 1970-х годов, выполненных с натуры акварелью или пастелью, ощутима переключка с музыкальными цветовыми сюитами Рауля Дюфи, опытами русского сезаннизма, советских мастеров 1920-х годов. Традиция, в которой художник органично обрел свое место, определила основную особенность его творчества – синтез западной пластической системы и восточного традиционализма.

Особенно оригинально художник решает проблему соотношений орнаментального и фигуративного начал, которые обычно противостоят друг другу. Нариманбеков находит «срединное» решение проблемы, сохраняя ковровость композиции и не умаляя зрительного ряда образов. Строение многих композиций по принципу «картина в картине» и «орнамент в орнаменте» создает сложную многоярусную архитектуру изобразительной плоскости.

В полотнах художника открывается неизбывная радость человеческого бытия и полнота переживания жизни. Праздничная пестрота народного быта, притягательная прелесть земных плодов, выразительная красота людских лиц, цветущее изобилие живой природы – любой предмет изображения, всякий жанр искусства превращается под кистью художника в воспевание душевной широты и нравственного здоровья.



Т. Ф. НАРИМАНБЕКОВ
 ◀ Самарканд. 1981. Бумага, фломастер. Частное собрание, Париж

Древний Баку. 2006. Холст, масло. Собрание Фархада Ахмедова, Баку

Дворец Ширваншахов. 2006. Холст, масло. Собственность автора

Регистан, Самарканд. 1996. Холст, масло. Собрание Giacomo Sospini, Италия

Фотограф Мамед Рагимов

tion, the artist finds some structural significance in the cultural heritage of the East. In the picturesque Expressionism the painter echoes the lessons of French art of the twentieth century. Holiday diversity of national everydayness, addictive charm of earthly fruits, the expressive beauty of a human person, a flourishing abundance of wildlife – every image, every genre of art is transformed to the apotheosis of the spiritual greatness and moral health by the artist's brush.





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



СЕНАТ
ФРАНЦИИ



РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ: ПРОСТРАНСТВО АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ»



11.VI–28.VI

Залы Оранжереи Сената Французской Республики.
Paris, rue de Vaugirard, 15

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



В систему непрерывного образования Академии художеств входят два средних специальных учебных заведения: Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона и Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского, два высших учебных заведения: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. Лучшие выпускники институтов продолжают совершенствовать свое мастерство в академических творческих мастерских. В Москве работают мастерские живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, архитектуры, дизайна, в Санкт-Петербурге – монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики. Академические мастерские есть также в Казани, Красноярске, Саратове.

www.rah.ru, www.art-lyceum.ru

ГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

FACULTY OF GRAPHIC ARTS

Светлана Грачева

Svetlana Gracheva

Факультет графики в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина был создан в апреле 1948 года, но его история берет свое начало в XVIII веке. Еще в период основания Императорской Академии художеств существовал гравёрный класс, которым руководили Г.Ф. Шмидт, а затем Е.П. Чемесов. В системе академического образования приоритетную роль играет рисунок, и потому на всем протяжении существования академии ему уделялось самое пристальное внимание.

Известные гравёры С.Ф. Щедрин, А.Г. Ухтомский, Н.И. Уткин преподавали в гравёрном классе, формируя и развивая основы русской гравировальной школы. Серьезные перемены в академической системе преподавания этого вида искусства произошли на рубеже XIX–XX веков, когда класс возглавил В.В. Матэ, воспитавший плеяду замечательных художников.

В 1921 году (в это время Академия художеств переживала период реорганизации), во ВХУТЕМАСе был открыт полиграфический факультет под руководством П.А. Шиллинговского – «мага безупречно вырезанных линий»¹. Здесь преподавали известные художники В.М. Конашевич, Е.С. Кругликова, В.Д. Замирайло, А.П. Остроумова-Лебедева, Д.И. Митрохин. Полиграфический факультет был реорганизован в графический со второго триместра 1924/25 учебного года. Искусствовед А.А. Сидоров писал в 1920-е годы, что «само понятие графики ясно не до конца и не для всех», и подчеркивал, что это наиболее современное из всех изобразительных искусств². В одной из своих статей В.А. Фаворский сказал, что он предпочел графику как изобразительное искусство, «более доступное людям, чем живопись, как искусство массовое»³. Многие русские мастера прославились именно в этом виде искусства, создавая произведения в области оригинальной станковой графики, печатной гравюры, книжной иллюстрации, отдавая предпочтения резцовой гравюре или офорту, акварели или пастели, ксилографии или линогравюре...

В 1936 году при живописном факультете открылась графическая мастерская, ее руководителем стал П.А. Шиллинговский, благодаря которому здесь же преподавали И.Я. Билибин и К.И. Рудаков. В одном из протоколов заседания Комиссии по пересмотру распределения помещений на 1935/36 учебный год под председательством Шиллинговского значится, что «графическая мастерская может быть открыта при условии предоставления ей по-

In April 1948, Faculty of Graphic Arts was established at the Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute Of Fine Arts, Sculpture And Architecture. However, its history goes back to the 18th century. Even during the first years of existence, engraving class (led by G. Schmidt and later E. Chemesov) was part of education provided at the Imperial Academy of Fine Arts. The system of academic education was built on the primary role of a drawing. Accordingly throughout the existence of the Academy, drawing enjoyed the highest priority.

In 1921 (at that time the Academy underwent large-scale reorganization), Faculty of Polygraphic was established at VKhUTEMAS in Moscow. It was headed by A. Shillingovsky – “magician of perfectly

П. Г. ТАТАРНИКОВ

Иллюстрация к Псалмам Давида.

2000. Акватинта





И. Билибин в мастерской



В. А. ВЕТРОГОНСКИЙ

Боря. Из серии «На Чудском озере».
1973. Карандаш

мещения в первом этаже главного здания № 65 и № 62, причем макетная мастерская может быть переведена в квартиру, занимаемую ныне профессором Глаголевым»⁴. Учебно-методическим советом института особенно отмечалась необходимость усиления работы над рисунком в индивидуальных мастерских⁵.

В 1939 году увеличился штат профессорско-преподавательского состава живописного факультета, к которому по-прежнему относилась графическая мастерская. На кафедру рисунка и живописи пришли профессора В.М. Конашевич и К.Н. Рудаков, художники С.М. Мочалов (ксилография), В.Д. Двораковский (книжная графика), Н.А. Успенский (заведующий графической мастерской), Л.Ф. Овсяников (рисунки и офорт).

Выступая на заседании совета живописного факультета, профессор Б.В. Иогансон говорил, что «графическая мастер-

ская под руководством Рудакова и Билибина производит приятное впечатление. <...> Во-первых, рисунок превосходный. Я видел там такой законченный рисунок, очень крепкий по форме, пластичный, что очень хотелось бы, чтобы на живописном факультете рисунок стоял бы на такой высоте». И вместе с тем Иогансон критиковал живопись Рудакова, что совершенно в духе того времени, когда велась активная борьба с эстетизмом и формализмом: «Акварель Рудакова очень приятная с большим вкусом, есть в этом какая-то доля эстетства, такое приятно замазанное пятно, очень эстетичное, но часто не решенное в своих акварельных началах»⁶.

В годы Великой Отечественной войны, когда Академия художеств была эвакуирована в Самарканд, а затем в Загорск, оборудование графической мастерской оставалось в Ленинграде. «В эвакуации студенты занимались в основном акварельной живописью и рисунком»⁷. В годы войны погибли в блокадном Ленинграде И.Я. Билибин, П.А. Шиллинговский, Б.И. Кожин и другие художники.

Руководителем графической мастерской (1944 по 1948) стал В.М. Конашевич. Он провел всю войну в блокадном Ленинграде, ведя активную творческую и выставочную деятельность. Произведения Конашевича отличались трепетностью линий каллиграфически точного рисунка и колористической выразительностью (акварели, рисунки тушью на китайской бумаге, рисунки пером, литографии). Это был выдающийся иллюстратор детской книги. Для его многочисленных работ типичны сочетание реальности и фантазии, затейливо-декоративная манера графики, мягкая гротескность, веселая изобретательность, праздничность. Его «чудотворное искусство» (К. Чуковский) воспитало несколько поколений советских и российских детей. В 1945 году на заседании Ученого совета ВАХ В.М. Конашевич защитил диссертацию «Путь художника» на соискание ученой степени доктора искусствоведческих наук. Его официальными оппонентами выступили И.Э. Грабарь, Е.И. Катонин, П.Е. Корнилов и С.К. Исаков.

Когда на базе графической мастерской живописного факультета в 1948 году был создан графический факультет, туда вошла и кафедра графики, которой заведовал доцент С.В. Приселков и где работали доцент Н.А. Павлов, заслуженный деятель искусств А.Ф. Пахомов, ассистенты Г.З. Левин, Н.Т. Куликов, Г.Д. Епифанов⁸. На первый курс графического факультета поступили 12 человек. Живописец и график А.Ф. Пахомов (народный художник СССР, действитель-

¹ Цит. по: ХАРШАК А. А. Павел Александрович Шиллинговский // Вопросы художественного образования. Научные труды Института имени И.Е. Репина. Вып.7. СПб., 2008. С. 122.

² СИДОРОВ А. А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. Избранные труды. М.: Советский художник, 1985. С. 156.

³ ФАВОРСКИЙ В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 223.

⁴ Протокол заседания Комиссии по пересмотру распределения учебных помещений на 1935/36 учебный год // НБА РАХ. Ф.7. Оп. 2. Ед. хр. 294. С. 41-42.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Заседание совета живописного факультета 17 января 1941 года // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 74. С. 21.

⁷ ГРИШИНА Е. В. Из истории графического факультета. 1947-1961 // Искусство России (прошлое и настоящее). СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2000. С. 72.

⁸ Отчет о работе Института имени И.Е. Репина за 1948/49 учебный год // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 5 Ед. хр. 118. С. 6.



К. Ли

Иллюстрация

к повести Б. Васильева

«А зори здесь тихие». 2006.

Бумага, акварель, белла

Иллюстрация

к роману Л. Брандта «Пират».

2007. Бумага, тушь, смешанная

техника

cut lines" (quote by A. Sidorov). Lecturers at this institute included such famous artists as V. Konashevich, E. Kruglikova, V. Zamirailo, O. Ostroumova-Lebedeva, D. Mitrokhin. Faculty of Polygraphic was reorganized into a Faculty of Graphic Arts from the second trimester of school year 1924–25. In 1936, the Faculty of Painting in Leningrad created graphic studio, headed by P. Shillingovsky, whereby I. Bilbin and K. Rudakov also taught here.

During the Great Patriotic War, when the Academy of Arts was evacuated to Samarkand and later to Zagorsk, graphic studio equipment remained in Leningrad. "During the evacuation, students were engaged mostly in watercolor painting and drawing" – wrote a famous historian E. Grishina. During the war, I. Bilbin, P. Shillingovsky, B. Kozhin and many others died in besieged Leningrad.

From 1944 to 1948, the head of the graphic studio was V. Konashevich. He spent the entire war in besieged Leningrad, organizing active creative and exhibition activities. Artworks of Konashevich were distinctive by intrepid calligraphic lines, accurate picture and expressive color (watercolors, drawings in ink on Chinese paper, pen drawings, and lithographs). He was a prominent illustrator of children's books. In 1948, on the base of graphic studio at the Faculty of Painting, a new Faculty of Graphic Arts was established with Docent S. Priselkov in charge.

Priselkov organized his team from Professor N. Pavlov, Honored Art Worker A. Pakhomov, lecturers-assistants G. Levin, N. Kulikov, G. Epifanov. Twelve people were admitted in the first year.

In recent years diploma courses at the Faculty of Graphic Arts show that studying different directions in visual arts – from classical to post-modern, testing themselves in all forms and genres of easel and book

тельный член АХ СССР), переживший войну в блокадном Ленинграде, много лет возглавлял мастерскую графики. Автор знаменитой серии литографий «Ленинград в дни блокады», сам был виртуозным рисовальщиком.

Окончивший в 1951 году мастерскую А.Ф. Пахомова В.А. Ветрогонский руководил факультетом графики с 1973 по 2002 год. Его литографии и линогравюры составили славу отечественного искусства. Это большие серии «Северная Магнитка», «По родному Северо-Западу», «Волго-Балт».

В настоящее время факультет графики возглавляет народный художник России К. Ли. Его графические произведения отличаются техническим мастерством, точностью и легкостью линий, а станковые композиции, книжные иллюстрации притягивают внутренним напряжением и духовной силой, лаконичными, но удивительно точными средствами выразительности.

На факультете графики две персональные мастерские – книжного искусства, возглавляемая А.А. Пахомовым (он заведует кафедрой графики), и станковой графики, которой руководит А.С. Андреев.

Виртуозность технического исполнения, реалистическая наполненность образов, психологическая глубина и вместе с тем яркая индивидуальность свойственны многим педагогам кафедры графики: И.А. Раздвогину, П.Г. Татарникову, А.Ю. Синице, А.Н. Складенко, А.В. Белову, Ю.В. Башкирцеву. В последние годы коллектив пополнился и молодыми художниками. Это К.В. Грачев, А.С. Заставский, М.А. Раздвордин.

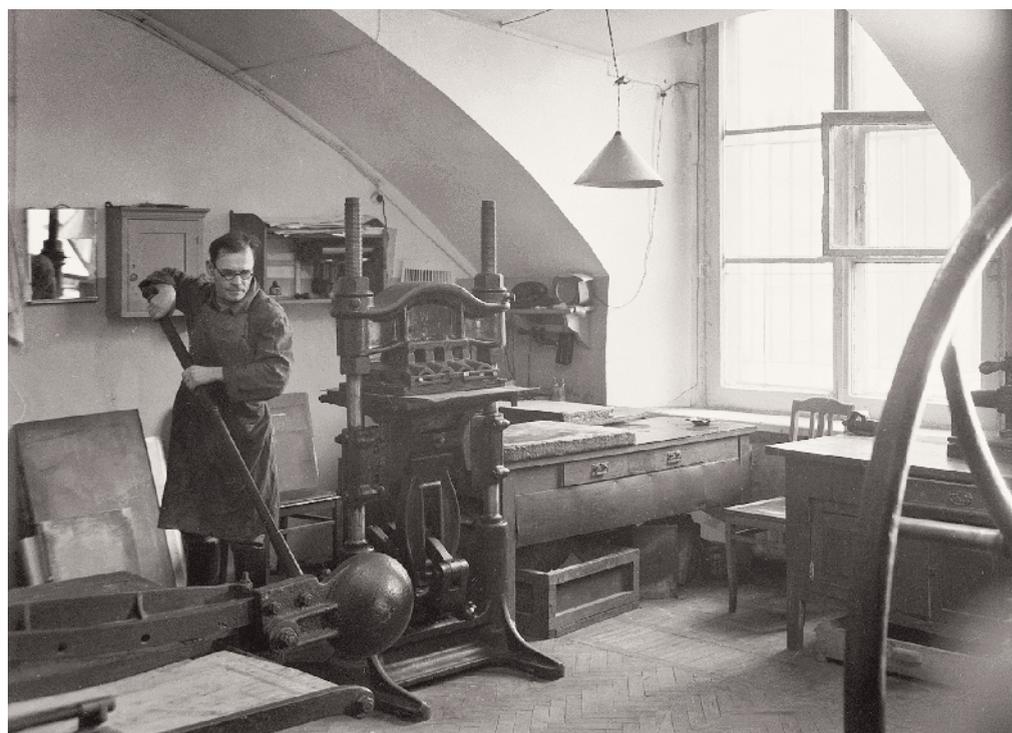
Усилиями разных художников формировались традиции школы графического факультета института имени И.Е. Репина. Студенты, обучающиеся на этом факультете проходят все виды графических техник – офорт, литографию, линогравюру и другие. На первых двух курсах выполняют задания по рисунку, живописи акварелью и композиции, происходит знакомство с основными техниками печатной графики, а с третьего курса студенты распределяются по персональным мастерским. В последний год обучения выпускники делают дипломную работу, под руководством кафедры, на тему и в технике, которые они выбирают сами.

Защиты дипломных работ последних лет показывают, что студенты графического факультета, изучая разные направления в искусстве – от классики до постмодерна, пробуя себя во всех видах и жанрах станковой и книжной графики, осваивая современные технологии в области графического искусства, демонстрируют преемственность традиций, навыки академической школы, которые проявляются в высоком профессионализме и мастерстве.

*В. Ветрогонский
в мастерской. 1963*

*Печатная мастерская
института имени И.Е. Репина.
1958*

graphics, mastering advanced technologies in the field of graphic art – students demonstrate the continuity of traditions and skills of academic school resulting in the high professionalism and excellence.



МОЙ УЧИТЕЛЬ ЦЫПЛАКОВ

MY TEACHER TSYPLAKOV

Мария Чегодаева

Maria Chegodaeva

Прошло более двадцати лет со дня смерти моего учителя Виктора Григорьевича Цыплакова, художника редкого живописного таланта и — увы! — совсем не редкой незадавшейся судьбы.

Он учился в Московском художественном институте во вторую половину 1930-х годов. Политически это было едва ли не самое беспросветное время в нашей истории, но художественный институт тогда возглавлял Грабарь, один из основоположников русского импрессионизма, преподавали Сергей Герасимов, Осмеркин, Истомин, Чернышев.

Осмеркин руководил студенческой практикой в Крыму, в Козах. И сейчас вызывают восхищение студенческие этюды Цыплакова, Горлова, Бирштейна, Диффине. Живые, свободные, «вкусные», они несли в себе какой-то стихийный заряд.

Уже прокатилась по культуре волна борьбы с «формализмом», уже практически сошел на нет авангард; все большую силу набирала бывшая АХРР (Ассоциация художников революционной России). Всячески шельмовались Филонов, Фаворский, Шевченко, Тышлер, Штеренберг; подвергались жестокой критике любые обращения к модернизму, к постимпрессионизму. Но «классический» импрессионизм был еще «дозволен». Даже такой «столп» социалистического реализма, как Александр Герасимов, провозглашал: «Среди других задач я считаю важным всестороннее освещение импрессионизма, который был величайшим вкладом в сокровищницу живописи».

В то время когда композиционные монументальные вещи — картины, фрески — неизбежно несли (не могли не нести) «идеологическую нагрузку», только в этюдах и могла прозвучать правда чувства, настроения, интимного состояния души художника. Импрессионизм — живое «впечатление» — был связующим звеном не только с мировым искусством, но и с непреходящими ценностями, такими как природа, повседневный обиход жизни, история, запечатленная в облике старых городов, в еще не до конца разрушенных церквях, деревенских избах... Именно эти мотивы с первых шагов были самыми сильными в живописи Виктора Цыплакова («У сарая», 1937; «Башня Симонова монастыря», 1937; «Стадо возвращается», 1939; «Крым. Козы», 1939; «Осеннее солнце», 1940; «Печка», 1940). Во всех этих вещах, сдержанных по колориту, построенных на оттенках серого, охристого с вкраплениями розового, голубого, глухо-зеленого, поражают богатство цветовых нюансов, сила живописного мазка, красота фактуры, создающих неповторимое живое впечатление, погружающих в какую-то

More than twenty years has passed since the death of my teacher, Viktor Grigorievich Tsyplakov, the artist with rare artistic talent and with, unfortunately not so rare, ill-starred destiny.

He studied at the Moscow Art Institute in the second half of 1930s. Politically, it was perhaps the most hopeless time in our history, but the Art Institute had excellent teachers including Sergey Gerasimov, Osmerkin, Istomin, Tchernyshev and was headed by Igor Grabar, one of the founders of Russian impressionism.

Personal fate of Tsyplakov was truly tragic, something typical for many of his contemporaries, artists of 1940s — early 1950s. I do not know when and by whom was the term "Impressionism" used as an

В. Г. ЦЫПЛАКОВ

Автопортрет. 1983.

Холст, картон, масло



▷ *Весенний этюд. 1955.*

Картон, масло

▷ *Стадо. 1950.*

Холст, картон, масло

abusive word, but at the end of 1940s and in early 1950s it resounded with respect to the visual arts along with expressions such as "rootless cosmopolitanism", "rotten formalistic bourgeois art of the West", etc.

Exactly during this short period of 1950–1953, I had been studying at the Moscow Art Institute (shortly

сладкую «ностальгию» по чему-то мелькнувшему на мгновение и навсегда сохраненному силой искусства.

В годы войны Цыплаков и другие старшекурсники художественного института и его педагоги оказались в эвакуации в Самарканде. Предоставляю слово своему отцу А.Д. Чегодаеву, рассказавшему об этом времени в своих воспоминаниях.

«Осенью приехал Грабарь, и в самом конце года (1942) состоялась защита дипломных работ студентов-живописцев. В Самарканде в то время сосредоточилось очень большое число художников, как связанных с переведенными в Самарканд учебными заведениями (кроме московского института там были ленинградская Академия художеств и разрозненные остатки киевского и харьковского институтов), так и не связанных. <...> Мне и Николаю Николаевичу Пунину выпала честь поделить пополам работу официальных оппонентов. <...> Вторая работа, вынесенная на обозрение зрителей и встреченная бурными и долгими аплодисментами, была действительно очень хорошая картина — «Чапаев» Виктора Цыплакова. Это была чистейшая герасимовская школа, прямо противоположная насаждавшейся сверху официальной «соцреалистической» — натуралистически «законченной» лжи. Цыплакову предложили сказать речь, он встал, понурился, постоял молча, махнул рукой и сел — и эта скромность была вознаграждена снова бурными и долгими аплодисментами. Так что я мог совершенно честно



расхвалить в своей оппонентской речи эту картину. В картине Цыплакова «Чапаев» был изображен прелестный лирический весенний среднерусский пейзаж, причем целиком по памяти — увидеть такой пейзаж в Самарканде было невозможно. Это произвело большое впечатление на зрителей, единодушно откликнувшихся на сказанные мною слова. <...> Цыплаков был вообще очень талантливым художником, чья судьба, к сожалению, пришлась на самые худшие и тяжелые времена для русского искусства. Он писал очень хорошие этюды с натуры и вынужден был

принимать участие в лживых «показушных» официальных картинах, исполненных «бригадным методом», гарантирующих присуждение сталинских премий».

Отец коснулся едва ли не самой тяжкой, больной темы в истории советского искусства. Судьба Цыплакова, как и судьбы многих его сверстников, художников поколения 1940-х — начала 1950-х годов, оказалась поистине трагической. Они вступили в самостоятельную творческую жизнь в первое послевоенное десятилетие — когда в искусстве официально насаждалось угодливое славословие Сталина и ЦК КПСС. «Верная первая премия», — деловито констатировал выставком, принимая на всесоюзную выставку «Выступление Ленина на III съезде комсомола» Иогансона с бригадой или «Заседание президиума Академии наук» В. Ефанова с бригадой. Цыплаков «поддался», как и другие. Под руководством В. Ефанова написал вместе с С. Дудником и К. Максимовым «Торжественное вручение ордена Ленина городу Москве в честь 800-летия» (1949); с Ю. Кугачом и В. Нечитайло изготовил внушительный холст «Великому Сталину — слава» (1950). Искушение было слишком велико: создание подобных работ, получение Сталинской премии обеспечивало молодым художникам материальное благополучие, закупки в ГТГ, официальные заказы, статьи о них в Большой советской энциклопедии... Не нам их судить. Они расплатились за свои «успехи» дорогой ценой — угасанием таланта. Из одних практически «ничего не вышло», из других, в том



числе из Цыплакова, вышло много меньше того, на что они были способны, к чему подготовлены. Все то, что воспитывалось в них как живописцах, что было в них самым сильным, личным, подлежало уничтожению. Не знаю, когда и кем был впервые употреблен термин «импрессионизм» в качестве ругательного слова, но в конце 1940-х и в 1950–1953 годах оно зазвучало применительно к изобразительному искусству наравне с такими выражениями, как «безродный космополитизм», «гнилое формалистическое буржуазное искусство Запада», и т.п.



before named after V.I. Surikov), at Viktor Grigorievich Tsyplakov. (...) Viktor was never declaring anything as the only truth, never rejecting anything and never imposing anything on others. He was just with us, at our side, and when he took a brush, a blunt flat piece of canvas suddenly came to life, grew out of the sluggish imitation of nature into something one can undoubtedly call an art. In front of false "triumphant" monumental canvas "Vivat Great Stalin!" at the forefront of composition we see woman, congratulating to great comrade. Uzbek or Tajik girl dressed in the national costume made of gentle silk. I have no doubt this moir of silver-purple-pink silk was painted by our Tsyplakov. Coming to the exhibition in the Tretyakov Gallery, we have not seen in that picture anything but beautifully painted dress.



We respected Tsyplakov's talent, his knowledge of the great mystery of Art. He knew and could reach things we did not know and we could not do. Our simple boy, Bashkir student Rashid Nurmuhametov, used to tease Tsyplakov: "Viktor Grigorievich! Well, it's time to disclose the secret!" Tsyplakov just laughed it off and when he had gone sketching, Rashid had secretly followed him, peeking from behind the bushes. Later Rashid came back with burning eyes: "I got it! It turns out that one must sketch on toned canvas!" Or: "I have to paint across the "little cube!" Rashid carefully patched with umbro all his cardboard, tried different adjustments and techniques, but for some reason he was never able to create etudes like Viktor Tsyplakov. In general, only few could ever create such etudes...

В.Г. ЦЫПЛАКОВ

◀ *Зимний этюд. 1950-е*

Холст, картон, масло

◀ *Огороды. 1964*

Холст, картон, масло

Грибная пора. 1985.

Холст, масло



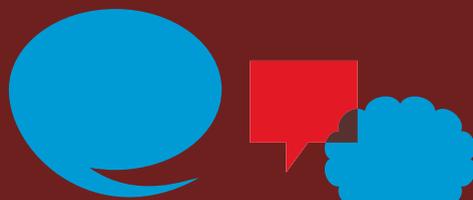
Именно в эти — 1950–1953-е — годы мне привелось учиться в институте (незадолго перед тем получившем имя В.И. Сурикова), у Виктора Григорьевича. Виктор Григорьевич ничего не декларировал, ничего не отвергал и не навязывал. Он просто был рядом с нами, брал кисть, и тугой плоский кусок холста вдруг оживал, становился из вялого подобия природы искусством. В парадной фальшивой «аплодисментной» картине «Великому Сталину — слава» на первом плане ликовала то ли узбечка, то ли таджичка в национальном платье из переливчатого шелка. Не сомневаюсь, что писал этот муаровый, серебристо-лилово-розовый шелк наш Цыплаков. Приходя на выставку в Третьяковку, мы не видели в картине ничего, кроме великолепно сделанного платья.

На практике в 1953 году в деревне Сновидцы на Оке он опять-таки почти ничему нас не учил — сам писал по многу часов в день. Помню, как восхищались мы его чудесным, сделанным с натуры этюдом с освещенными багровым солнцем купальщицами у реки на фоне сизого грозового неба. По этому этюду им была написана картина «После трудового дня» (1954). Слишком засушенная, утратившая живую непосредственность этюда картина эта все же была принята начальством неприязненно: показалась чересчур «вольной», «импрессионистичной». Тогдашнего

министра «культуры и отдыха», как иронически называли Александрова, вскоре со скандалом снятого со своего поста за «моральное разложение», возмутили обнаженные женские фигуры (!)

Мы уважали в Цыплакове талант, его причастность к великому таинству Искусства. Он знал и мог что-то такое, чего не знали и не могли мы. Наш простодушный башкир Рашид Нурмухаметов всерьез приставал к Цыплакову: «Виктор Григорьевич! Ну откройте секрет!» Цыплаков только отшучивался, и Рашид тайком следовал за ним, когда он шел на этюды, подсматривал из-за кустов, как он пишет, и возвращался с горящими глазами: «Узнал! Оказывается, надо писать на тонированном холсте!» Или: «Надо писать через «косточку!» Рашид старательно замазывал умброй все свои картонки, изводил тюбики «кости жженой», но таких этюдов, как у Виктора Григорьевича, почему-то не получалось. Такие этюды, как у Цыплакова, вообще получались у немногих...

Статья печатается с сокращениями.



ГОДАННÉE
FRANCEFRANCIЯ
РОССИЯRUSSIE
2010



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ФРАНЦИИ



РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»



14.VI–5.VII

Академия изящных искусств Франции
Paris, Quai de Conti, 23

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВОДСТВА

ARTISTIC INDUSTRY



Исполнительскому мастерству обучали еще до утверждения Академии художеств, в бытность ее в качестве художественного департамента в структуре Российской академии наук. Звание исполнителя в самой Императорской Академии художеств было ступенью в общем профессиональном образовании. Наличие художников-исполнителей и производственной базы всегда понимали как необходимые условия для процветания искусств — скульптуры, монументального и декоративного искусства, графики, сценографии, архитектуры. Последние двадцать лет недостаток в мастерах-исполнителях и производственных базах сказался весьма негативно на отечественной художественной практике. Академия художеств — одна из немногих структур, сумевших сохранить свои производства, но тем не менее подготовка исполнителей все еще остается проблемой. Президент Академии художеств неоднократно поднимал вопрос об организации института исполнительских ремесел, который мог бы создать предпосылки для расцвета технически сложных видов искусств.

ЛИТЕЙНЫЙ ДВОР АКАДЕМИИ

SMELTING YARD OF ACADEMY

*Геннадий Степанов**Gennady Stepanov*

Литейное производство зародилось в Императорской Академии художеств в 1769 году, вскоре после ее основания. Большую роль в этом сыграли литейщик Пьер Ажи и, как писали в то время, «искусный мастер» Эдмон Гастклу. В 1790 году именно он был назначен преподавателем специального класса «литейно-чеканного» мастерства.

Договоры академии с преподавателями обязывали обучать кроме главного предмета формованию, литью из

Стр. 52–56.

*В творческой мастерской**«Литейный двор».**Фото С. Шагулашвили*

Smelting and casting began in the Imperial Academy of Fine Arts in 1769, shortly after its founding. Important role was played by caster Pierre Ajoui, and “master of crafts” (as they call it at the time) Edmond Gastclue. In 1790 it was he who was appointed as a teacher of a special class of “casting and minting art”.

Beside the main subject, Academy teachers were obliged to teach other crafts like: forming, metal



металлов, чеканке, золочению, серебрению, бронзированию и прочим прикладным специальностям. К преподавательской деятельности привлекались бывшие питомцы академии: Василий Можалов, Иван Баженов, Никита Бирюков, Василий Екимов. Именно Василий Екимов после ухода в отставку Эдмона Гастклу в 1805 году становится руководителем Литейного двора. Благодаря специалистам, подготовленным академией, создавались скульптуры и металлический декор как для Петербурга, так и для всей России.

Среди них — известный памятник Минину и Пожарскому по модели Мартоса, две большие статуи — князей Голенищева-Кутузова и Барклая де Толли — по моделям профессора Орловского. Здесь были изготовлены и замечательные произведения Козловского, Щедрина, Прокофьева, Гордеева, Гальберга.

В 1809 году Литейный двор посетил Александр I. Император долго беседовал с мастерами и преподавателями. Присутствовал на встрече и король Пруссии Фридрих Вильгельм.

Каждый скульптор мечтает видеть свою работу не только в гипсе, но и в более прочном и благородном материале. Не был исключением и барон Клодт. С первых дней появления в академии он принимает активное участие в работе Литейного двора. А после смерти академика Василия Екимова (в 1838 году) занимает его место. Обладая колоссальной работоспособностью, сочетая в себе качества художника и исполнителя, барон Клодт проявлял большую заботу о литейном производстве. Он открыл особую мастерскую для скульптуры малых форм, для чего изменил устройство печей, построил две новые большие литейные печи по 600 пудов каждая (примерно по 10 тонн металла).

После революции 1917 года Ленинский план монументальной пропаганды предполагал огромный размах и невиданные темпы работ. Именно тогда литейные мастерские Академии художеств были преобразованы в единое предприятие художественного литья «Монументскульптура», на котором отливались скульптурные изображения по моделям ведущих советских скульпторов В.В. Лишева, М.Г. Манизера, И.Л. Гинзбурга, В.И. Мухиной, Н.В. Томского, М.Ф. Бабурина, Е.В. Вучетича, М.К. Аникушина, Ю.Л. Чернова, Л.Е. Кербеля, И.В. Крестовского, В.Б. Пинчука, З.К. Церетели, В.Л. Рыбалко.

Во время войны цеха завода были полностью разрушены, и только благодаря самоотверженному труду коллектива, возглавляемого директором Виктором Павловичем Степановым, восстановлено производство, по сути, построен новый, уникальный завод по отливке в бронзе монументов. Высококвалифицированные мастера смогли воссоздать уничтоженные и похищенные фашистами в годы Великой Отечественной войны замечательные памятники русского классического искусства. Среди них знаменитый «Самсон», главная скульптура Большого каскада фонтанов в Петродворце, «Оранжерейный фонтан», «Тритон и морское

casting, stamping, gilding, silvering, bronzing, and other applied techniques. Academy was successful in engaging its former pupils in teaching new generations of artists, we can mention here Vasily Mozhalov, Ivan Bazhenov, Nikita Biryukov, Vasily Ekimov. The last one, Vasily Ekimov, following the resignation of Edmond Gastclue, became head of the foundry, called in Russian "Smelting Yard", in 1805. In St. Petersburg and throughout Russia, many sculptures and metal decors were created thanks to the skillful masters, trained by the Academy of Arts.



Contemporary foundry or "Smelting Yard" of the Russian Academy of Arts is definitely the largest training and production center of contemporary monumental art. It is proud to derive its origin from the "Smelting Yard" of the Imperial Academy of Arts. Meanwhile, we have the opportunity to invite distinctive professionals from CIS as



well as other foreign countries, who once have been studying in the Academy of Arts of the Soviet Union. But this is a temporary solution. Understanding the problem of sculptural production and artistic casting, the president of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli decided revive old traditions of the Imperial Academy on the basis of the current “smelting yard” in St. Petersburg. Zurab Tsereteli, great master of artistic work with metal, created many famous works of art, which are the best example of what can be achieved with the necessary knowledge.

One of the main tasks of the “Smelting Yard” is training of all professionals from different branches of sculptural arts. Zurab Tsereteli has repeatedly stressed the importance of an integrated approach to education of Academy students, the need to ensure that future graduates possess not only the qualities of the sculptor, but also the skills of founder and caster, as well as skills to work with Marble and Granite. Today, the curriculum focuses on training multi-skilled, universal, and professional creator. On a practical level, students are learning finesses of sculptural production and related crafts. A whole range of versatile skills is needed here – including an understanding of the subtleties of work with magnifier and formator. Only in this case, with full knowledge, one can have a control over the smelting process at a foundry. Same skills are necessary at granite and marble production workshop, too. Undergraduate and external students at practical exercises are required to cast their sculptures in metal for accomplishing education at the Academy with corresponding diplomas. In the academic foundry, successor of a famous “Smelting Yard”, one can found also postgraduate and optional in-depth courses and practical lessons on the chosen area of expertise in sculptural production.

чудовище», «Волхов», памятник Петру I и другие работы. Большинство памятников, созданных при советской власти, выполнено на заводе «Монументскульптура».

Петр Карлович Клодт в своих лекциях постоянно подчеркивал, что выпускник академии, молодой скульптор, обязан знать весь комплекс литейных работ — от приготовления формовочных материалов, составления шихты до постройки печей, изготовления огнеупоров, плавки, формовки, заливки металла, чеканки.

В наше время творческо-производственный процесс скульптурного производства испытывает нехватку профессионально подготовленных кадров, которых в советское время готовили в специальных художественных училищах. Теперь училищ нет. Старые мастера уходят. И порой скульптор не может на должном уровне довести свою работу до конца.

Современный Литейный двор Российской академии художеств — крупнейший учебно-производственный центр современного монументального искусства — берет свое начало от Литейного двора Императорской Академии художеств. Пока мы имеем возможность приглашать специалистов из ближнего и дальнего зарубежья, которые в свое время учились в стенах Академии художеств СССР. Но это временный выход из положения. Понимая проблему скульптурного производства и художественного литья в настоящий момент, президент Российской академии художеств З.К. Церетели на базе нынешнего Литейного двора в Санкт-Петербурге возвращается к старым традициям Императорской Академии, показывая на примере своих произведений, каких результатов можно добиться, имея необходимые знания.

Одна из главных задач Литейного двора — подготовка специалистов всех профессий скульптурного производства. Важность комплексного подхода к образованию студентов, чтобы будущие выпускники обладали не только качествами ваятеля, но и навыками мастера художественного литья, имели навык обработки мрамора и гранита, не раз подчеркивал и З.К. Церетели. Сегодня учебная программа предусматривает подготовку многопрофильного, многофункционального творца-профессионала. Студенты-выпускники и вольнослушатели практических занятий свои дипломные работы обязательно отливают в материале. В академической литейной проводятся также факультативные — углубленные — практические занятия по выбранной специальности скульптурного производства.

Студенты также могут приобрести экономические и юридические знания, связанные с их будущей профессией, то есть научиться заключать договор, самостоятельно составлять смету, что в дальнейшем поможет им грамотно объяснять заказчику творческую и исполнительскую часть своей работы.

Преподавательскому составу, творческим мастерским мы также помогаем вести работы, связанные с творческой деятельностью художника.

Для повседневной деятельности и перспективного развития литейного производства в соответствии с новыми технологиями необходим грамотный персонал: инженеры, техники. Скульптурное производство и художественное литье как научно-техническая дисциплина строится, развивается и совершенствуется по двум направлениям: научно-техническому и художественно-стилистическому. Специфика производства заключается в том, что инженерно-технический состав также должен обладать образным мышлением, это важно для литейной технологии. Такое мышление инженеров позволяет наиболее рациональным образом спроектировать модель будущей отливки и необходимую для ее получения литейную форму. И в то же время наличие у скульптора развитого логического мышления помогает в творческо-производственном процессе создания скульптурного произведения.

В Санкт-Петербурге работает Научный совет Литейного двора, который возглавляет президент Российской академии художеств. По всем научно-исследовательским разработкам мы тесно сотрудничаем с кафедрой металла Петербургского политехнического института, где работают крупные ученые-металлурги. В настоящее время мы вместе изучаем возможности повышения качества структуры разностенных отливок из бронзовых сплавов, где большое значение имеют добавки для образования зародышей кристаллов в струе расплава при заливке в формы.

Уменьшение транскристаллического строения в отливке или его устранение даст возможность повысить качество литья и избежать неоднородности химического состава. Мы ведем также разработки (и уже есть положительные результаты по использованию добавок в виде окислов титана, ванадия и других металлов) в производстве художественного литья.

Новым направлением технологии литья в песчаные формы является применение вакуумируемых форм из сухого песка, без связующих добавок.

Все эти усовершенствования ведутся на общественных началах или на пожертвования художников. Личные сбережения жертвует на эти научные разработки и их внедрение в образовательный процесс и президент Российской академии художеств.

Будучи большим художником и опытным руководителем, З.К. Церетели понимает, что, не занимаясь научно-исследовательской работой, не внедряя новых технологий, не приобретая современного оборудования, теряя талантливые инженерно-исполнительские кадры и самое главное, не имея финансирования, Литейный двор Академии художеств превратится в музей истории художественного литья России. И тогда он потеряет привлекательность как для отечественных, так и для иностранных студентов, потому что они интересуются в первую очередь новыми технологиями и способами литья.

И еще есть проблема — отток специалистов за рубеж, на аналогичные производства в Китай, Германию, Канаду.

Сейчас мы пользуемся четырьмя способами, которые больше всего подходят для художественного литья. Это литье металлов в кокиль (применяется при серийном производстве), литье по выплавляемой модели (способ хорош тем, что не нужна дальнейшая механическая обработка детали, и получается тонкое литье), вакуумное и самое сложное элитное литье (получается высококачественное изделие из любого металла).



Нельзя не вспомнить добрым словом Мытищинский завод художественного литья, к большому сожалению художников, больше не существующий. Технология по восковым моделям, с применением спецматериалов из жаропрочного бетона, по которой работал этот завод, пользовалась у скульпторов заслуженным уважением. Ленинградские мастера участвовали в доводке и запуске мощностей этого завода и теперь сожалеют, что после его закрытия «потерялось» современное оборудование, которым он был оснащен, в частности четыре копаковые печи и пять больших индукционных печей.

Существующий на Литейном дворе метод изготовления крупных монументов наиболее прогрессивен, он надежен и долговечен и не загрязняет окружающей среды. Это так называемые отливки в песчаные формы. Данная технология позволяет регенерировать песчано-глинистые смеси десятки раз, и только когда смесь приобретает пылевидную форму, она становится непригодной к употреблению. Такая технология позволяет экономить материалы. Но самое главное, что при изготовлении монументов бронзовые детали отливаются с внутренними шарнирами (болтовыми и штифтовыми). При сборке шарниры соединя-

ются болтами, внутрь заводится металлический каркас, который также крепится к шарнирам болтовыми соединениями. Это и обеспечивает монументу особую прочность.

Именно по этой технологии была отлита многоплановая, сложнейшая скульптурная композиция — памятник Петру I для Москвы.

К юбилею Победы в Великой Отечественной войне был сооружен грандиозный монументальный комплекс на Поклонной горе. Две эти работы вошли в пятерку самых высоких памятников планеты.

По своему тематическому, политическому звучанию вызвал интерес и общественный резонанс монумент «Слеза скорби» для Соединенных Штатов Америки.

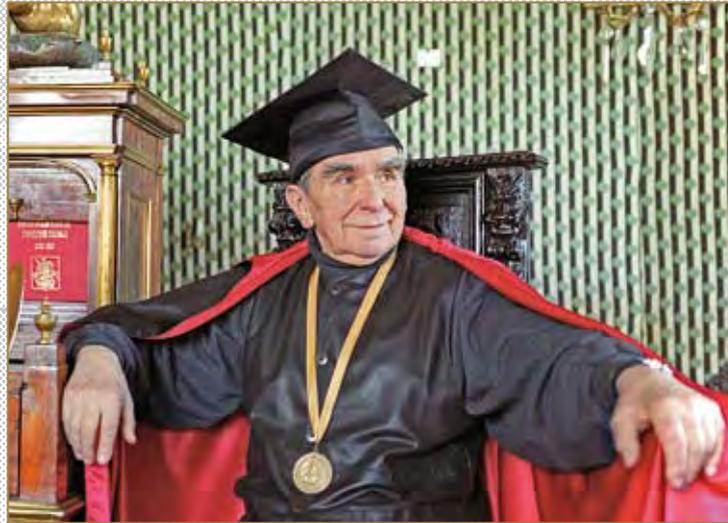
Центром композиции является гигантская 40-футовая слеза, изготовленная из полированного хромоникелевого сплава. Фрэнк Перуччи, председатель Комитета памяти жертв трагедии 11 сентября 2001 года, сказал, что монумент выглядит фантастически. Такой художественный эффект создан и благодаря техническим и технологическим возможностям литейного производства. Для создания этого монумента потребовалось решить ряд инженерных задач. Поскольку предполагалось, что он будет испытывать сильные ветровые нагрузки, были изготовлены бронзовые детали со специальными шарнирами, которые обеспечивали надежность конструкции. Для этого проводились специальные испытания в аэродинамической трубе. Стальной каркас для монумента изготовили из стали особой прочности марки В-20. Все части металлоконструкции подвергались горячему оцинкованию. После изготовления каркаса, отливки и прочеканки деталей памятника началась сборка монумента, причем из-за размеров в горизонтальном положении, что требовало от автора особого внимания, видения конечной композиции своей работы, чтобы устранить ошибки исполнителей. Затем последовала операция по перевозке деталей памятника в морской порт. После сборки монумент был разделен на четыре части длиной по 10 м. На корабле до Нью-Йорка почетный груз из России следовал около месяца.

Монумент доставили к месту установки уже в собранном виде, но стыковочные швы были не сварены, так как во время доставки могли быть перекосы отдельных его частей. После проверки всех горизонтальных и вертикальных размеров начались сварка и чеканка собранных на каркас отдельных деталей, а затем монтаж памятника. После монтажа на управляемых с земли подъемниках, где находились наши исполнители, монтировались последние бронзовые детали с помощью крана. Последние сварочные швы были заварены с помощью подъемника, установленного на монументе. Так как американская сторона запретила проводить пескоструйные работы, пришлось снимать окисную пленку шлифовальными машинами и затем покрывать в три слоя специальным бесцветным лаком.

Благодаря усилиям своего президента Российская академия художеств добилась восстановления старых добрых традиций художественного литья.

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



Российская академия художеств объединяет художников, работающих в самых разных арт-стратегиях. Творчество академиков, членов Президиума представленных в разделе «Персоналии», свидетельствует о широком диапазоне интересов академии в конце XX — начале XXI века.

«ЭВОЛЮЦИЯ И ПРЕВРАЩЕНИЯ»

TRANSFORMED WORLD OF IYULIAN RUKAVISHNIKOV

Ольга Калугина

Olga Kalugina

Когда мир раскалывается надвое,
трещина проходит через сердце поэта.

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

Выставка скульптуры – нечастый гость в стенах Третьяковской галереи, тем более такого признанного монументалиста и мастера исторического портрета, каким является Иулиан Митрофанович Рукавишников. Причастный к «суровому стилю», строгий и точный в своих мемориальных композициях, каким мог предстать в ограниченных музейных пространствах этот мастер? Подобный вопрос, если и не произнесенный вслух, то, несомненно, заданный про себя, вставал перед многими зрителями, заполнившими залы в день открытия выставки «Эволюция и превращения». Их лица, напряженные, смятенные или отрешенные, сообщали развернувшемуся в тесных залах вернисажу особое настроение встречи с неожиданным и впечатляющим. Поэтому жанр настоящего повествования практически тяготеет к эссе, точнее к небольшому исследованию чувств и впечатлений, а не к критической статье.

Уникальность выставки в том, что более 50 представленных на ней работ происходят из собрания семьи, из

Δ *Иулиан Рукавишников.*
Фото Виктора Велижанова

Вид экспозиции

И. М. РУКАВИШНИКОВ

▷ *Скелет рыбы. Из серии «Природа, эволюция и превращения». 1988. Бронза*

▷ *Морской конек.*

Из серии «Природа, эволюция и превращения». 1992. Бронза

▷ *Черн-трава. 1987. Мрамор*

Sculpture Exhibition is an infrequent event in the halls of the State Tretyakov Gallery, even more if the author is internationally recognized master of both monumental sculpture and historical portrait. Exactly this is the case of a great personality of Russian national sculptural art – Iyulian Mitrofanovich Rukavishnikov (1922–2000).

The uniqueness of the exhibition “Evolution and Transformation” was the fact that more than fifty works represented an intimate and not a public side of the creative life of the sculptor. Created in the last fifteen years of his life, they clearly demonstrated a very peculiar stage in “his personal evolution” and “his personal transformation”. Presented works came from the collection of the artist’s family.

Talent is multifaceted and generous – this simple truth has become the main theme of the exposition in Engineering building at 12, Lavrushinsky Lane, the State Tretyakov Gallery. In many interviews over the recent years, great sculptor gave many personal insights, thoughts and explanations. Art historians and journalists have written comprehensively about his later works. All of these interpretations and self-interpretations have become inseparable part of the sculptor’s heritage. However, there is another possible way to understand the artist’s work: to rely solely on the art works and the historical context in which they were born. “One have to be crystal-clear, sincere and honest” – said the sculptor at the end of his great career, and this demand to oneself gave an outcome: the tragic 1990s suddenly started talking in the language of complex, controversial, but true art; from the “most wretched of times” art transformed into page of our history.





сферы непубличного труда художника. Созданные в последние пятнадцать лет, они демонстрируют очень своеобразный этап в его эволюции и превращений. Есть во всех этих экспонатах нечто такое, что не поддается логическому анализу. Это впечатление рождается не в плоскости рационального восприятия мира, а как ряд ассоциаций, на основе органолептических взаимодействий, внутренних ощущений, ритмических отзвуков. Первым захватывающим чувством становится восхищение богатством материалов, освоенных мастером. Они завораживают тактильностью своих фактур и, что особенно редко и потому подчеркнуто остро переживается в скульптуре, цветовой энергией. Эти впечатления опережают даже отклик на образное решение, смысловое содержание работ, так что далеко не сразу возникает желание узнать их названия. Но когда оно появляется, представленный ваятелем мир начинает оформляться в совершенно неожиданных очертаниях.

За плечами Иулиана Рукавишников десятилетия работы с образами однозначно позитивными, скульптурно адекватными. Пластика фигур и лиц героев его мемориальных композиций, его Чехова и Курчатова, образов ленинианы всегда демонстрировала крепкую школу и отличное прочувствование модели, что и позволяло придавать работам соответствующую убедительность, вызывать столь необходимую монументальной пластике позитивную реакцию. И нужны очень серьезные изменения в сознании и мироощущении мастера, чтобы, оставив мир адекватно переживаемых кинестетических ощущений, сделать шаг за горизонт.

Конечно, никогда не возбранялась декоративно оформленная пластика, тем более столь элегантно выполненная. Особенно заманчиво расслабиться и не задаваться лишними вопросами перед изысканными флоральными мотивами «Макроцистиса» (1995, бронза), «Саксифраги»



(1996, бронза), «Вьетнамских лилий» (1993, бронза), «Листа салата» (1997, бронза). Но какая-то едва уловимая нота отличает их от теплой терракотовой плоти «Цветка аконита» (1988, керамика), мягко круглящегося мрамора «Соцветия черной травы» (1987, мрамор), звонкой золотистости «Эволюции» (1982, бронза). Чуть больше хищности в силуэте, напряженнее и условнее ритмика форм — и перед нами уже новая грань в мировосприятии художника.

Однако наиболее ярко смена построения образа заявляет о себе другими работами. В композициях второй половины 1980-х годов как будто только намечается некий сдвиг, некоторая утрата соотношенности задачи и средств ее решения. Если ласковые лоснящиеся — такие естественные — «Улитки» (1987, бронза) лишь слегка задевают утраченной нежностью и мягкостью своих форм, то «Гусеницы» (1987, бронза, камень) уподоблены фрагментам неведомого монумента, где природная гибкость

их тел трансформируется в жесткость незыблемой конструкции. Эти странные повороты формы и искажения смысла постепенно вовлекают зрителя в своеобразную игру: произведения редкой красоты и утонченной прочувствованности материала каждый раз направляют вектор своего воздействия в противоположном привычному смыслу направлении.

Так, «Хрустальная бабочка» (1993, бронза) явлена металлическим конструктом (остов прожилок, спаянных в крылатую форму), увенчанная «замковым камнем» лошадиной подковы, для надежности прихваченной заклепками. «Простейшее» (1991, бронза) предстает сложным и художественно организованным образом, а «Водоросль» (1992, бронза), которую наше сознание ассоциирует с завораживающим вечным колебанием, выстраивается в строгую вертикаль, отягощенную объемными выростами. Воплощающая легкость «Бабочки на листе» (1991, бронза) увесиста и добротна, предназначенные к плавному скольжению «Рыбы» (1988, бронза) включены в жесткое сооружение наподобие средневековых весов или маятника.

ного, отнюдь не всегда властен. Тем драгоценнее и тем большего внимания заслуживают эти непреднамеренные «оговорки», прорывы художнического подсознания. Собирая воедино трудно выразимые вербально намеки и откровения, неожиданно оказываешься перед лицом иного бытия, порою едва различимого, но убедительного в воплощенной скульптором образной достоверности.

Тайные знаки проникновения в «иное» настигают зрителя насмешкой, гротеском, театром абсурда, в том числе и сжатыми кулачками торжествующе поднявшейся на дыбы гигантской стрекозы, словно грозящей миру человека, не позаботившегося о сохранении чего-то важного и беззащитного в своей природе. Враждебные стрекозы, хищные богомолы, агрессивные дафнии, застывшие в ожидании жертвы пауки — все они огромных, гипертрофированных размеров, поскольку, почти незаметные в повседневности, в перевернутом миропорядке они значимы и могущественны. Но их природа ложна, неподлинна: этот факт передают вторгающиеся в органические структуры сломанные вилки и балясины развалившейся мебели, шарнирные



И. М. Руквишников
Запятая. 1987. Бронза

Макроцистис. 1995. Бронза



Парадоксальность явленного художником мира тем более очевидна, что заключена в форму редкой композиционной целостности и конструктивной логики. Связи рушатся на ином уровне, в пластах подтекста, формирующегося в произведении, как правило, вне контроля сознания творца. «Прозрение приходит далеко не всегда и совсем ненадолго... Иногда в процессе работы забываешь, где находишься...»¹ — простодушно отмечает мастер в одном из последних своих интервью. За этим признанием кроется тонкое понимание природы творческого акта, над которым художник, даже скульптор, труд которого вмещает так много аналитического и технологически выверен-

соединения ножек «Кулика», окаменелые лапы гагар, человеческие ладони в «Автодизайне» (1996, бронза).

Мастер прекрасно осваивает традицию кубистическо-конструктивистской переработки формы, что особенно ярко проявляется в чеканной бронзовой «Блохе». В выставочном зале Третьяковской галереи она, не лишенная обаяния и жуткой эстетики, изготовилась к прыжку природного вампира, Гигантское последовательно воплощает в этом перевернутом мире микроскопическое («Дафния», 1987, бронза), реальная плоть оказывается зияющей пустотой («Плоть ската», 1995, бронза), живое и подвижное — застывшим навсегда («Тушканчик», 1996, бронза).

Художник не судья времени, он его портретист. «Time Out of Joint» Иулиана Рукавишникова предстает перед зрителем в дословной достоверности, где «у времени вывернуты суставы»². Он отказывается, сознавая или нет весь драматизм и символизм этого решения, от законных объектов скульптурной драматургии. Пульсирующая плоть, игра напряжений и спадов мышц, тонкие переходы мимических построений — все это становится неприемлемым для запечатления облика конца XX века. Скульптура, как известно, не создана для воплощения отрицания, она лишена критического потенциала по самой своей природе, поскольку ничто не вырубается в граните или мраморе и не отливается из бронзы с целью порицания и отчуждения. Но у вааяния, как наглядно демонстрирует выставка Рукавишникова, есть арсенал средств, которыми художник способен выразить свое неприятие смещенных ценностей и ложных кумиров. Именно поэтому не веет радостью познания природы от образов позднего творчества мастера. Нет в них и недолговечности декоративных экспериментов. В них драма и мощь художника на вершине мастерства, у финала

Гусеница. 1986. Бронза

Кулик. 1993. Бронза

Рыбы. Из серии «Природа, эволюция и превращения». 1988. Бронза



жизни и перед лицом утраты и распада. Каков может быть ответ на это роковое сочетание? Только творчество, только искренний призыв к зрителю будущего взглянуть в то, что замещает образ человека в великом искусстве вааяния, как замещало его образ нечто в надвигавшемся неведомом мире последних творческих лет мастера.

Талант многогранен и щедр. Эта простая истина стала главной темой экспозиции Инженерного корпуса ГТГ. Мастер немало дал о себе интервью в последние годы, не обошли вниманием его поздние работы исследователи и журналисты. Все эти интерпретации и самоинтерпретации уже стали частью судьбы наследия скульптора. Однако возможен и иной путь к пониманию творчества художника — опираться только на произведения и тот исторический контекст, в котором они появились на свет. «Надо быть кристальным, искренним и честным»³, — говорил скульптор в конце своего творческого пути, и эта требовательность к себе дала результаты: трагические девяностые вдруг заговорили на языке сложного, неоднозначного, но подлинного искусства, преобразившись из «ока-янных времен» в страницу нашей истории.

¹ Персона. 2000. №. 2.

² «Распалась связь времен». В переводе Б. Пастернак

³ Персона. 2000. №. 2.

ПОРТРЕТ В ПОЛНЫЙ РОСТ

LIFE-SIZE PORTRAIT

*Марина Терехович**Marina Terekhovich*

Выставка, посвященная 75-летию Московского союза художников. За черной шторой в стеклянном ящике ворочается и кричит голова. Зачем это эпатажное произведение в уважаемой юбилейной экспозиции? Автор отнюдь не молодой «актуальщик», а вполне зрелый мастер Константин Васильевич Худяков, заслуженный художник Киргизской ССР, президент правления Творческого союза художников России, действительный член РАХ.

Технология, ее связь с формой и содержанием не являлись предметом широких дискуссий отечественной художественной общественности во второй половине XX века. Разве что в зачаточном дизайне с его разделами — проектированием и оформительским искусством. Но они не принимались в элитарный клуб чистых искусств, где царила живопись.

Такое положение дел, по сути, оставляло за скобками творчество и успехи художников, исповедующих иные принципы, определивших для себя иные ориентиры для самореализации или в силу не зависящих от них причин

Кonstantin V. Khudyakov (1945), Honored Artist of the Kyrgyz SSR, Full Member and member of Presidium at Russian Academy of Arts, the President of the Creative Union of Artists of Russia, a graduate of the Moscow Architectural Institute. It is a known phenomenon: the realities of our lives are more fantastic than any fantasy. The role of artist is to find a form for transforming these realities into the art, with other words, to find the right technology for their implementation. Accompanied with a wide range of communication inside and outside of art, his architectural education created a strong intellectual platform for his shift to the world of computers and virtual reality.

К. В. Худяков

*Красная Площадь. 2010.**Холст, ультрафром, печать*▷ *Леда. 2010. Стерекартина*

работающих в более приземленных сферах художественной деятельности. Одним из них был Константин Худяков, член цеха художников-проектантов, а ныне широко известный в России и за ее пределами «цифровой художник» (как он сам себя обозначает).

Он родился в январе 1945 года, обучался в Московском архитектурном институте, по его окончании был распределен на работу в Центральный музей В.И. Ленина. Так он стал художником-проектантом и с 1972 года до конца 1980-х занимался музейными и прочими экспозициями в СССР и за его рубежами. Параллельно с 1977 года он выставлял свою живопись в подвалах Горкома профсоюза графиков на Малой Грузинской улице, был принят в когортку художников-нонконформистов. По радио «Голос Америки» сообщили, что в выставках этих диссидентов участвуют главный художник музея Ленина Худяков и главный художник музея Маркса и Энгельса Шаров. Последовал ряд выговоров и затем уход по собственному желанию. В 1988 году вместе с Александром Рукавишниковым он организует творческое объединение М'АРС и по сей день является председателем его правления.

Будучи автором громких виртуальных проектов «Предстояние», «Отель Россия» и других, он не отрекается от того, что делал в Центральном музее В.И. Ленина, в его филиалах во Фрунзе (ныне Бишкек, Кыргызстан) и Куйбышеве (ныне Самара). Этот период жизни был наполнен интересными дизайнерскими решениями при проектировании экспозиций и уникального выставочного оборудования, сотрудничеством с заводами, которые осуществляли задуманное. А это были лидеры в технологиях, предприятия так называемого среднего машиностроения, связанные с производством военной продукции (объединения имени Хруничева и Туполева, «Салют»). Там работали уникальные специалисты, по-настоящему креативные люди. В те годы они выпускали «мирную» продукцию. Оборудование для музея вождя было для них своего рода оброком.

Пребывание в музее, необходимость находить способы представления экспонатов публике, несомненно, стимулировали парадоксальность мышления. Разве можно было пропустить и не использовать такой эпизод: один из сотрудников достал коробку из-под фотоаппарата «ЛОМО», и в руки Худякову падают вставные челюсти товарища И.В. Сталина. Впоследствии он использовал их фото для работы «Челюсти Сталина. Фабрика «Красный Фаберже» (1999; холст, принт).

Мы знаем: реалии нашей жизни таковы, что они более фантастичны, чем любая фантазия. Художник лишь должен найти форму для их перенесения в искусство, технологию для их реализации. И Худяков именно тот мастер, который всегда осознавал для себя эту задачу. Архитектурное образование плюс широкий круг общения внутри и вне искусства создали крепкую интеллектуальную платформу для вхождения в мир компьютеров, в виртуальную реальность.

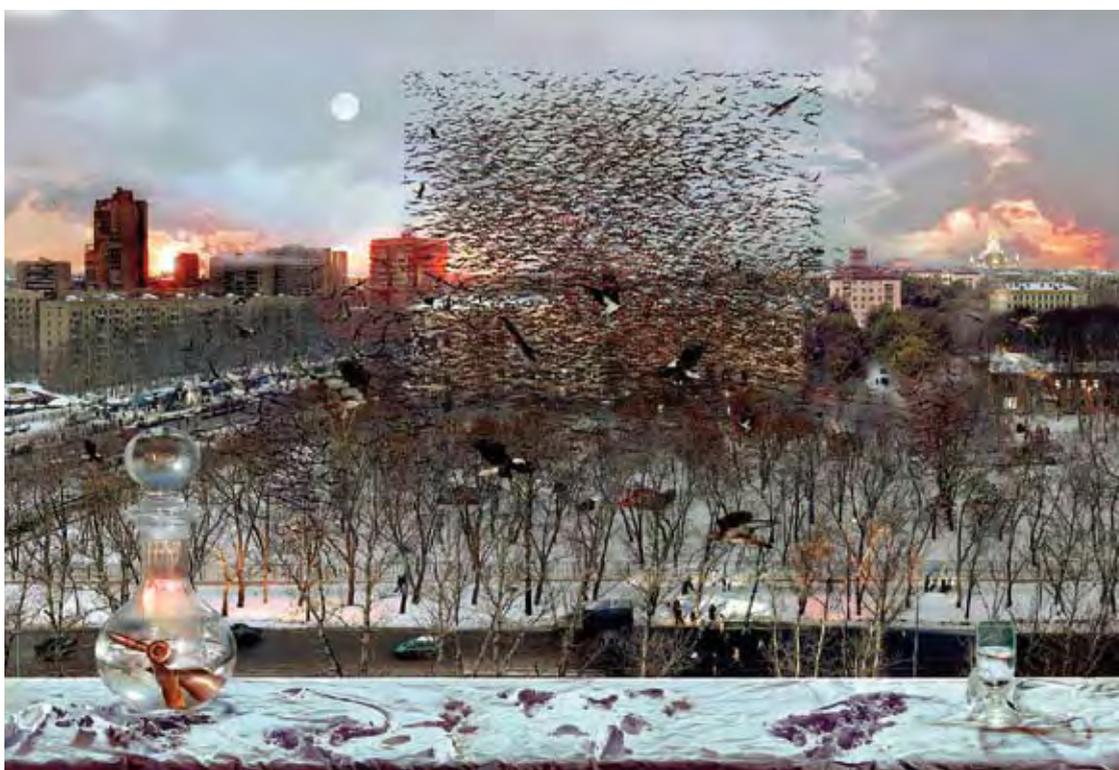
Еще будучи студентом, он, используя специально им сконструированное приспособление для 8-миллиметровой камеры, снял свой бумажный дипломный проект «Город будущего для Сибири» с разных ракурсов и сделал фильм. В те годы он бредил творчеством Якова Чернихова, Паоло Саллери, групп НЭР и «Archigream». Сегодня он использовал бы 3D-программы. Важно, что были идеи, художник улавливал вибрации времени, предчувствовал прогрессивные тенденции.

Цифровые технологии открыли новую страницу в изобразительном, или более обще, визуальном искусстве. Худяков, проектное мышление которого является его творческой сутью, был внутренне готов к их появлению. Он сам говорит: «Я — раб новых технологий». Каждая созданная работа — освоение появившихся программ и методов, тщательное исследование диапазонов их художественной доступности.

Кинематограф сыграл немаловажную роль в формировании его авторской манеры. В свое время его поразила картина Микеланджело Антониони «Blow up», где случайное увеличение фрагмента фотографии оказывается началом криминальной истории. Или множество визуальных подробностей в картинах Тарковского, которые становятся существенными смысловыми атрибутами.

В картинах Худякова любовь к деталям, к мелочам типа мошки в натуральную величину на перенасыщенном событиями панно размером три на четыре — черта его «пластической» речи, навеянная мэтрами кино.





Произведения художника в цифровом формате можно поделить на две группы. Одна — это мегапроекты, своего рода эпопеи с развитой литературно-философской основой; другая — работы, которые могут быть объединены в циклы или исполнять соло, своего рода скетчи или эссе, где художник, удовлетворяет свои творческие прихоти, экспериментируя по ходу.

Станковизм был магистральным дорожкой советского искусства с 1930-х годов (да, пожалуй, и сегодня мало что изменилось в художественном мышлении). Вот и Худяков, воспитанный в этой эстетике, считает (ссылаюсь на его интервью 2006 года), что появился инструмент для создания «суперкартины», где по воле автора возможно

К. В. Худяков

Орлы прилетели. Черный квадрат.
Москва. XXI век. 2002. Холст,
ультраформ, печать

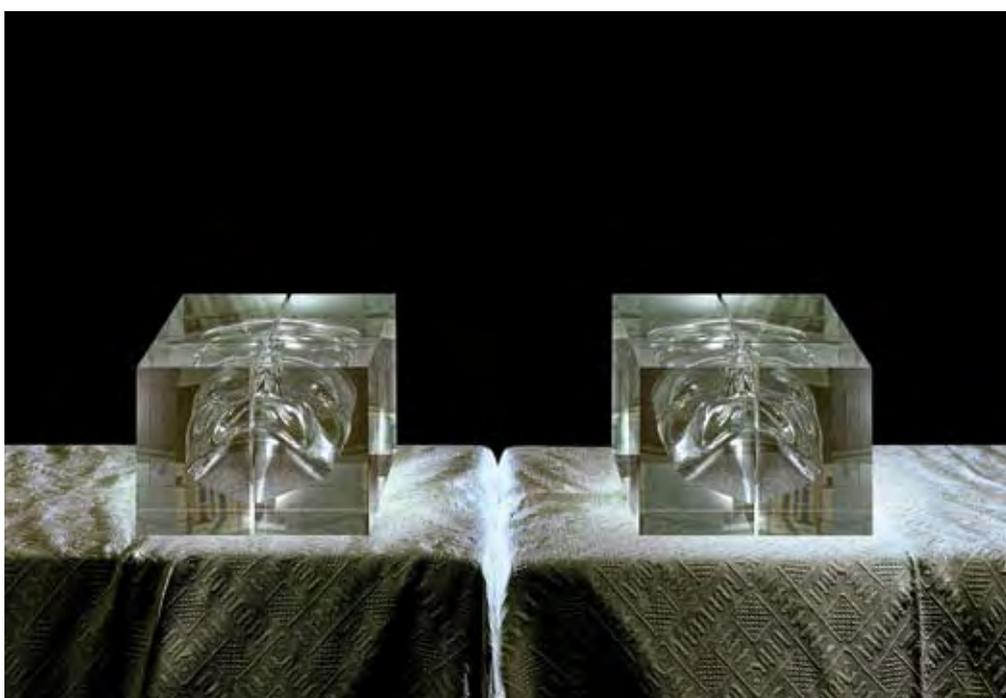
∇ *Тайная вечеря.* 2007.

Холст, ультраформ, печать

▷ *Тайная вечеря.* 2007.

Холст, ультраформ, печать

he have been working since fall 2001. Directing creative act of this magnitude requires competent organizer: enlisting all characters, studying the iconography, creating the photo-bank (70,000 high-resolution images of 350 photo-models), consulting with specialists (archaeologists, linguists, historians or religion, etc.). As a result of computer processing, Khudyakov modulates twenty-three major images. Installations with large size (5x15.3 m) are arranged in three tiers to create impressive complex composition: first stratum — the progenitors and conductors; second — the Crucifixion; and third — Saints and evangelical circle. Second tier is supplemented by two symbolic compositions, facing Jesus from both sides: "Holy Land" — the space associated with the earthly life of Jesus Christ; and "Ecumene" — here representing the spread of world civilization. In autumn 2004, Khudyakov's project was presented for a first time in prominent exhibition space of the State Tretyakov Gallery. In subsequent years, its fragments and variants were shown in Germany, Switzerland, USA, and several Russian cities. In Hamburg, Institute of Contemporary Art presented Mr. Khudyakov with prestigious award in the category "Best Portrait of 2005". In a series of documentary films "Code of Life" dedicated to genetics, preparatory portraits from Khudyakov's project were used. Works by Konstantin Khudyakov are scandalous, shocking and annoying, but it is quite in the context of contemporary art. For great mastership of their author, for "a cultural work in the culture", Khudyakov's works are in demand by both established museums and private collectors around the world. As Full Member of Academy of Arts, Konstantin Khudyakov implements the idea inherent in the concept of genuine academic education: the artist is supposed to be at the level of knowledge of his times and is obliged to pursue his own artistic discoveries.



все. Поэтому большинство его произведений, по крайней мере до недавнего времени, были панно-принты на холсте с ультрахромной печатью, а с момента использования им различных 3D-программ и технологии мультитач — панно-экраны. Исключение четырехмерная видеоинсталляция «Деисус. Антропология. Я кликаю, значит, я существую», продемонстрированная на 2-м фестивале цифрового искусства в 2004 году, и трехмерная видеоинсталляция «Не верю» на выставке 2007 года, посвященной 75-летию МСХ.

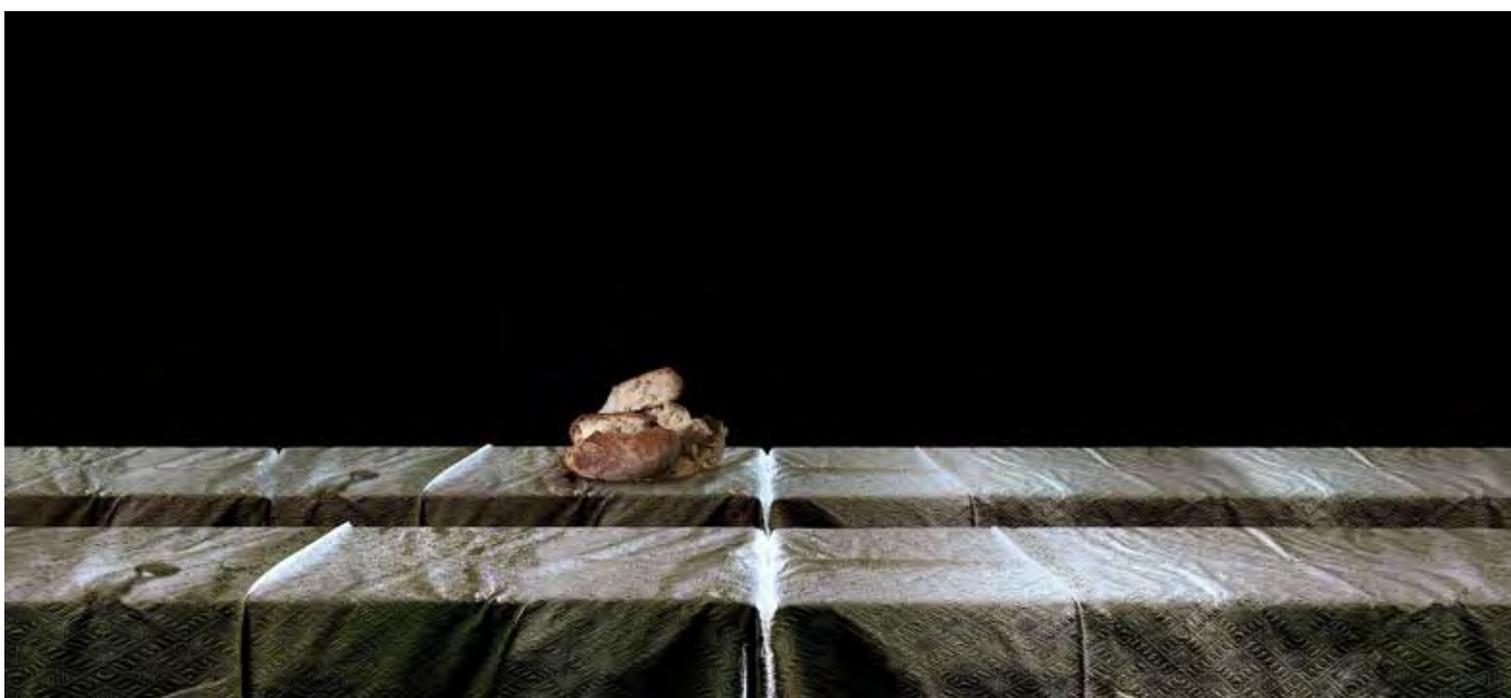
Самым крупным проектом мастера остается «Деисус. Предстояние. История христианства в цифровом формате», над которым он работает с осени 2001 года. Непосредственный творческий акт предваряла длительная подготовка: составление списка персонажей, исследование иконографии, формирование фотобанка изображений (70 тысяч снимков высокого разрешения 350 фотомоделей), консультации со специалистами (археологами, филологами, религиоведами и пр.). В результате обработки подготовленного материала с помощью компьютерных программ Худяков модулирует 23 основных образа. В общей композиции инсталляции размером 5x15,3 метра персонажи располагаются в три яруса. Первый — прародители (Иаафет, Хам, Сим, Ной, Енох) и проводники (Моисей, царица Савская, Заратуштра, Гиппократ, Александр Македонский); второй — Распятие (Адам, Иисус Христос, Ева); третий — святые и евангельский круг (Константин, Николай Чудотворец, Магдалина, Петр, Мария, Иоанн, Павел, Георгий, Серафим, Николай Второй). Дополняют второй ярус две символические композиции по обе стороны лика Иисуса: «Святая земля» — пространство, связанное с земной жизнью Христа, и «Ойкумена» — с распространением мировой цивилизации.

Осенью 2004 года презентация проекта состоялась в ГТГ. В последующие годы его фрагменты и варианты де-

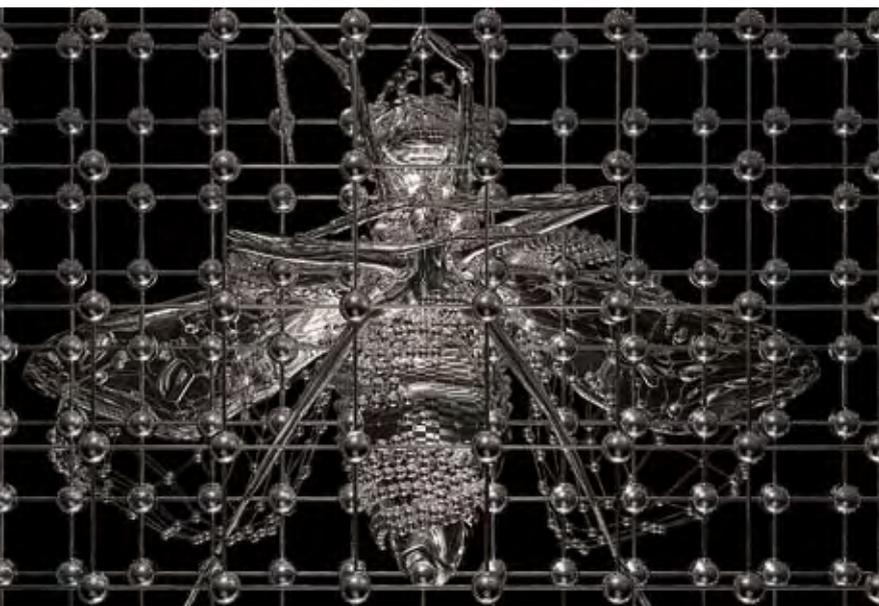
монстрировались в Германии, Швейцарии, США, в российских городах. В Гамбурге институт современного искусства вручил художнику премию в номинации «Лучший портрет 2005 года». В цикле телепередач «Код жизни», посвященном генетике, использованы наработки проекта Худякова.

Возрождение религиозной жизни в России вызвало множество вопросов к изображению персонажей Священной истории и новопреставленных мучеников при строительстве и воссоздании храмов. В православии был значительный разрыв в естественном развитии церковной архитектуры и связанной с ней живописной традицией, в отличие от католичества. Вопросы, что и как делать, волнуют православных священнослужителей и прихожан — заказчиков росписей и икон, конечно, самих стенописцев и иконописцев. Решительных действий пока боятся и те и другие. Поэтому работа Худякова — смелый шаг, попытка верующего человека дать свою интерпретацию ликов святых, используя современное искусство, его инструментарий и научные знания.

«Омут» стал главной частью экспозиции 2006 года «Отель Россия» в галерее М'АРС. Реальные факты из истории Великой Отечественной войны легли в основу изображения. Русские девушки, их отношения с британскими моряками, приводившими конвои в Архангельск, Мурманск, ленд-лиз, а после Победы — репрессии: ссылки и лагеря за контакты с иностранцами. И еще. То ли быль, то ли легенда, что часть из них была потоплена вместе с баржей при транспортировке по Северной Двине. «Образно говоря, — пишет журналистка Ольга Голубцова, — утопили в ГУЛАГе». И вот мы видим водовороты огромного омута за проволочной сеткой, и в нем барахтаются беспомощные фигурки. Хочется уйти со страшной страницы истории в наши дни, но здесь нас встречает панно «9 мая 2005 года»: застолье неких роботов, за ними та же проволочная сетка, а за ней за горами мусора видны халупы и праздные граждане. В



К. В. Худяков

*Супер-Муха. 2010.**Холст, ультрафром, печать*

полированных до зеркального блеска затылках и телах роботоподобных отражаются купол неба и тот же пейзаж со свалкой. Если присмотреться к мусору на первом плане, то увидим газеты с объявлениями: вывожу из запоев, аборт...

По работам видно: взгляды художников с Малой Грузинской из группы «20» на нашу действительность близки Худякову, это был осознанный выбор сообщества. Он остается верен натуралистическому анализу бытия и жесткой манере его отображения, не уходит от больших вопросов социальной жизни в тихую заводь частной, «гламурной», не эстетизирует мусор, как это делают поп-артисты или «новые реалисты». У него мусор и есть мусор.

Проект «Отель Россия» многоплановый. Подвигло автора на это название одноименная, ныне снесенная гостиница, построенная в 1960-х годах по проекту архитектора Чечулина. Сооружение было поистине циклопическое, претендующее на образ страны. Ради его постройки уничтожили древнее Зарядье — район напротив Кремля. Для студента Константина Худякова, будущего зодчего, это была человеческая и профессиональная драма. Теперь он нашел способ отомстить: «Я решил сделать такую всероссийскую кунсткамеру. Поскольку сама Россия огромна, моя «гостиница» тоже почти безмерна. В нее можно закачивать все проблемы, все то, что меня волнует, тревожит, радует».

Совершенствуясь в использовании цифровых технологий, привлекая новые программы, он создает серии «Русский пейзаж», «Московская панорама», «Жизнь

насекомых», «Основной инстинкт», «Марш славянки» и другие. Скрупулезная разработка поверхности, изощренные эффекты в подаче предметов, единая фактура для живой и неживой материи выявление ее до мельчайших нюансов — характерные приемы мастера, причем всегда на пределе.

Шаржирование — также один из приемов. Например, картину Репина «Не ждали» (которую он, кстати, очень любит и ценит) художник использует для интерпретации в духе процветающей эротомании: все персонажи обнажены и покрыты единой металлической фактурой. Или реминисценции по поводу культовых произведений: «Орлы прилетели» на пейзаж Саврасова «Грачи прилетели» и «Черный квадрат Малевича» из трупиков мух на «Черный квадрат» Малевича.

Серия «Новый русский шрифт» (2005–2006) внешне кажется затейливой. Буквы сконструированы из шкурок банана. Из их вязи формируются монограммы друзей, обрывки давних лозунгов — «Братских народов...», «Наше свободное...».

Игровое начало определяет интонацию панно-натюрмортов. Выбор и подача объектов выявляют мировоззренческую концепцию автора в вольготно жутковатой иронии. Например, здесь обычная пуговица с четырьмя дырочками «Пуговица I», патрон («Патрон. Успение I», противогаз («Пособие по гражданской обороне»), уже упоминавшиеся «Челюсти Сталина» и в пару к ним «Знаменитое ленинское яйцо», канализационный люк, кресло самого Худякова, скульптурные инструменты Александра Рукавишников. Предметы зачастую приобретают несвойственную им в реальности фактуру, так, например, человеческой кожи (танковая гусеница).

Художник использует лексикон культуры XX века, технологические новинки XXI века, как, например, кинотрюки программы «Синема». Задача художника усложнялась многократно: требовались написание сценария, видео- или фотосъемка, построение архитектурной и предметно-пространственной среды, прорисовка персонажей, организация событий и их последовательность (причем последняя позиция может быть как предсказуемой, так и непредсказуемой по воле автора и пользователя), наконец, совместная со специалистом разработка программ для каждого конкретного случая. С конца 2008 года совместно с пермской рекламной группой «Витамин» Худяков создает подобные интерактивные цифровые картины на основе не имеющих аналогов программ.

Произведения Константина Худякова эпатажируют, шокируют и раздражают, но это в контексте contemporary art. За мастеровитость их автора, «за культуру работы в культуре» их приобретают престижные музеи, частные лица и коллекционеры. Как академик РАХ он реализует идею, изначально заложенную в академическое образование: художник должен быть на уровне знаний своего времени и совершать личные творческие открытия.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



Выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21) и Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) — крупнейший современный центр искусств. Здесь представлены экспозиция произведений Зураба Церетели, коллекция слепков с произведений античной скульптуры, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, музыкальные вечера, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели.

www.rah.ru



... ПЛЮМРИЕ КЪ СЪ АНДРА
... ПЛЮМРИЕ КЪ СЪ АНДРА

... ПЛЮМРИЕ КЪ СЪ АНДРА

... ПЛЮМРИЕ КЪ СЪ АНДРА

... ПЛЮМРИЕ КЪ СЪ АНДРА

НЕВЬЯНСКАЯ ИКОНА

NEVYANSK ICONS

Анна Рындина

Anna Ryndina

Российская академия художеств предоставила возможность познакомиться с замечательным явлением русской сакральной культуры – иконописью мастеров горнозаводского Урала XVIII–XIX веков. Экспонировались памятники из частного Музея Е.В. Ройзмана в Екатеринбурге. Три просторных зала Галереи искусств Зураба Церетели были заполнены первоклассными по художественному качеству и разнообразию сюжетов иконами. Первое ошеломляющее впечатление – редкая красота представленных здесь произведений, создавших удивительно мажорную эмоциональную атмосферу.

Упоминание о невьянской иконе содержится в документах середины XVIII века, сложение же традиции приходится на начало столетия. Первые переселенцы приходили на Урал из Вологды, Устюга, Поморья. Старообрядцы из Поволжья появились здесь после 1722 года, принеся на свою новую землю древние традиции сакрального искусства. Невьянская школа согласно датированным иконам существовала с 1734 до 1919 года. Именно в ней можно видеть самое высокое проявление старообрядческого искусства Уральского региона.

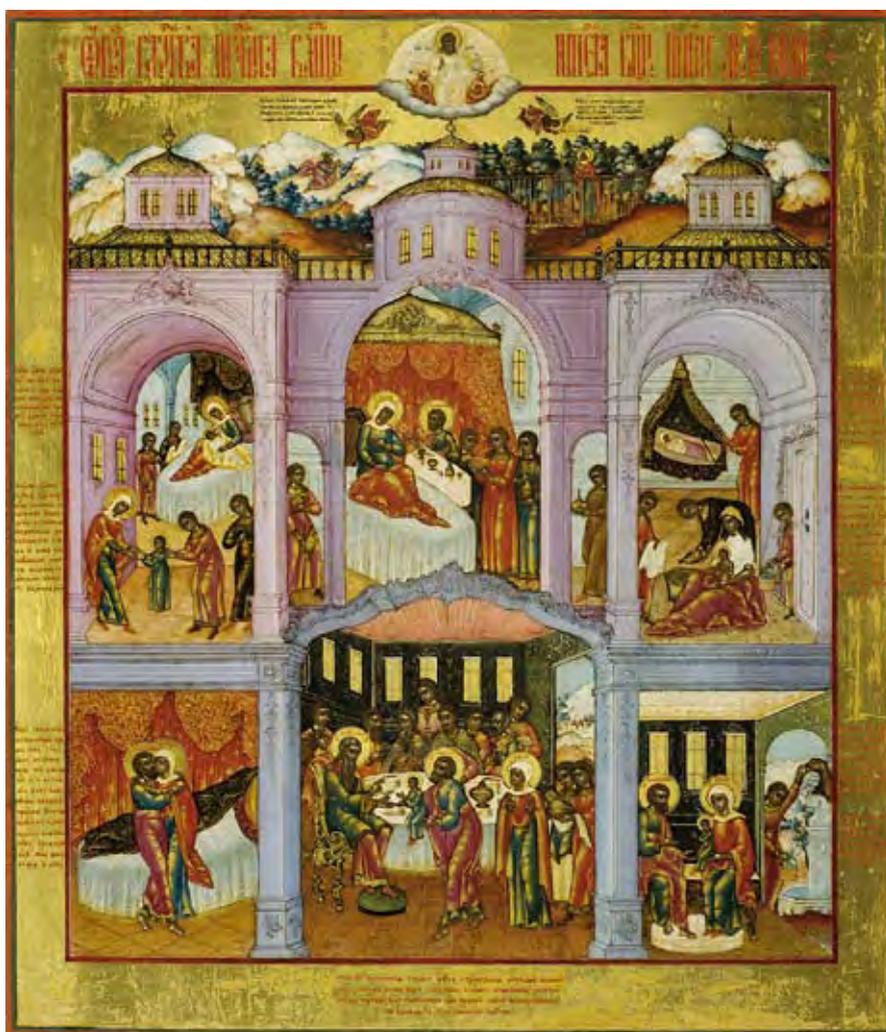
Ранние памятники связаны с северными землями. Древнейшая датированная икона, так называемая Богоматерь Египетская (1734) – список с образа строгановского мастера XVII века Семена Хромца. К тому же времени принадлежат изумительные по скупой красоте «дымчатого» кораллово-розового колорита иконы «Богоматерь всех Скорбящих Радость», «Иоанн Богослов в молчании», «Спас на престоле и избранными святыми» и др. Строгановские источники были здесь не случайны. Сольвычегодск (родовое гнездо Строгановых) стоял на важной водной артерии – реке Вычегде. Вверх по ней шел путь в Сибирь через Урал, откуда поступали железо и медь. Высокое развитие иконописания в Сольвычегодске, где Благовещенский собор был как бы музеем церковного искусства XVI–XVIII веков, говорит о роли последнего как своеобразной «академии художеств» для уральских иконописцев.

Неповторимые по духовной активности и живописной эффектности иконы второй половины XVIII – первой трети XIX века называют «высокий Невьянск». В них живут не только творчески преображенные традиции иконописания Верхнего Поволжья, Русского Севера, Поморья, но и мастеров Оружейной палаты. Из наследия Ярославля и Костромы XVII – начала XVIII века невьянские мастера заимствуют интенсивные зелено-красные

Russian Academy of Arts provided an opportunity to get acquainted with the remarkable phenomenon of Russian sacred culture – icons created mostly for Old Believers by local artisans from mining and metallurgical towns of the Ural region throughout from the 18th till the early 20th century. Tsereteli Art Gallery presented Nevyansk Icons from the private Collection of Eugene Roizman from Yekaterinburg. The three spacious rooms of Tsereteli Art Gallery were filled by icons of exquisite artistic quality and great diversity of subjects.



In early icons of the Nevyansk school one can feel a tie with old Russian icon-painting centres in northern lands, with towns like Yaroslavl, Kostroma and Vologda. The oldest among icons on show in Tsereteli Art Gallery “Our Lady of Egypt” dates back to 1734. The motive can be successfully traced to the canvas of 17th century painter Simeon Khromets, who worked for Stroganovs. Unique examples of the spiritual activity and picturesque nobleness, icons of the second half of 18th – the first third of the 19th century are called “High Nevyansk”. They not only preserved and creatively transformed traditional ico-



*Архангел Михаил Грозный Воевода
Начало XIX века.*

Рождество Богоматери. 1799

тона и приемы «мелочного письма», а из более позднего этапа — розово-сиреневую цветовую гамму с вкраплениями голубого, белого, оливкового, сложные по рисунку архитектурные фоны, приемы активной лепки ликов, порой сумрачных по тональности.

Среди царских изографов невяньские художники выбирают в качестве образцов работы усольца Федора Зубова, мастера, происходящего из строгановских вотчин. Зубовская икона «Рождество Богоматери» (1688) из Музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева четырежды творчески копируется ими, начиная с образа 1783 года вплоть до середины XIX века. Основной колористический «ключ» здесь — вариации киновари, темно-вишневых и оранжевых тонов, сообщающих предстоящему настроению духовной приподнятости.

Так же радостны образы, решенные в ином стиле, навеянном северной традицией в поморском варианте. При всем единстве изводов невяньские иконы столь насыщены и глубоки по цвету, что видятся как первозданные творения, как новая жизнь привычного извода. В них «эмалевая» открытость красок с ярко-оранжевыми и киноварными вспышками особо подчеркивается темно-изумрудными, густо-лиловыми и синими тонами, напоминающими об уральском малахите, лазурите, чароите.

Характерно отношение невяньских иконописцев к природе. Они ценят ее в каждой детали, улавливая совершен-

ство божественного творения, которым не устают восхищаться. Эти тихие мелководные речушки, уходящие в глубину иконы, припорошенные первым снегом редкие сосны и ели, выросшие на камнях, формируют «пространство обитания» персонажей икон, «одиночество» которых в природном ландшафте восполняется спокойно пьющими «тихую воду» лошадьми, коровами и даже драконом.

Особенно трогают изображения скромных северных ягод: черники, клюквы, морошки и всяких мелких цветов, из которых мастера «сплетают» роскошные, словно живые, рамы, обрамляющие фигуры прославленных святых, как, например, на иконе Великомученицы Екатерины. Так невяньские мастера сообщают незатейливым, но родным им мотивам подлинную драгоценность.

С воцарением Александра I, признанием единоверчества, подъемом промышленности и появлением состоятельных заказчиков — «староверов-технократов» уральских заводов — иконы невяньских мастеров входят в новые богатые интерьеры. Это в известной степени ущемляет внутреннюю наполненность и строгость сакральных образов, но на почве крепкой традиции не разрушает их изначальной особенности. С этого времени ведут свое начало и династии невяньских иконописцев.

Что касается новаций в декоре, то в невяньских иконах XIX века можно увидеть роскошные золоченые барочные детали, что большая редкость для творчества



староверов. Однако народные мастера извлекают из них «живой корень», переводя сложные, затейливые формы в красно-зеленые фантазии из цветов и пучков ветвей. Разбросанные по полям икон, они формируют не упрощенные копии «пришлых» стилевых мотивов, а обновленный живописный декор в духе эпохи.

В целом невьянскую икону XIX века выгодно отличают от поморских и палехских живая импульсивная линия, неожиданная смелость колорита, живописная трактовка пейзажных фонов и редкая декоративная изобретательность.

В иконах XVIII–XIX веков огненноликие архангелы на крылатых красных конях, низвергающие сатану в бездну в последней битве добра и зла преобразуют в своей эмоциональной и цветовой активности эсхатологический сюжет, связанный с чаянием конца мира, в радостное ожидание победы над антихристом.

Эти интонации радости, возможно, суть всего художественного явления, называемого невьянской школой.

Спас Вседержитель. 1919

nography of the Upper Volga, the Russian North and White Sea coasts, but also masters of the Kremlin Armoury.

Typical feature is attitude of Nevyansk Icon's authors towards nature. They valued the nature in gold, in every detail capturing the perfection of divine creation, and never cease to admire it. Especially touching are depicted images the modest northern berries: blueberry, cranberry, cloudberry and all sorts of tiny flowers, of which the authors "weave" frames for central picture of saints. Prime examples of this kind of splendid frame, full of life, are framings on the icons of the glorified saints such as the Great Martyr Saint Catherine of Alexandria.

With regards to innovations in the decor, the Nevyansk icons of 19th century are presenting the magnificent gilded ornaments using templates of Baroque and Classicism origin. These features are unique and otherwise very rare in the art of Old Believers.

Among the favourite subjects of Nevyansk painters are motives like Intercession of Our Lady, Joy of All Who Sorrow, Our Lady of Kazan, Christ the Saviour, Nicholas the Wonderworker, John the Baptist and the Archangel Michael – Commander of Formidable Force. On the icons of 18th–19th centuries, Archangels are depicted triumphant on winged red horses, throwing Satan into the bottomless abyss after the final battle between Good and Evil. With the emotional and color activity they succeed in transforming eschatological subject, associated with the agony of the possible end of the world, into the joyful anticipation of the victory over the Antichrist.

One can possibly consider these intonations of joy an essence of an artistic phenomenon called "Nevyansk school".

ЛАБИРИНТ АНАТОЛИЯ ЧЕЧИКА

LABYRINTH OF ANATOLY CHECHIK

Нина Геташвили

Nina Getashvili

«Лабиринт» Анатолия Чечика, единая живописная композиция, охватывающая четыре стены выставочного зала в Галерее искусств, 89 фрагментов этого цельного организма – разноформатные и даже разножанровые полотна. Чечик сработал против всех правил хорошего тона в живописи, каждая работа способна на «отдельное проживание», а вместе их не расчленишь. Композиция каждой картины-фрагмента продолжается в двух соседних и естественно связана со всей цепочкой, как гены в геноме. «Жизненный поток», «линия жизни» оказываются буквально потоком, линией (не прямолинейной, но изломанной, как коридоры лабиринта). «Домино» (как его мыслил Ле Корбюзье: по первому образованию Чечик – архитектор), гигантский пазл, храмовый фриз, лента Мебиуса, «Пергамский алтарь», материальные, телесные утраты которого восстанавливаются голограммами памяти. Но крайние точки этого ряда вовсе не антонимы, потому как круг – проекция шара, а наш мир – проекция большого универсума, так и экспозиционный зал оказывается виртуальным прообразом витка космической спирали, вобравшего знаки времени – бытового, исторического, мифологического; культурного, сакрального, профанного. Многоцентровая перспектива, по П. Флоренскому, последовательно образует сложный зрительный образ, где прошлое и будущее сходятся в настоящем. Но тогда нет линейного финала.

Каждый «кадр» существует в своем отдельно взятом хронотопе. И все же не дробится, а замыкается на себе, воспринимается в контексте пространственно-временных парадоксов, где конец и есть начало. От «Древа познания» до «Кизилового варенья», от «Минотавра» до «Лестницы Иакова», от «Точильщика» до «Конца Троянской войны».

Экспозиция открывается зрителю постепенно, сложность ее структуры не ощущается как таковая вследствие того, что некоторая монотонность ритма компенсируется богатством интонаций. Насыщенный колорит, «кимвальное столкновение тонов» разряжаются перебивками золотых «метоп» (меньшего размера композиций, которые возникают, казалось бы, вне всякой логики, но где ее взять, эту логику в жизни?). Барочная космическая стихия «Спящего города» соседствует с элегией «Вечера», сакральным «Древом желания», фантастической «Русалкой с двумя хвостами», зловещим Свенгали – «Продавцом счастья», веселой «Стеной» и готовыми обрушиться стенами «Дома под снос». Так же непринужденно поступает А. Чечик и с композициями отдельно взятых «эпизодов», предлагая

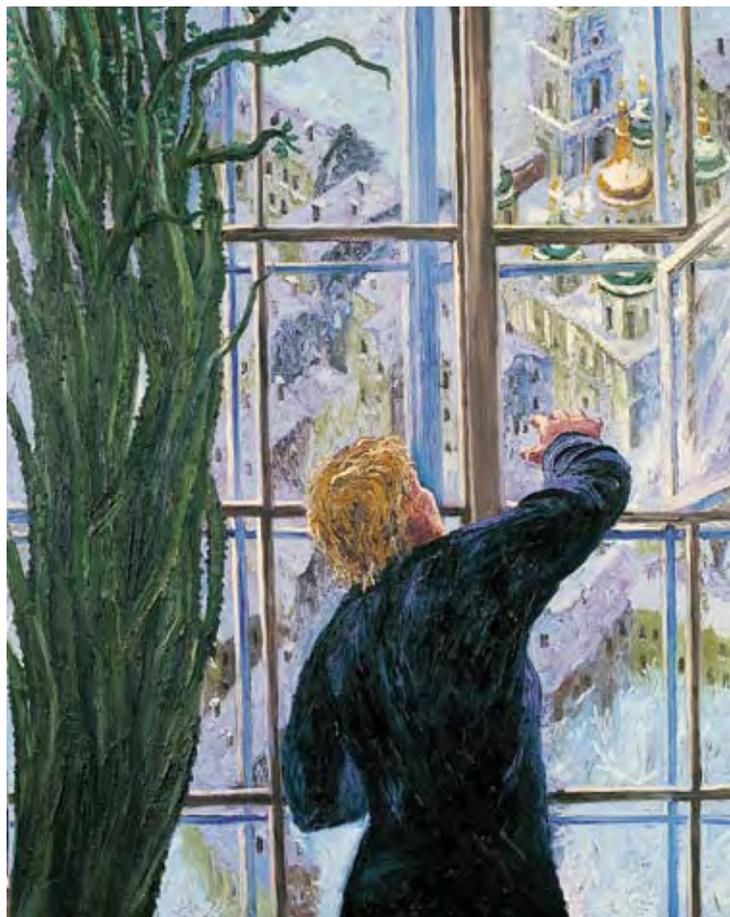
“Labyrinth” of Anatoly Chechik is a single pictorial composition, covering the four walls of the exhibition hall, made of 89 fragments – canvases of different formats and even different genres. The composition of each “picture-fragment” continues on the two neighbouring canvases and these were naturally connected with the entire chain, just like genes in the genome.

Time does not break up, but closes on itself, is perceived in the context of Escher’s and Einstein’s paradoxes as the end, which at the same time is the beginning. From the “Tree of Knowledge” to “Cornel Jam”, from the “Minotaur” to “Jacob’s Ladder” and from the “Grinder” to the “End of the Trojan War”. Each of them stays in its given time-space. The complex structure (which may not be noticed by the audience because of the smooth “extension” of the exhibition and its

А.З. Чечик

Летите, голуби. 2006.

Холст, масло





Ревность. 2006.

Холст, масло

Восточный бастион. 2006.

Холст, масло

нам полюбоваться панорамой плывущего в утренней дымке старого Тбилиси, силуэты улиц которого проступают сквозь силуэт капиталийской волчицы, а затем позволяя заметить, как этот утренний город похож на панораму соседнего «вечернего» Тель-Авива. Так, внимательному взгляду становятся заметны повторы и сближения, однако здесь они не авторские уточнения, а подмеченная художником «схожесть» сюжетов жизни.

Радианы особой энергии этого завораживающего, то гармоничного, то синкопического джазового ритма способны оказать почти шоковое воздействие на зрителя, оказавшегося в центре зала — на перекрестье пронизывающих реальное пространство физически ощущаемых лучей времени, истории и фантазии.

Сюжеты мигрируют из одного в другой, резонируют друг с другом. Обыденность, рутина становятся мифом, миф — лирическим отступлением, и, то, что делает его универсальным, обогащает и углубляет его повседневный смысл. Идея возвращения, повторения превалирует в этом образе времени. «Припомненность» (термин Платона) события позволяет понять высшую, сакральную его наполненность. Но напрасно мы вспомним о понятиях времен линейного и циклического. Здесь времена не в оппозиции. Здесь «время оно».

Здесь отсутствуют события, от которых отсчитывают «до» и «после». Более того, любое способно стать «ключевым», точкой бифуркации, рождающей отростки живописного интертекста, складывающиеся в гигантскую

«базу данных» истории отдельного человека, художника, для которого история человечества — его собственная. И как было замечено не мной, ощущение 50 поколений у Чечика — семейное, и при всей отстраненности от истории в его искусстве обнаруживается интимное с ней родство. Но эта «интересная история» сродни той, что началась на Патриарших...

Все «как бы», и все «на самом деле».

Чечик принадлежит к художникам, чье творчество требует особенной осторожности в определениях и формулировках. Его непоследовательность разрушает границы трагедии и карнавала, гротеска и лирики. Его персонажи (а как было замечено, его интересуют именно персонажи, нежели модели, и даже три ясных портрета — жены, А. Соколянского и Н. Нестеровой в «Лабиринте» заставляют усомниться в точности жанрового определения) и «предметы» несут в себе универсальность идеи. Но легко обнаруживается их частное «я», которое и вызывает к сочувствию. В этом сочетании главный магнетизм его живописи.

Пятнадцать лет назад он сам доходчиво объяснил интервьюеру свою позицию, которая спустя немалое время, судя по результатам сегодняшним, думаю, не изменилась: «На золотом крыльце сидели...» и далее по тексту. Вот так и в жизни. Их я и пишу». Можно растеряться от многоликости его полотен, от разности населяющих их персонажей.

Интересно, что маршруты лабиринта соответствуют творческой биографии художника. Путь в искусстве начался с архитектуры: здания по проектам молодого тог-



да архитектора и сегодня стоят в Киеве, а давнишние друзья-коллеги и привечают его как своего. Затем театр. Больше 30 спектаклей — кукольных, музыкальных, драматических — на разных сценах одной шестой земного шара, в основном на Украине. Мастер-класс по сценографии Даниила Даниловича Лидера в академическом театре им. И. Франко и крепкая дружба с ним, как и с главным режиссером Сергеем Данченко.

В это же время он оформляет книги, создает плакаты, осваивает и другие виды прикладной художественной «продукции».

В 1997 году Чечик переезжает в Тбилиси (неосторожный шаг в свете будущих событий), а на главной сцене уже независимой Украины еще почти два десятилетия шли «Мастер и Маргарита», «Энеида», «Конотопская ведьма» в его оформлении. Заметим, ни в них, ни в других сценографических работах Чечика не замечены повторы, излюбленные приемы; его протеическое разнообразие могло бы вызвать упрек в эклектизме, если бы образные решения спектаклей не были так эстетически изобретательны. Будущие живописные композиции насытили театр парадоксальными мизансценами и ракурсами, словно улавливающими взгляд то из-за кулис, то из партера, то с самого высокого яруса, а еще эффектами световой режиссуры и красками, подчас словно подсвеченными, иллюминированными локальным источником света.

В обильной подробностями биографии художника кардинальные перемены — не от провалов и неудач. Кто из молодых архитекторов тогда, в 1970-е, мог надеяться на самостоятельные постройки? Он начал с нуля в театре и ушел из него, когда его портрет висел в фойе академического театра им. И. Франко рядом с портретом учителя, и поста-

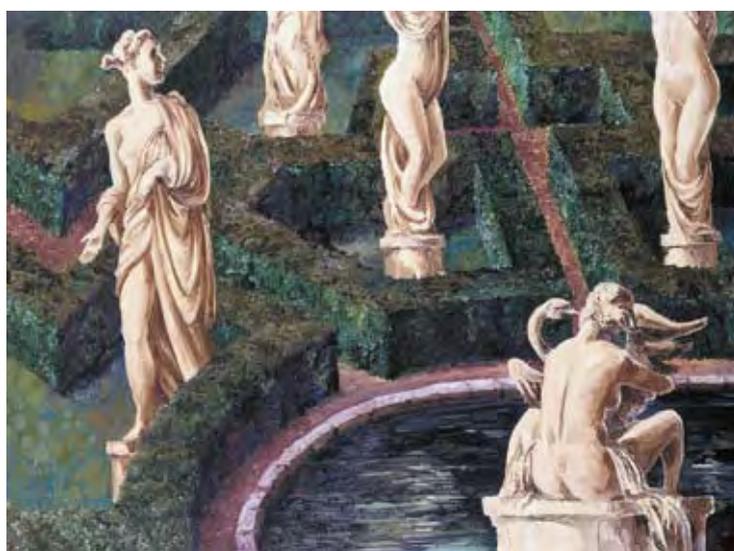
вив здесь собственный спектакль, «Последнее представление» по пьесе Петера Мюллера получало свои дипломы, когда его создатель уже перебрался в другую республику.

В Тбилиси все началось тоже с белого листа...

Интенсивность творчества в тбилисский период при обращении к станковому искусству, живописи и графике можно объяснить абсолютной самостоятельностью художника (уже не зависевшего ни от архитектурных чиновников и худсоветов, ни от влияния театрального коллектива) в воплощении образов собственного ментального мира.

В это время, когда исторический процесс, по его словам, стал осязаемым, рождается обширный живописный и графический (офорты и гравюры) библейский цикл, графические импровизации по «Мастеру и Маргарите» и античной мифологии, образы, связанные с детскими одесскими и киевскими впечатлениями. Художник наделял своих героев интенсивной напряженностью и подвижностью собственного внутреннего мира, словно отказываясь «остановить мгновение» и пытаясь материализовать движение. А потому динамическая утроенность их черт и жестов становилась пластическим лейтмотивом его тогдашних гравюр и картин.

Пожалуй, в многометровой офортной композиции «Песнь песней», а затем исполненном на бумаге цветными типографскими красками первом шестичастном и цельном «Исходе» (1999) уже обнаруживается исток будущего «Лабиринта». Через некоторое время Чечик повторил «Исход» в живописи — развернутое, как свиток священного писания, живописное размышление о судьбах человека, народа, человечества. Его, как и «Лабиринт», трудно назвать полиптихом, тем более что в отличие от последнего цикла он целен по замыслу и исполнению, а «много-



А. З. Чечик
Бельведер. 2006. Холст, масло

Живописная конструкция,
состоящая из девяноста картин

частность» имела место, вероятно, лишь потому, что у художника не было места в мастерской для семиметрового полотна. Однако общими оказываются масштабность замысла и стремление к слиянию временных пластов, растворенных в едином потоке.

После развала СССР начался «московский» период, который длится уже почти 20 лет. За это время состоялось 10 персональных выставок, создано еще семь больших живописных циклов.

Они разные. В каждый следует погружаться, чтобы пообвыкнуть в предложенной новой системе координат, и когда это происходит, рождается нечто, что делает предыдущее «новое» не устаревшим, но другим. Успокоительное дежавю в «периодах» отсутствует, узнаваемые ходы всплывают через временные этапы преобразенными, в новом «гриме», «амплуа», а чаще в новой ипостаси.

Облегчая задачу определительных формулировок, позволим себе выделить момент преобразования в творчестве Анатолия Чечика как ключевой. Это и игра слов и понятий, как в серии, посвященной нашим победителям («Салют победы», «Ваш кофе убежал», «Бухенвальдский набат», «Собрание сочинений» и др.), «антагонистические противоречия» визуального ряда (действительности) с названиями работ («громких слов»), напоминающие «сеанс черной магии с последующим разоблачением», что, возможно, было бы забавно, если бы не затрагивало нас кровно. Это и фрагменты подмостков, открытая, демонстративная театральность («Петрушка», Антиподы», «Акробаты», зловещий «Карнавал»), и ролевые игры человеческой жизни, как в цикле «Экклезиаст» («Время любить», «Время умирать», «Время собирать бутылки». «Время вишневого варенья», реинкарнированное в «Лабиринте»), и свое прочтение библейской тематики. Видение «Книг» («Благовещение», «Вознесение», «Распятие») Анатолия Чечика позволяло ощутить спрессованность тысячелетий и просмотреть сквозь калейдоскоп тысячи мелочей современности архетипы времени.

Интерпретационное преобразование, мифотворчество, продолженное художником в цикле, именуемом в шутку «Мой Эрмитаж» («Похищение Европы», «Даная», «Рождение Венеры» и др.), применены как модернистский прием, и подчинены не столько исследовательскому интересу к парадигмам культуры, сколько желанию соотноситься с ними в контексте своего творчества. И какая разница, ветхоза-



А. З. ЧЕЧИК

◀ *Старое фото. 2008.*

Холст, масло

Карлов мост. 2007. Холст, масло

“unfolding” in front of them as a Ariadne’s guiding thread), different intonation of paintings divides the possible monotony of rhythm.

Moscow of Chechik, inspired by Erofeev, was transformed into a mystical “City”. For the first time Chechik used the gold widely and abundantly in his “Moscow’s” series. This became his “colour scheme”, giving the most sacred dimensions of everyday subjects. In these pictures, one can recognize landscape of Moscow city. These paintings are both lyrical and ceremonious. Exclusion is manifested through lyrical harmony of colours, always opposing the speed of our usual life. This attitude to the “subject” requires from the viewer certain professional training and even a special psychological disposition to recognize archetypes of culture and history.

“Labyrinth” of Anatoly Chechik is a result of dedicated creative work over a couple of last years.

ветный это миф, античный или советский. «Миф — это то, что происходит постоянно, всегда, — считает Чечик. — Есть время жить и время умирать, а есть время от рассвета до открытия магазинов». Москва Чечика, вдохновленного В. Ерофеевым, преобразилась в мистический город. В «московском» цикле он впервые широко и обильно применил золото, которое стало у него «колором», придав сакральное измерение самым бытовым сюжетам. А в узнаваемых московских пейзажах (в большеформатных «Вечер нашей Родины», «King Size», «Надо идти»), одновременно лирических и парадных («Закат Рима тоже был парадный», — замечает Чечик), «отстранение» проявляется через лирические гармонии колорита, всегда оппонирующие нашей привычной скорости жизни. Незаметная на первый взгляд инверсия жанров (даже в натюрморте, как в эпическо-камерной «Рыбе-фиш») тоже придает «неправильность», «преобразованность» его образам. И тогда, повторим, повседневность, рутина становится мифом, миф — лирическим отступлением, и наоборот, что выводит его на универсальный уровень, углубляя его проблематику.

Но это смешение и позволяет при внешнем стиле-вом разнообразии усмотреть единство не только внутри одного взятого для примера цикла, но и всей живописи Чечика в целом. Творчество А. Чечика вполне вписывается в рамки и трансавангарда, с его новым культивированием высокого ремесла, иронического постмодернизма, способного эксплуатировать давно открытое. Явное

ощущение дуализма мира делает философскую основу его живописи схожей с символистской, а порывистость и звучность колорита, фактурность мазка и интенсивность переживания — с экспрессионистской. Впрочем, тщетны поиски прямых параллелей, следует говорить скорее о духовных истоках, художественном опыте, вобравшем в себя различные культурные слои. «Лабиринт» Анатолия Чечика — его очередная персональная выставка, итог последних лет работы. И то, что она проходит под сенью одновременно Академии художеств и Московского музея современного искусства, логично.

Перед нами живопись в ее высоком классическом смысле. но еще и инсталляция. Однако есть в этом «проекте» нечто, что кроме полноценной живописной техники делает его антимодернистским. Томас Манн в «Волшебной горе» один день растягивает на полромана, Джойс в «Улиссе» — на целый роман. Анатолий Чечик, напротив, сумел тысячелетнюю историю со многими ее реалиями и мифами включить в один-единственный емкий «файл» своего «Лабиринта».

«Лабиринт» — не только живопись, он больше, чем объект, дневник, мемуары (хотя в исповедальности «цикла» не приходится сомневаться). Это «актуальная», интеллектуальная игра, подчиненная здесь поэтическим рядам (что, как правило, изгоняется из актуального искусства). И это зрелище. Зрелище особого рода, требующее внимания, сочувствия и размышления.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЭДЕМ

RETURN TO EDEN

Татьяна Кочемасова

Tatyana Kochemasova

Вначале Всемогущий Бог посадил сад...
И когда наступят времена вежливости
и элегантности и люди научатся с величием строить
и с тонкостью заниматься садоводством, они увидят,
что садоводство — величайшее из искусств.

ФРЭНСИС БЭКОН. *О садах*, 1625

Творчество пронизывает всю нашу жизнь: то незаметно для нас, то вполне осознанно оно проявляется в наших поступках. Есть люди, которые саму жизнь превращают в постоянный творческий процесс. Они искренне делятся своими впечатлениями, чувствами, переживаниями с окружающими. Так можно охарактеризовать проявления в искусстве двух художников — Риммы и Ирины Лотовых, двух сильных женщин, поразительно искренних в своих творческих посланиях.

Сегодня перестал быть актуальным ряд понятий, с которыми мы привыкли отождествлять искусство: гармония, красота, покой, свет, добро. Многие художники следуют утверждению одного из обаятельных героев советской кинокомедии «Антон Иванович сердится», сыгранного Сергеем Мартинсоном: «Музыку надо не сочинять, а изобретать».

Ирина Лотова предпочитает живопись сочинять. «Тайный сад» — не просто интригующее название выставки, это образ всего творчества художницы, хотя сама она в качестве эпиграфа к произведениям склонна выбрать название одной своей картины — «Другая реальность». Пожалуй, это и есть концептуальная основа ее работ. Модель идеального мироздания по Лотовой — это сад, райский уголок, где природа предстает во всей красоте, где расцветают необыкновенные цветы, где в полифонии красок, многочисленных нюансов и оттенков буквально ощущаешь аромат цветов и трав. Это сад, который населяют дивные звери и птицы.

Фантазия мастера реконструирует райский сад как прообраз начала земной жизни. В ее мире красота торжествует над обыденностью, а человек не противопоставляется природе и не растворяется в ней, они единое целое. Обладая особым даром колориста, художница виртуозно доказывает это, и зритель с упоением верит, что рай на земле возможен, нужно только умение созерцать. Правда, при условии, что созерцание — не праздное времяпрепровождение, а деятельная мысль и духовный труд. Такой сад — это проявление творчества и фантазии. Садам Ло-

Creativity permeates our whole life: it is invisible for us, but it is clearly manifested in our actions. There are people who transformed whole their life into a constant creative process. They genuinely share their impressions, feelings, and experiences with others. It can be characterized by manifestations in the art of two artists Rimma and Irina Lotova, two strong women amazingly sincere in their creative messages.

Metaphorically said, Irina Lotova prefers "to compose" a painting. "Secret Garden" is not only an intriguing name of the exhibition; it is good definition of Irina's creativity, too. Fantasy of the artist helps her to recreate the Garden of Eden as a prototype of early life on earth. In her world, the beauty triumphs over the defamation and man is not in opposition to the nature, at the same time, he is not dissolved in it either — they are a single entity. Secret garden can be found in real facts from her biography. Thus we can see that many "unreal" compositions she created under the impression of the life at her dacha (summer cottage) near city of Perekopsk, and that the heavenly flowers are in fact the fruits of her own hard work, many hours which experienced gardener Irina Lotova is spending to nurture the garden, striking the imagination on her canvases.

Special relationship with the colour is native to Irina Lotova. Ceramics of Rimma Lotova is also opened to the fine colouring. In her ceramic pastoral compositions, one can find combinations of turquoise-blue, challenging green and warm pink tones. In this poetic element one can feel the overarching idea of both artists — idea of Eden as a real place, anytime and anywhere — a place where the soul finds harmony.

Р. В. Лотова

Материнство.

1997. *Керамика*



товой мы можем назвать творческий мир художника, порождающий живописные и графические произведения, и физическое пространство работ, созданных мастером.

Возможно, для кого-то творческие искания Ирины Лотовой покажутся способом бегства от реальности. В ее произведениях есть ностальгические аккорды, некие ретроспективные мечтания, которые влекут художницу из современности в прошлое, отсюда ее восхищение томными барышнями, румяными крестьянками и особое любование природой, ее главной темой. Но это только на первый взгляд. Ее работы неожиданно близки жизни, повседневному бытию, в котором мы существуем, но часто не замечаем его великолепия. Тайна сада обнаруживается в конкретных фактах биографии художницы. Все «ирреальные» композиции она создает, трансформируя

реальные впечатления от жизни на даче под Переславлем, а райские цветы — плод ее кропотливого труда. В этом поразительном воображении на ее полотнах саду есть и диковинные, и совсем скромные растения, и все они в любящих руках «садовника-живописца» Лотовой блистают новыми гранями красоты. Тварный мир во всем его многообразии — это тоже тема художницы, и сюжеты сочиненные, но не придуманные. Одно из любимых мест — зоопарк, здесь она приходит в душевное равновесие и получает эстетическое наслаждение от грациозных движений животных.

Природное чувство прекрасного позволяет Ирине Лотовой в своей живописи по-особому взглянуть на предметы, которые вроде бы давно и многократно были осмыслены мастерами разных эпох. Но ведь от этого цветы не



И. В. Л О Т О В А

◀ Две обнаженные.
2006. Холст, масло

Отдых. 1994.
Керамика



Манекен и синяя ширма
2005. Холст, масло



Presented in Tsereteli Art Gallery, exhibition of artists' works turned into an unusual garden, where the walls have gained great scenic beauty by the works of Irina Lotova and the space was inhabited by sculptural works of Rimma Lotova, and together they formed an artistic interpretation of the poetic of Mother Nature. Following footsteps of the great English poet John Milton, who in 1667 ventured to rush the search for "Paradise Lost", twenty-first century artists are searching for their own way to the Garden of Eden, and it is not excluded that it grows in the heart of every man at the end.



Солнечная осень на даче.
2000. Холст, масло



И. В. Лотова

Свет и тень. 2002. Холст, масло

стали менее прекрасными, на этом и настаивает художник Лотова. Ее принцип — брать уроки мастерства у мэтров, чтобы выразить собственные чувства.

Художественные искания Ирины Лотовой созвучны идеям, концептуальным схемам различных творческих направлений, которые волновали художников прошлого. В своих работах она обозначила интерес к разным областям формотворчества, явившим в искусстве XX века сплав стиливых и пластических вариаций. История семьи определила еще одну черту ее творчества. Дедушка, ученик знаменитого Петра Уткина, и бабушка — оба саратовские художники, передали дочери, а затем и внучке не только особую эстетику русского символизма, но и уникальную живописную культуру, которая вошла в историю как объединение «Голубая роза». Не только по семейной традиции, но и по личной склонности Ирине Лотовой близки Михаил Врубель, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, эстетика импрессионизма и постимпрессионизма (особенно Пьера Боннара), Анри Матисса. Лотова уверена, что эта традиция искусства не

исчерпала себя и способна дать импульс сегодняшним поискам художников.

«Садоводство никогда не бывает статическим, это постоянное движение, связь между природой и искусством», — отмечает в своей книге «Воспитание садовника» Рассел Пейдж. Природный театр Ирины Лотовой — это синтез естественного и художественного, фантазийного и реального, видимого и чувственного. Воображение Ирины Лотовой — это энергия, покоряющая обыденность, которая из красок жизни строит свое повествование. И в предметном мире художница ищет нечто увлекательное, любит «странные, чудные вещи», диковинные детали. Она маркирует ими поэтический мир, которому чужда привычная точка зрения. Для Лотовой «увидеть» и есть формула поиска, способность выйти за грани привычного. Сад — это ее способ выявить иное пространство, обозначить особую форму общения человека с природой, где важным моментом оказывается человеческое усилие в построении этого пространства. В нем художнице легко и уютно вместе со своими персонажами. Многие годы, работая и в живописи, и в керамике, и в монументальной садово-парковой скульптуре, художница по этому принципу строит свой диалог с природой и искусством.

Особое взаимоотношение с цветом у Лотовых в крови. Керамика Риммы Лотовой открывает тонкого колориста, в ее керамических пасторалях соседствуют сочетания бирюзово-голубых, сложных зеленых и теплых розовых тонов. В этой поэтической стихии заложена общая для художниц идея райского сада как реального места во все времена, пространства, где душа обретает гармонию.

Экспозиция работ художниц, развернутая в Галерее Зураба Церетели тоже превратилась в своеобразный сад, стены здесь обрели просторы живописной природы Ирины Лотовой, а пространство залов населено скульптурными героями Риммы Лотовой, и вместе они образовали художественно осмысленное пространство поэтической природы. Так вслед за великим английским поэтом Джоном Мильтоном, отважившимся в 1667 году устремиться на поиски «Потерянного рая», художники XXI века ищут свою дорогу в Эдем, райский сад, который, возможно, есть в душе каждого человека.

РАСКРЕПОЩЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

LIBERATED SPACE

Людмила Казакова

Ludmila Kazakova

Стекло в открытом пространстве — это особый жанр с определенными творческими задачами и средствами их воплощения. Устройство выставок ландшафтного стекла во дворе Российской академии художеств стало необычным и примечательным проектом. В камерном пространстве «естества природы» летом 2008 года состоялась первая выставка, за которой последовали две следующие — в 2009 году. Открытая «сценическая площадка» предоставила неограниченные возможности для авторского формотворческого и технического эксперимента. В представленных экспозициях раскрылся мощный творческий потенциал художников, продемонстрировавших в многообразии форм — от предмета до абстрактного объекта и инсталляции — новый взгляд на стекло. Предметные формы обнаруживали в такой среде свою пластическую декоративную сущность, инсталляции из зеркального стекла «играли» с пространством, фиксировали движение света, отражали деревья, небо, превращая иллюзорное в реальное, и наоборот, скульптура органически сливалась с природным окружением, объекты из оптического стекла производили эффект визуального движения, концептуальные работы становились пластическими знаками времени, современных ощущений. Одним словом, авторское стекло отражало реализацию мироощущений в формах пространства и времени. В выставках во дворе академии приняли участие ведущие мастера отечественного стеклоделия — Ф. Ибрагимов, Л. Савельева, В. Шевченко, Л. Никитина, О. Победова, Н. Воликова, Т. Новикова, И. Коржева, О. Манукян, равно как и следующее поколение художников — Ю. Мерзликина, А. Ширинская, Е. Ярошенко, А. Бутина, А. и Г. Криволаповы, А. Зенчук и другие.

На третьей выставке стекла на открытом воздухе, состоявшейся в конце 2009 года во дворе Российской академии художеств, были представлены работы известного гравера Александра Фокина и скульптора Андрея Молчановского. Их творческое содружество оказалось с самого начала знаменательным и весьма плодотворным. Уже первые совместные произведения — декоративные объекты из стекла и металла заставили по-новому зазвучать эти привычные материалы. Одно из них, «Белые ночи, или Встреча с Аполлоном», привлекло внимание зрителей и стало своего рода афишей пленэрной выставки «Стекло на траве» на Елагином острове (проект Елагиноостровского дворца-музея, 2005). Соединение прозрачного шара и скульптурной композиции с изображением женской и

In late 2009, at the third open-air exhibition of glass, the works of the famous engraver Alexander Fokin and sculptor Andrey Molchanovsky were presented in the courtyard of the Russian Academy of Arts. Their creative collaboration from the very beginning was a remarkable decision with fruitful results. Already their first joint works - decorative objects made of glass and metal — gave



А. П. Молчановский
*Крылья. 2009. Оптическое стекло,
холодная обработка*

to these routine materials a completely new perspective. One of their works — “The White Nights, or a Meeting with the Apollo” — presented at the open-air exhibition on Elagin Island (project of Elagin Island Palace-Museum of Russian Decorative and Applied Art, 2005), was awarded with vigorous attention of the visitors and became a sort of poster of the exhibition “Glass on Grass.” Connection of a transparent glass ball and a sculpture depicting male and female figure was seen as a contrast of an abstract and figurative art, transparent and solid. These contrasts resulted in sharp sound for both



О. А. ПОБЕДОВА

Пластический объект. 2008. Оптическое стекло, шлифовка

А. И. ФОКИН

Рыбки. 2008. Оптическое стекло, холодная обработка

▷ **Л. И. САВЕЛЬЕВА**

Скульптурный объект «Акробат». 2008. Стекло, роспись (отражение в зеркале)

opposing materials. Transparent ball absorbed and reflected trees and sky, water and grass, creating a feeling of harmonious presence of the human figures in the natural landscape.

It is interesting to note that the presented exposition experienced different seasons with different weather conditions: opened in the warm autumn landscape, it ended up on a background of falling snow. Suddenly it found the ability of metamorphosis: the "conversations" with fallen leaves were possible, later game of natural and artificial was revealed by the gray sky and white snow.

"Liberated Space" was not only the title of the exhibition chosen by tandem of authors; it was expression of this concept using original author's approaches. Exhibition of glass in the open air once again confirmed the special aesthetic sense, which is essential in every glass exhibition.

мужской фигур воспринималось как контраст абстрактного и фигуративного, прозрачного и плотного, что придавало каждому материалу остроту звучания. Прозрачный шар вбирал и отражал деревья и небо, воду и траву, что создавало ощущение гармоничного присутствия человеческих фигур в природном пространстве.

Александр Фокин — художник стекла. Он развивает традиции классической гравировки мирового стеклоделия, одной из самых трудоемких и артистичных, удивляя своим мастерством европейских мэтров. Выполненные Фокиным многочисленные портреты художников, общественных деятелей, друзей и своих близких ценны не только портретным сходством, весьма трудно достигаемым в этом материале, не только виртуозным владением техникой, требующей почти ювелирной проработки каждой детали, каждого штриха, но и пониманием художественной специфики пластической выразительности гравированного стекла. Представленный на выставке в РАХ портрет немецкого коллеги К. Хартмана — пример художественного совершенства. На международном симпозиуме в Каменичком-Шенове в Чехии мастер получил за него первую премию.

В творчестве Фокина присутствует и другая, скульптурно-пластическая линия. Такие работы, как «Рыбки», «Травы, травы», представляющие собой, по сути, скульптурные объекты, органично вписываются в природный ландшафт. Автор моделирует форму посредством резьбы и шлифования, добиваясь игры света и цвета. Насыщенный зеленый в композиции «Рыбки» усиливает фактурное звучание, выявляет красоту материала в его монолитной массе, подчеркивает нюансы пластической моделировки. Средствами гравировки Фокин создает лирические по настроению композиции — своего рода стекольные пейзажи: «Большое дерево», «Затерявшаяся луна», «Ночная аллея». Здесь все построено на способности оптического стекла отражать и преломлять свет, что создает иллюзию глубинного пространства стекольного объема. Гравированные изображения в разных ракурсах, под разным углом зрения предстают в романтическом ореоле глубинного свечения, заключенного в массе чистого кристалла. Световое пространство преобразует графический рисунок в объемный, сообщая ему иллюзорную способность к движению. Происходящие на глазах зрителя превращения, вариации, световые иллюзии, изменения отдаленности или приближенности изображения, выстраивания «иллюзорных миров» характеризуют авторское стекло Фокина.

Встретившись с Фокиным, ознакомившись с его творчеством, Молчановский заинтересовался оптическим стеклом. Свою первую работу в этом материале скульптор выполнил на симпозиуме по стеклу в городе Никольске в 2009 году и в течение года создал еще семь композиций. Мастер монументальной формы, А. Молчановский предпочитает объекты из крупных блоков стекла геометрических обобщенных форм. Представленные на

выставке композиции — это, по сути, дебют художника в стекле. Масштабные по замыслу трехмерные объемно-пространственные объекты внушительных размеров вызывают ощущение большого эмоционального притяжения, скрытой энергии, преобразовательной силы светового воздействия. «Кристаллоподобное» стекло несет на себе след руки скульптора, отсекающего все лишнее,



прорисовывая выразительный силуэт, плавную или напряженную линию формы. Прозрачные «ледяные» глыбы стекла по воле автора перевоплощаются в образы-ассоциации, подсказанные самой природой материала. Выставленные на открытом воздухе скульптуры, вступая в контакт с окружающей световоздушной средой, обретали иное пространственное дыхание. Неслучайно одна из работ названа «Игра». Свет и воздух, свет и тень, отражения и преломления в матовых и полированных поверхностях — главные художественные средства проявления жизни материала в открытом пространстве. Концептуальное начало прочитывалось в скульптурных объектах «Гавриил и Люцифер», «Сфинкс», «Не уходи», природные ассоциации уточнялись в наименованиях работ — «Море мое», «Небо мое».

Представленная экспозиция пережила разные временные сезоны: открывшаяся в осеннем пейзаже, она заканчивалась на фоне снегопада. Неожиданно обнаружилась способность к метаморфозам, стали возможны «разговоры» с опавшей листвой, серым небом, снегом, проявилась игра естественного и рукотворного.

«Раскрепощенное пространство» — так авторы назвали свою выставку и выразили эту концепцию в оригинальных авторских решениях. Выставка стекла на пленэре еще раз подтвердила особый эстетический смысл этого принципа экспонирования.

BIENNALE

2010

МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ ИСКУССТВА ЭМАЛИ
«Образы белых ночей» Санкт-Петербург 2010

INTERNATIONAL BIENNALE OF ART ENAMEL
"White nights' images" Saint-Petersburg 2010

INTERNATIONALE BIENNALE DER EMAILKUNST
„Bilder der weißen Nächte“ Sankt Petersburg 2010

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ имени А. Л. ШТИГЛИЦА

10.06 - 3.07

Музей прикладного искусства
СПГХПА им. А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург,
Соляной переулок, 13/15

15.07 - 15.08

выставка проекта:
Галерея искусств Зураба Церетели
Москва, Пречистенка, 19

при поддержке:

Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга,
Российской академии художеств,
Государственного Эрмитажа,
„Creativ-Kreis International“

генеральный спонсор: Банк ВТБ Северо-Запад

спонсоры: БАЛТИЙСКИЙ БАНК, выставочная фирма
МИР КАМНЯ, Студия МЕЖОВ

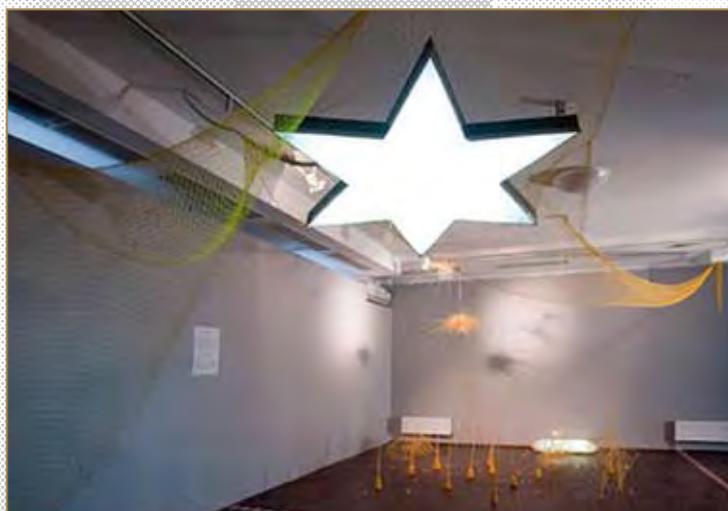
информационные спонсоры: журнал Московского
музея современного искусства ДИ – ДИАЛОГ ИСКУССТВ,
журнал Российской академии художеств ACADEMIA,
журнал МИР МЕТАЛЛА

информационная поддержка:
рекламное агентство БРИДЖ



МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Выставка Леонида Тишкова в Московском музее современного искусства на Ермолаевском, 17 пользовалась большой популярностью и по посьбам посетителей ее работу продлили.

Весной этого года выставочные площадки Московского музея современного искусства и Государственного музея современного искусства РАХ по традиции были отданы проектам фотобиеннале.

«В наше время все существует ради того, чтобы окончиться фотографией», — писал Андре Базен. Эти слова могли бы стать девизом Фотобиеннале-2010 — 8-го Международного месяца фотографии в Москве, проводимого музеем «Московский дом фотографии».

Фотобиеннале в Москве существует 14 лет. Она не только сформировала вкус к фотографии у массового зрителя и вызвала огромный интерес, но и благоприятствовала рождению фотогалерей. И в музеях изменилось отношение к фотографии: ее стали покупать и показывать. На фотобиеннале зрители открывали фотомастеров с мировой славой: Хельмут Ньютон, Андрес Серрано, Нан Голдин, Сара Мун... А отечественные фотографы благодаря фотобиеннале попадали на мировую арт-сцену.

В ПОИСКАХ ЧУДЕСНОГО

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS

Андрей Толстой

Andrey Tolstoy

В залах Московского музея современного искусства в Ермолаевском переулке прошла персональная выставка Леонида Тишкова «В поисках чудесного». Это не обычная ретроспектива, хотя в экспозиции были работы художника за последние тридцать лет. Перед зрителями развернулся единый концептуальный проект, а по сути целая тишковская художественная вселенная, где есть свой дольний (подземный), срединный (земной) и небесный (горний) миры собственноручно выстроенной художником космогонии. Им соответствовали каждый из четырех экспозиционных этажей музейного здания. Структура экспозиции позволяла постигать каждый тишковский мир последовательно по мере восхождения с нижних этажей на верхние и была прекрасной визуальной параллелью к названию всего проекта. А название это, в свою очередь, как нельзя лучше отвечало духу искусства Леонида Тишкова, который все годы активного творчества неустанно занят поисками, и, как правило, успешными, именно чудесного — не только в глубинах своего воображения, но и во всем окружающем мире. В то же время Тишков считает себя, и не без оснований, последователем мыслителя Петра Успенского, отмечавшего, что «за тонкой оболочкой ложной реальности существует иная реальность, от которой в силу каких-то причин нас нечто отделяет. “Чудесное” и есть проникновение в эту неведомую реальность».

Творчество Тишкова давно привлекает удивленно-восхищенное внимание тех, кто находится внутри современного (или, как его еще иногда именуют, актуального) художественного процесса или по крайней мере близости от него. И как иначе, если ничего подобного в этом пространстве нет. Тишков — уникальный мифотворец, сочинитель, поэт, драматург, композитор и художник, а еще он врач (по первому образованию), путешественник, издатель, коллекционер. Ко всему этому необходимо добавить редкое обаяние личности, цельность и искренность натуры — качества, которые делают абсолютно реальным не только для самого Тишкова, но и для всех, кто общается с ним, существование сонма замечательных созданий. Некоторые из них стали легендой, породили свою разветвленную мифологию, литературу и иконографию — это даблбиды, чурки, стомаки, «живущие в хоботе», водолазы. Именно они, по замыслу Тишкова, населили два уровня придуманного им «нижнего мира». Важно, что «нижние» существа воплощены в разных видах и материалах. Здесь и внушительных размеров свитки или серии больших листов с графикой (иногда это почти комиксы со множе-

Moscow Museum of Modern Art in cooperation with Krokin gallery organized a retrospective solo exhibition of Leonid Tishkov. The exhibition was presented on Ermolaevsky lane under the title “In Search of the Miraculous”.

In front of audience, a single conceptual project turned up. Well thought-out concept was in fact Tishkov's artistic universe, where there was the Lower World (underground world impersonalized or populated by absurd beings like Dabloids, Stomachs or Divers), the Middle World (earthly world, represented by autobiographical works) and the Upper World (heavenly world represented by more philosophical and ethical works), constructed by the artist's own cosmogony. They corresponded with four exhibition floors of the museum. A knowledge and a comprehension of each of Tishkov's worlds is consis-

Л. ТИШКОВ

Сердце. 2008. Холст, масло

▷ *Ладомир. 2007*

Инсталляция. Макароны, клей

▷ Л. ТИШКОВ,

Б. БЕНДИКОВ

Частная луна. 2003. Фото





ством комментариев и реплик персонажей, иногда рисунок, приближающийся к лаконичной и монументальной настенной росписи): образы ее многообразны и говорят о неисчерпаемости фантазии автора. Здесь и большие холсты с картинами о приключениях даблоидов, стомаков и чурок или с почти геральдическими их прообразами-знаками. Рядом те же герои «во плоти», то есть в материале (шелк и шерсть для даблоидов разных размеров и «калибров», бронза — для водолазов с фонарями вместо лиц и т.д.). Наконец, есть работа, на которой любимое инобытийное существо Тишкова — Даблоид — превращается в общечеловеческий архетип: символ, икону, священное изображение (знамя с Даблоидом, которое вслед за создателем объехало чуть ли не весь мир и, таким образом, объединило людей разных континентов).

Далее начинается «срединный мир» Леонида Тишкова, связанный с его «малой родиной» — селом Нижние Серги на Урале у подножия горы Кукан, как водолаз — с жизненно необходимым резервуаром кислорода или как новорожденный — с женской утробой.

Именно здесь корни мифотворчества Тишкова, именно сюда он неизменно возвращался мысленным взором и когда представлял карту России как развернутый в пространстве гигантский желудочно-кишечный тракт, и ког-

да именно на Урале обнаруживал вместе с героями своих теперь уже давних «свитков» комиксов причудливое живое создание — Даблус, которое имеет вид мягкого валика, заканчивающегося с обоих концов женской грудью. Любопытно, что сравнительно недавний объект Тишкова, разумеется, связанный с родными ему местами — «Отце-мать» (2007), — имеет почти ту же обоюдоокруглую форму. Вообще, несомненно, Урал для художника Тишкова — гораздо больше, чем место, где он появился на свет, или чем результат поиска собственной «географической идентичности». Это, если угодно, образ мыслей, идеология, начальный и конечный пункты паломничества в широком смысле слова. На этаже «срединного мира» последней выставки Тишкова разместились, среди прочих, проекты и объекты «Домашний труд», «Взгляни на дом свой», «В поле моего отца», «Платье моей матери», «Возвращение домой» и т.д. Все предметы и формы здесь согреты теплом рук художника и всех — живых и ушедших — членов его большой семьи. В этом домашнем пространстве все очень родное и дорогое: и ниточки из материнского платья и одежды других родных, сплетенные в клубочки с микрофотопортретами каждого из них («Небесные водолазы», 2006), и пуговицы от самых разных застежек, из которых, как показано на видео, Тишков создает поразитель-



tently happening as we ascend from the lower to the upper floors, making this exposition structure a perfect visual parallel to the name of the project. In turn, its name is consistent with the very spirit of Tishkov's art as precisely as it gets. During all the years of active creative work is Leonid Tishkov engaged in tireless search of miraculous – not only in the depths of his imagination, but throughout the whole surrounding world. Indeed, more often than not, he is successful.

Tishkov – unique myth-maker, writer, poet, playwright, composer and artist, traveler, publisher and collector and yet he is a medicine doctor by first education. Some of many beings created by Tishkov became legends and gave birth to the extensive mythology, literature and iconography: Dabloids, Blockheads, Stomachs, Divers, Beings Living in Elephants' Trunks.

There is no doubt that a special mythological narrative, reminiscent of leisurely Ural "Tales" (reminding at least of Pavel Bazhov), and a special, barely audible, but no doubt sounding melody, are pervading all the projects of Leonid Tishkov, thus constituting an entirely separate and very personal, incredibly organic artistic approach. But at the same time, this strategy is appreciably relevant at the beginning of the twenty-first century. Nowadays, not so much the sum of the individual works and projects of the artist matters, but how artist succeeds in converting the entire space of his intellectual, creative and simply everyday life into the unique work of all forms of art, into some "synthetic art product", the contours of which were dreamt about by Richard Wagner in the middle of the 19th century. We can say that Leonid Tishkov fulfilled this vision as closely as possible with his exhibition "In Search of the Miraculous."



Вид экспозиции в ММСИ

Л. ТИШКОВ

*Портрет художника в юности.
2000. Ткань, венский стул*

▷ *Небесные водолазы. 2003.
Ткань, фотография*

тельный лик Богородицы («Воссоздание образа из частиц утраченной жизни», 2007), и даже уютный миниатюрный атомный «взрыв», сшитый из лоскутков разного цвета наподобие деревенского половичка («Домашний атомный взрыв», 1996) и еще многое и многое другое.

Несмотря на сугубо личные ассоциации, из которых вырастает весь комплекс сюжетов и образов, связанных для Тишкова с темой «Урал», и подчас весьма необычные для сегодняшних арт-практик материалы, в авторских идеях художника и созданных благодаря им произведениях воплощаются самые актуальные тенденции современного искусства. Каждого своего персонажа и каждую инсталляцию Тишков представляет как выверенный и хорошо подготовленный художественный проект, снабженный концептуальной, теоретической частью и всевозможной документацией — как фотографической, так и визуальной (фото и видео).

Уникальность мифогенного творчества Тишкова состоит в том, что населяющие мир художника персонажи день ото дня все прибывают. Сравнительно недавние новые герои Леонида Тишкова — это Никодим и Вязаник. Первый — симпатичный «невысоклик», тряпичный компаньон-попутчик художника в его странствиях по свету — от Гималаев до Японии. Сам художник не присутствует ни в одном из представленных фото или видеоклипов, но, несомненно, незримо находится рядом с Никодимом, который является его своеобразным alter ego, одушевлением постоянного внутреннего духовного контакта с родными местами, а еще и «гением места» (genius loci), носителем культурной и мифологической памяти его родины. Что касается Вязаника, то это своего рода «вторая кожа» Тишкова, собранная по просьбе художника его мамой из тряпочных фрагментов старых одежд многих предков, родственников и соседей наподобие деревенского коврика-половичка. Этот проект, возникший в 2003 году, был также с самого начала «продвинут» в техническом отношении: видео блужданий одетого в Вязаник Леонида Тишкова по заснеженным полям и лесам (неважно, где на самом деле эти блуждания имели место, в любом случае снежные ландшафты должны напоминать о суровой уральской природе), фотографии фрагментов этих путешествий, съемка самого процесса изготовления Вязаника и групповой снимок тех самых родственников и друзей, из лоскутков одежды которых нынешний яркий, пестрый, по-деревенски нарядный костюм и был сделан. И разумеется, присутствует и сам Вязаник, который оказывается не столько одеждой, сколько необычным художественным объектом, но не умозрительно-загадочным, а опять-таки домашним, уютным и притягательным.

«Верхний» (небесный) мир Леонида так же уютен, одомашнен и тепл, как и «срединный». Художник строит свои воздушные (в прямом смысле, то есть очень легкие) «замки» из тонких макарон («Ладомир», части которого напоминают одновременно и футуристические утопические проекты гигантских домов-городов, и хрупкие порожде-

ния сновидений), приручает Луну, делая ее «частной», ночное звездное небо умещается у него в обычных коробках из-под обуви с перфорированными крышками, и даже Вифлеемская звезда светит ему, как домашний ночник, с комфортом расположившись в сетке, подвешенной под потолком. Здесь звучит, как музыка небесных сфер, «Песня Сольвейг», во время которой зритель видит на экране художника Тишкова, идущего на лыжах по заснеженной плоской крыше многоквартирного дома, где на одном из верхних этажей расположена его мастерская. А само имя Сольвейг остроумно и находчиво ассоциировано с рас-



сыпанной в виде овала по столу обыкновенной поваренной солью (получается нечто непередаваемое, но трогательное: «соляной путь»). А есть еще «Существа воздуха», «Рисунки ветра», «Разговоры с небесами», «Кругом свет» и прочее. В каждом из существ и явлений, имеющих отношение к небесам, Леонид Тишков остается верен себе, и даже самые умозрительные его образы все равно отзываются памятью о земле, родном Урале и о населяющих их обычных земных людях, запросто дружащих с существами горного мира.

Особая мифологическая повествовательность, напоминающая неторопливые уральские сказы (вспомним Павла Бажова), и особая, едва слышная, но, несомненно, звучащая мелодика, которыми пронизаны все проекты Леонида Тишкова, составляют его отдельный, очень личный и очень органичный художественный метод. Но вместе с тем и очень актуальную для начала XXI века стратегию, превращающую не столько сумму отдельных работ и проектов художника, сколько все пространство его интеллектуальной, творческой и просто повседневной жизни в уникальное произведение сразу всех видов искусства, в некий «синтетический художественный продукт», о контурах которого в середине позапрошлого столетия грезил Рихард Вагнер и к которому настолько близко, насколько это возможно, смог приблизиться Леонид Тишков своей выставкой «В поисках чудесного».

Московский дом фотографии существует 14 лет, и с каждым годом его деятельность набирает все больший размах и поражает многообразием. Это фотобиеннале и международные фестивали «Мода и стиль в фотографии» с привлечением звезд мировой фотографии, конкурсы, выявляющие новых талантливых мастеров, мастер-классы, проводимые выдающимися отечественными и зарубежными фотохудожниками, и многочисленные выставки и проекты на крупнейших отечественных и зарубежных площадках. В коллекции МДФ более 90 тысяч фотографий и негативов.

Фотография общедоступна и сильно отличается от традиционных видов искусства, но по-прежнему еще мало исследована. Что же такое отечественная фотография? Какие снимки достойны музейного собрания, особенно в современную эпоху, когда появилась цифровая фотография? На эти вопросы девять лет назад в интервью с автором статьи («Empire of art», 2001, апрель–май) директор МДФ Ольга Свиблова отвечала так: «Я считаю, что если фотография обладает безусловным энергетическим зарядом, определенным качеством печати, композиционной культурой, если она может быть интересна в том или ином проекте, в той или иной выставочной ситуации, она заслуживает того, чтобы быть сохраненной».

Как и предыдущие фотобиеннале, нынешняя «раскручивалась» вокруг трех тем: «Vive la France!» (посвященная году Франция-Россия), «Ретроспективы» и «Перспективы». А зрителей ожидала встреча со звездами мировой фотографии прошлого столетия и современных: Анри Картье-Брессоном, Пьером Була, Питером Линдбергом, Эрвиттом Эллиоттом, Паоло Роверси, Берндом и Хиллой Бехерами... Не меньший интерес вызывали и выставки отечественных мастеров: Аркадия Шайхета, Александра Бородулина, Андрея Безукладникова...

«Москва–Париж»

ММСИ, Ермолаевский, 17

На выставке 5 французских художников и 13 их российских коллег вступают в увлекательный диалог, демонстрируя свои впечатления от Москвы и Парижа. Именно в Париже в XX веке, когда создавалось новое искусство, многие фотографы нашли свой неповторимый язык. И Париж XXI столетия в произведениях участников выставки (Люка Бегли, Винсена Дебана, Стефана Кутюрье, Тибо Кюиссе, Сандрины Эльберг, Дмитрия Булыгина, Юлии Бычковой, Дмитрия Зверева, Дмитрия Желтикова, Александра Китаева, Глеба Косорукова, Владимира Мишукова, Игоря Мухина, Георгия Первова, Александра Пономарева, Григория Ярошенко, Глюкли и Цапли) предстает живым, поражающим диссонансами, яркими красками. Одни авторы иллюстрируют жизнь сегодняшнего Парижа, другие дают свои визуальные комментарии, разрушая традиционные представления о городе, творя новые мифы, третьи улавливают ритм французской столицы, ее контрасты, противоречия, поэзию. Есть те, кто подчеркивает космополитизм города, его постоянное стремление к расширению. Можно увидеть заснеженный, дымчатый, ночной Париж – на фотографиях Мухина. А вот странный снимок со стоящим возле две двери магазина манекеном: на залитой огнями улице в ночной атмосфере он напоминает киборга из будущего. Свой образ Парижа у Китаева. Особенный снимок – «Над Парижем», с черными птицами, парящими в небе, он рождает необъяснимую тревогу. Зыбкий, призрачный, фантазмагоричный Париж у Зверева: фонтаны, облака. А у Бычковой получился какой-то невообразимый Париж: «картонный», очищенный, пугающий, с минималистскими зданиями. Мишуков сделал потрясающие снимки детей в Париже. Впечатляет и цветной Париж Желтикова, увиденный в нагромождениях прямоугольных и квадратных зданий, в игре масштабов. Хорошо вписывается в тему «Париж–Москва» и инсталляция Пономарева «Память воды» с гидродинамическим объектом, в котором циркулирует вода. Очень артистичная конструкция («Остров Сите», «Канал») воспринимается как ностальгия по утраченной гармонии, чистоте и красоте. А французские фотографы демонстрируют свое видение Москвы. Бегли особенно нравится снимать берега Москвы-реки с памятными местами: «Марьино», «Гостиница Россия», «Пушкинская набережная»... В 12 небольших черно-белых фотографиях, избрав строгое композиционное построение, фронтальный и центрированный взгляд, Бегли демонстрирует притягательный, слегка театрализованный образ Москвы. 32-летняя Эльберг в серии «Двое в гостях» показывает странные портреты московских девушек. Во всех ситуациях на фотографиях ощущаются какая-то фальшивая провокация, двусмысленность, комизм. Модели сняты в своих квартирах, в ванной, но ведут себя



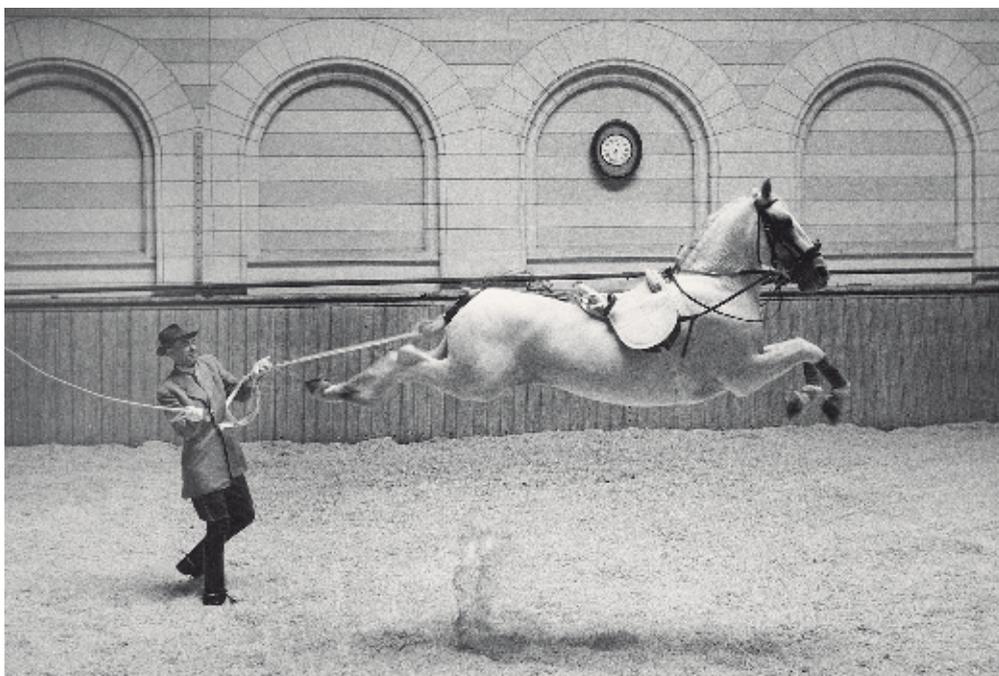
И. Мухин
Париж. 1999. Фото.
Из собрания музея «Московский дом фотографии»



Ю. Бычкова
Картонный Париж. 2005. Фото.
Собрание автора

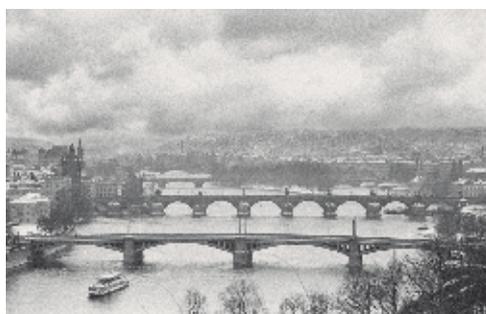


Д. Желтиков
Париж. 2008. Фото. Собрание автора



Х. ХАММАРШЕЛЬД
Испанская школа верховой езды.

Р. ВАНО
Мосты Праги. 2005. Фото. © Robert Vano



Роберт Ванно «Платиновая коллекция».
«Десять фотографов». Швеция.
1958–2008.
«Сладкие сны памяти».
К 40-летию международного фестиваля
«Фотографические встречи в Арле»
ГМСИ РАХ, Гоголевский, 10

всегда неподходящим для окружения образом. В этих снимках есть и соблазн, и невинность, и агрессия.

Тибо 25 лет, он снимает пейзажи в различных странах мира. Его характерный почерк — пастельные тона и намеренно лишенные внешних эффектов композиции. «Путешествие — это мой метод работы», — говорит он. Как делал Клод Моне в своих картинах, так и Тибо снимает ландшафты в разных состояниях. И в серии московских фотографий — высотки, дороги, утопающие в зелени, дворы с гаражами-ракушками — его манера всегда узнаваема. А Кутюрье сделал в 1990-е годы серию работ в Дрездене, Берлине, Пекине, Москве, отличающихся широким охватом визуальной информации, яркостью, сложностью. На выставке его большие фотографии дезориентируют: нет ни переднего, ни заднего плана. И кажется, будто тема и не выявлена. Он находит новый контекст для восприятия привычных мест. Город как многоклеточный организм снят с помощью камеры-обскуры, с использованием ортогонального кадрирования, четко, жестко, без всякой ностальгии. Можно попытаться прорваться сквозь сложные планы, но глубина и перспектива отсутствуют. Где реальность, а где вымысел? Панорамная съемка, соединяющая разные фрагменты, дает огромные возможности для осмысления прошлого, настоящего и будущего Москвы. Безупречная композиция, рисунок, возможность наслаждаться тонким чувством цвета автора заставляют вновь и вновь вглядываться в эти потрясающие «картины».

«Цветы», «Тюльпаны», «Остров», «Зима», «Моя студия в Праге»... Платиновые фотографии Ванно с их множеством различных оттенков, игрой полутонов завораживают своей недосказанностью, зыбкостью очертаний, необычной красотой, рождающейся благодаря использованию необычной техники. Эти работы пробуждают воспоминания о прекрасных, давно ушедших временах. «Платиновая коллекция» — так называется ретроспектива этого фотографа, получившего большую известность за снимки обнаженных мужчин. Ванно — венгерский словак, начинавший как стилист на показах мод, в конце 1960-х годов переехал в Нью-Йорк, где вскоре стал известным фотографом.

Вот как он рассказывает о метаморфозах своей жизни: «Я всегда делал снимки для себя. Но даже и вообразить не мог, что смогу зарабатывать этим на жизнь. Я происходил из очень бедной семьи, и никто не мог мне помочь. Однажды один фотограф заявил мне, что в моих снимках нет души, потому что они холодные копии вещей, увиденных другими людьми. Он сказал, что я должен придумать свою историю, найти нечто внутри себя, и подчеркнул, что, если мне нравятся

мальчики, почему бы мне не снимать их? Но в 60-е годы не существовало журналов для мужчин, а мне надо было зарабатывать на жизнь. Я последовал его совету, и это принесло плоды через 20 лет. Меня всегда называли безумцем, снимавшим голые мужские задницы. Но когда появились журналы для мужчин, я был первым, о ком они вспомнили».

Представлены фотографии за 40-летнюю карьеру мастера из разных тематических серий — мода, ню, натюрморты. Причем никакого однообразия в подаче материала. Снимки мужчин «разбавляются» женскими образами («Чешка», «Богемия», «Зима»). Кажется, стиль Ванно не слишком менялся за 40 лет, лишь у мужчин на головах на его снимках раньше было много волос, а сейчас они лысые. Как же создаются платиновые снимки? Автор все делает сам. Ванно захватила история платины, открытой в 1850-е годы, когда еще не было электричества, бумагу делали вручную, химикатов не существовало. Чтобы создать платиновый снимок, необходимы большой негатив, сделанный вручную бумага и платина. Жидкая платина кистью наносится на бумагу, которая становится фоточувствительной. Затем на нее накладывают негатив и оставляют на солнце, чтобы произошел контакт. «Я где-то прочитал, — говорит Ванно, — что, если будет ядерная война, выживут крысы и платина. И еще тараканы».

Выставка «Десять фотографов» знакомит с работами лучших шведских фотомастеров, демонстрируя, с одной стороны, нечто общее, присущее этому поколению фотографов, их своеобразный взгляд на мир. С другой — хорошо выявлен творческий почерк каждого, их пристрастие к определенным темам. Вот «Пьяцца дель Пополо» (1950) П.Н. Нилсона, такая неожиданная, почти пустая, без зданий, с бегущими людьми, отбрасывающими длинные причудливые тени. А на фотографии Свена Гиллсера «Австралия» (1956) на зрителей мрачно взирают взятые крупным планом два полуголых аборигена с «боевой» раскраской — дед и внук. Ханс Хаммаршельд, завороженный скачками, сделал потрясающий снимок «Испанская школа верховой езды» (1952), на котором схваченная в момент прыжка лошадь парит в воздухе. А Георг Одднер, оказавшийся в 1955 году в Киеве, сделал отличный снимок танцующей пары. Стен Дидрик Белландер — один из шведских фотографов сформировавших пикториальный стиль, характерный для шведской фотографии того времени. Он вдохновлялся творчеством французских мастеров Э. Буба и Р. Дуано. Его снимкам присущи чистота и острота композиционных решений, отличное чувство формы, мастерское манипулирование светотенью. В его натюрмортах акцентируется элемент спонтанности. В портретах много юмора с явным сюрреалистическим оттенком. В 1947 году он приехал в Нью-Йорк изучать фотографию, был ассистентом знаменитого Ричарда Аведона. В 1958 году Белландер организовал группу «Десять фотографов».

Руно Хасснера называли пионером шведской фотографии. Его идеи оказывали влияние на документальную фотографию в Швеции на протяжении 50 лет. Фотожурналист, кинематографист, автор исторических фотографий, в 1947–1957 годах работал в Париже для шведских журналов и издателей в Евро-



А. ГОРДАСЕВИЧ

Пары. Париж. 2004–2009. Фото. Собрание автора

пе, США и Африке, много путешествовал по Индии, Центральной Америке, Китаю. Показаны его снимки 1949–1970 годов, самого плодотворного периода («Монровия», 1953).

А выставка «Сладкие сны памяти» позволяет совершить увлекательное путешествие в 20-летнюю историю прославленного международного фотофестиваля «Фотографические встречи в Арле». И это вовсе не нудное перечисление архивных материалов. Кураторы задействовали все: редкие архивные снимки звезд, фотографии, видеопроекции, звук, чтобы создать непринужденную атмосферу в нескольких залах и рассказать славную и противоречивую историю этого форума.

Валерий Щеколдин «Обратная фотография», Александр Бородулин «Ретроспектива. Часть 1», Андрей Гордасевич «Пары. Париж. 2004–2009»

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ

ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ, ПРЕЧИСТЕНКА, 19

«Ленинград» (1979), «Якутия. Похороны» (1980), «Новокузнецк» (1974)... Пионеры, портреты одиноких пожилых людей, изгоев, опустившихся или продолжающих свою внутреннюю борьбу, словно одержимых каким-то духовным горением, серия снимков про политическую пропаганду в СССР, в которых ощущается горький юмор автора. Крупная выставка Щеколдина охватывает разные грани таланта знаменитого фотомастера, широкий круг сюжетов, тем, которые его интересовали. И география его путешествий по стране в качестве фотокорреспондента весьма обширна.

Разглядывая фотографии, словно проживаешь жизнь, запечатленную Щеколдиным с таким мастерством, с точным попаданием, что открываются потрясающие возможности для множества интерпретаций. В этих снимках можно обнаружить новые смыслы, нюансы, они вынуждают задумываться о влиянии прошлого на настоящее. Мастер подробно фиксировал разные события из жизни людей. Здесь сюжеты и похорон, и весеннего призыва. Особенно подробно и разнообразно документирована в ярких, колоритных снимках жизнь жителей Ульяновской области. Выделяются также и восемь снимков, посвященных политической пропаганде, с деформированными, жутковатыми и в то же время смешными портретами Брежнева. Такую



рефлексию на политическую пропаганду фотограф назвал «соцкретинизм».

Выставка Бородулина рассказывает о различных этапах его творчества: «Диссиденты и сионисты» (1972), снимки московского периода до его отъезда в 1974 году в США. Представлены и лучшие израильские фотографии «Война судного дня» (1973). На первом плане убитый израильтянин с закрытым лицом, на заднем — идущий танк. Особый интерес вызывают фотографии-портреты художников начала 1990-х годов: П. Мамонова, Африки Бугаева, А. Линницкого, Дм. А. Пригова, в которых особенно наглядно проявился индивидуальный авторский стиль.

Черно-белые фотографии Гордасевича из серии «Пары» изначально не были продуктом режиссерского замысла. Из разных снимков, сделанных в Париже в 2004–2009 годах, автор нашел пары, в которых прослеживаются некие подобию в композициях, сходство отдельных элементов, вариации формы, ритмические совпадения, схожие ракурсы и т.п. И получилась очень любопытная серия. Выявленные в результате случайностей совпадения позволили автору увидеть Париж необычным, загадочным, манящим. Те же ощущения испытывает и зритель.

Пьер Була. Ретроспектива

ММСИ, ГАЛЕРЕЯ «ЗУРАБ», ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9

«Настоящий человек-оркестр своего дела», по выражению куратора выставки Агнес де Гувьон Сен-Сир, Була выделяется среди других выдающихся фотомастеров не только невероятным разнообразием тем, сюжетов, образов, но и неподражаемым, только ему присущим умением быть повсюду, оказываться в гуще событий, мгновенно реагировать на тончайшие изменения в моде, культуре, обществе. И редким даром с поразительной гибкостью перевоплощаться, находить подходящий фоторакурс для фиксации духа времени. Его фотографии публиковались в «Эль», «Франс-Диманш» «Париж-пресс». В течение 20 лет он сотрудничал с «Life», экспериментировал с новыми приемами. Вот один из самых сложных и необычных снимков «Взгляд француза на американок» (1957). В зеркале отражается сам Була с фотоаппаратом. Прелестная продавщица увековечена среди множества элегантных шляпок. Була — автор потрясающих портретов деятелей культуры и искусства, в которых он всегда находит неожиданные способы для выявления индивидуальности своих персонажей. Один из самых блистательных снимков — великий Ман Рей, эффектно поставивший ногу на радиатор, находящийся перед

своими творениями, запечатленный во время выставки в парижской галерее в 1954 году. Рассматривая фотографии Булы знаменитостей (Онассис, Артур Рубинштейн, Дюк Эллингтон, Феллини), всегда открываешь в них нечто новое. Вот «Онассис на яхте в Монте-Карло» (1955). Сидящий на раскладном стуле магнат, закуривающий сигару, резко выхваченный светом, выглядит и страшным, и жалким. Ив Сен-Лоран, с которым Була дружил 30 лет, сфотографирован сидящим на лестнице своего дома в Марракеше (1976). Отсутствующий, ностальгический взгляд мэтра моды контрастирует с несколько агрессивным рисунком ветвей тропического дерева, что придает снимку некоторую напряженность.

А Феллини Була поймал во время съемок фильма «Джульетта и духи» в Риме в 1964 году. Снятый в профиль кинорежиссер выглядит сосредоточенным, недовольным собой, словно пребывающим в мучительных размышлениях о том, как выстраивать мизансцены в фильме. Обездвиживший весь мир Була (США, Египет, Китай...) умел в своих репортажах фиксировать знаковые моменты. Вот почему и сегодня его фотографии являются важным фотодокументом эпохи и яркими произведениями фотоискусства («Арест в Виши», 1942; «Египтяне открывают пепси-колу», Каир, 1946). Есть у него и подобные этому трагикомические снимки: «Берлин после войны. Человек, прогуливающийся по улице в новых башмаках, купленных в США в 1939–45» (1946). Первая фотография мэтра была опубликована в 18 лет, в 73 года он умер. Среди самых известных его работ — фотографии первых французских туристов в СССР в 1955 году, фильм о Стэнли Кубрике «Пространственная Одиссея», «Индустриальные археологии».

Виктория Хан-Магомедова



П. Була

Ив Сен-Лоран на ступеньках дома в Марракеше. 1976.

Фото. © Pierre Boulat

НАСЛЕДИЕ. XX ВЕК

HERITAGE. XX CENTURY



Журнал «ACADEMIA» продолжает публикацию материалов о художниках, чье творчество оказало большое влияние на профессиональную среду, заслуживших внимание и уважение коллег, творцах, без которых картина истории искусства XX века была бы неполной. Зачастую в силу исторических причин или свойств характера они не были широко известны любителям искусства и остались без внимания исследователей.

ХУДОЖНИК СЧАСТЛИВОЙ СУДЬБЫ

Андрей Гамлицкий

Исполнилось сто лет со дня рождения Виталия Николаевича Горяева (1910–1982). Долгая и счастливая жизнь в искусстве – так, вне всякого сомнения, можно охарактеризовать творческий путь этого выдающегося мастера. В.Н. Горяев по праву считается классиком таких несхожих разновидностей графического искусства, как карикатура, иллюстрация детских сказок и произведений классической литературы. Кроме того, он оставил многочисленные серии станковых рисунков и замечательную живопись.

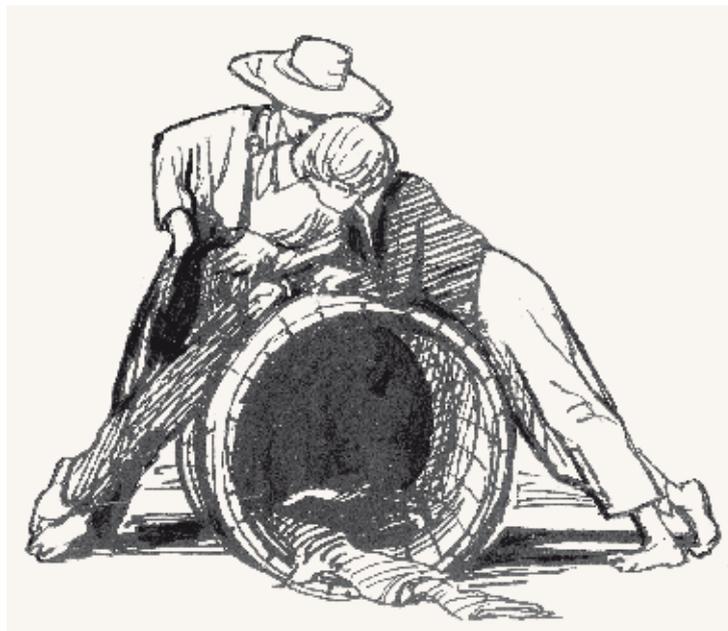
Лауреат Государственной премии (1967), обладатель большой золотой медали на международной выставке книжного искусства в Лейпциге (1970), народный художник СССР (1980) – вот весьма краткий и неполный перечень регалий, полученных Горяевым на Родине и за рубежом.

Однако подлинное счастье художника определяется отнюдь не количеством наград, даже самых заслуженных. Работы Горяева еще при жизни знал практически каждый человек в СССР. Даже если кто-то не посещал выставок (а у художника их было около сотни), не открывал книг Марка Твена, Теодора Драйзера, Николая Васильевича Гоголя, Федора Михайловича Достоевского, не читал своим детям сказок Агнии Барто, Самуила Маршака, Юрия Олеши с его иллюстрациями, то наверняка видел остроумные карикатуры и рисунки Горяева в журналах «Крокодил», «Смена», «Юность», «Огонек», которые выписывала почти каждая советская семья. Горяеву удалось выработать индивидуальный творческий почерк, создать целую галерею ярких, образных, вошедших в золотой фонд отечественного и мирового графического искусства.

Уроженец Кургана (позже семья переехала в Читу), Виталий Николаевич Горяев от рождения был щедро наделен самыми разнообразными талантами. Еще школьником он рисовал карикатуры для газеты «Забайкальский рабочий», занимался живописью под руководством художника И.П. Сверкунова, писал декорации, плакаты, программы. С 17 лет пробовал стать актером, служил в оперетте и цирке. Писал стихи, дружил с местными поэтами и даже был принят в члены Читинской ассоциации пролетарских писателей. Его одаренность была настолько многогранной, что едва не помешала обрести свое подлинное призвание. Помог, собственно говоря, счастливый случай.

В 1929 году Виталий Горяев поступил в Московское высшее техническое училище. Однако творческие увлечения не оставил. Иначе зачем будущему мостостроителю показывать свои стихи Владимиру Маяковскому? Эта встреча в коридоре Союза писателей и стала, наверное, одним из самых счастливых событий в жизни Горяева и отечественного изобразительного искусства. Стихи поэту не понравились, а вот рисунки на полях этих стихов поразили Маяковского. Он буквально за руку привел Горяева в Высший художественный технический институт (ВХУТЕИИ).

Во ВХУТЕИИ Горяев проучился недолго. Начинаящий художник почувствовал свое призвание к графике и в 1930 году перевелся на плакатно-литографское отделение Московского полиграфического института, который окончил в 1934 году. Здесь юноше необыкновенно повезло с педагогами. Рисунку он учился у тонкого лирика и колориста С.В. Герасимова. Непосредственно искусство плаката он постигал под руководством Д.С. Моора, выдающегося мастера, сочетавшего линию и штрих с мощными красочными заливками, часто прибегавшего к белому штриху на черном фоне. Приемы плакатного ис-



В.Н. ГОРЯЕВ

Иллюстрация к «Приключениям Тома Сойера» М. Твена

кусства весьма пригодятся Горяеву в его будущем творчестве карикатуриста.

Еще учась в институте, Горяев начинает самостоятельную творческую работу – сотрудничает с журналами «Смена», «Пионер» и др., участвует в выставках молодых художников. Знакомство с Маяковским перерастает в дружбу, именно Горяев оформил выставку «20 лет работы Маяковского», которая состоялась незадолго до трагической смерти поэта (1930), а впоследствии проиллюстрировал стихи «Что такое хорошо и что такое плохо» (1954).

В 1937 году, вскоре после окончания полиграфического института, Виталий Горяев приходит в журнал «Крокодил», где в течение нескольких лет возглавляет художественный отдел и до конца жизни является одним из ведущих художников. Одновременно он публиковал рисунки в журналах «Смена» и «30 дней», успешно пробовал себя в живописи и акварели. В 1939 году состоялась первая персональная выставка художника.

Во время Великой Отечественной войны ему пришлось, как требовал в свое время его друг Маяковский, к штыку приравнять перо (вернее, карандаш). Он работает в «Окнах ТАСС», тесно сотрудничает с Н.А. Соколовым (одним из знаменитых Кукрыниксов). Горяеву пришлось вспомнить свое образование плакатиста. За полгода он выполнил около сотни литографированных плакатов, специализируясь главным образом на сатирическом изображении фашистских захватчиков, их вождей. Лучшие из созданных им в это тяжелое время плакаты (карикатуры на Гитлера «Ворона в павлиньих перьях», «Телефонный разговор») отражают особенности искусства карикатуры вообще и становление Горяева как выдающегося мастера этого вида графики в частности. Созданный художником образ фюрера обладал необходимым для узнавания портретным сходством, но при этом представлялся в комической ситуации, с необходимой для карикатуры (от итал. *caricare* – преувеличивать, подчеркивать, искажать) долей гипертрофированного уродства.



Иллюстрация к «Трем толстякам» Ю. Олеши

В.Н. Горяев. Фото

С февраля 1942 года Горяев становится ответственным редактором и художественным руководителем журнала «Фронтовой юмор», который возглавлял до самой Победы. Журнал небольшого формата легко умещался в походной сумке и сопровождал солдат в боях. Рисунки и тексты гравировались на дереве и линолеуме. Благодаря легкости печати с этих материалов журнал можно было издавать буквально на переднем крае — в поездах и блиндажах. Успех журнала был велик, в его популярности есть огромная заслуга Виталия Горяева. Ведь руководить юмористическим фронтовым журналом было не всегда смешно — чаще опасно. Горяев сменил на посту художественного редактора основателя журнала Н.Э. Радлова, погибшего во время бомбежки. Неслучайно боевой путь Виталия Николаевича Горяева отмечен орденом Красной Звезды, медалями «За отвагу», «За боевые заслуги», «За взятие Кенигсберга», «За победу над Германией».

Несмотря на тяготы походной жизни, художник продолжал сотрудничать с журналом «Крокодил», непрерывно рисовал с натуры, делал жанровые зарисовки, вошедшие впоследствии в разные серии: «По дорогам войны», «Бездомные», «По следам отступающего врага». Они выполнены доступными в то время средствами: беглый рисунок карандашом, акварель. Важно было успеть запечатлеть образ, ситуацию, выразить в рисунке моментальную эмоцию, свои чувства.

Военные наброски Горяева отражают сложение собственного творческого метода. В основе этого метода — ежедневное, ежечасное рисование с натуры с целью увидеть, ухватить самые характерные особенности персонажей, передать суть происходящего. Горяев рисовал везде: на улице, на пляже, на заседаниях редколлегии, в многочисленных поездках по СССР, в зарубежных турне по США (1958), Франции (1959), странам соцлагеря. И уже потом в мастерской художник оттачивал, прорабатывал замысел, искал наиболее выразительное композиционное, пластическое, цветовое реше-

ние, углублял, подчеркивал содержание рисунка. Так возникли замечательные станковые серии рисунков пером, фломастером и акварелью, которые печатались в советских и зарубежных журналах, использовались в качестве книжных иллюстраций. Однако продуманность, выстроенная законченность графики Горяева сохраняли ощущение спонтанности, стремительности натурального наброска, свежести и эмоциональности первого впечатления. В этой бесподобной легкости, динамичности рисунка и внутренней насыщенности, острой характерности, живости и точности характеристики персонажей, деталей — суть творческого метода, особенность художнического взгляда Виталия Николаевича. Его дар необыкновенно многогранен. Мастер мог быть внимательным и чутким рассказчиком, мягко и лирично изображающим природу, архитектуру, повседневную жизнь, мог окрасить изображаемое добрым юмором или напитать едкой сатирой. Но в основе всего творчества Горяева лежит, по выражению выдающегося советского художественного критика В.И. Костина, «молниеносная энергия штриха»*.

Присущие В.Н. Горяеву точность художественного впечатления, умение проникать в суть вещей и событий позволили мастеру стать блестящим иллюстратором, привнесшим в эту сложнейшую сферу легкость и юмор карикатуриста, глубину и философичность большого художника. Иллюстрированием книг он занимался с окончания войны до последнего дня. От художника книги требуется не только понимание специфики книжного пространства — структуры страницы, разворота, белой плоскости бумажного листа. Иллюстратор должен перевести повествование (то есть время) в изображение (пространство), выявить и интерпретировать скрытые смыслы литературного источника. Для этого требуются тонкая настроенность души, умение вживаться в дух и суть произведения.

Горяев вжился так, что уже одна из первых его книг — «Приключения Тома Сойера» Марка Твена (тушь, 1948) стала клас-

* Костин В.И. Виталий Николаевич Горяев. М.: Советский художник, 1961.

сикой детской иллюстрации. Несмотря на то что рисунки решены в достаточно традиционном ключе, в штрихе и линейной разработке преобладают фирменная горяевская легкость и точность художественной формулировки. Оказавшись через десять лет в США, художник сам поразился, как он точно угадал, почувствовал через текст атмосферу и реалии жизни Америки.

Этот необыкновенный дар «угадывать», тонко чувствовать литературу никогда не изменял художнику. Иллюстрации к «Приключениям Гекльберри Финна» он выполнил уже после поездки в США — в 1960–1961 годах. Эта работа ярко демонстрирует развитие и расцвет творчества Горяева-иллюстратора. Манера здесь настолько лаконична, что возникает ощущение рисования без отрыва пера от бумаги. Наряду с рисунком тушью Горяев здесь применяет акварель, внося локальные красочные акценты.

Присущие Виталию Николаевичу душевные качества — доброта, чувство юмора, искренность — сделали его замечательным детским иллюстратором. Недаром А.Л. Барто предоставила Горяеву практически монополию на иллюстрирование своих произведений: 11 ее сказок выходили с рисунками художника с 1946 по 1980 год. Все эти работы отличаются летящим, изящным рисунком, яркой праздничностью красок, дарят даже взрослым ощущение радости детства.

Однако лучшая работа художника для детей — иллюстрации к «Трем толстякам» Ю.К. Олеши (1951). Горяев с блеском соединил волшебство сказки и суровую правду жизни, веселую игру и серьезный рассказ о борьбе добра со злом. В оригинальных рисунках автор применял разные техники — тушь, гуашь, белла, использовал цветную бумагу. С неподражаемой органичностью здесь сплелись стремительная точность горяевского штриха со смелыми, размашистыми бросками цвета. Добиваясь максимальной выразительности каждого листа, иллюстратор позаботился о целостном эмоциональном звучании всего цикла в соответствии с драматургией авторского текста. Словно вспомнив свое цирковое прошлое, художник наполняет все иллюстрации головокружительным движением, прыжками, кульбитами, полетами.

Здесь чувствуется живой творческий диалог с произведениями на цирковую тематику Пабло Пикассо, который также оттачивал в разных произведениях образы одних и тех же персонажей. К середине серии цвет становится гуще, тревожнее, передавая нарастание опасности и борьбы. Работая над одним из центральных моментов в сюжете и в серии — изображением Просперо и Суок с пистолетами в руках, Горяев рисует белыми штрихами на полностью темном фоне. Мертвенно бледные лица и красные отблески на фигурах еще более нагнетают напряжение. Оно буквально взрывается в кульминационной иллюстрации, рассказывающей о битве восставших с правительственными войсками: светлый клин врывается в темную массу. Завершается цикл образами торжествующих победителей, которые, кажется, состоят только из ярких цветовых контрастов красного и желтого, побеждающих черное.

Как уже говорилось, талант Горяева был необыкновенно многогранен. Лучшее тому свидетельство — иллюстрации к произведениям Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, которые занимают особое место в творчестве художника и в истории мировой книжной графики. Этой теме мастер отдал два десятилетия своей жизни, выступив как художник-философ, способный переосмыслить столь сложный материал. Психологическая насыщенность, глубокий философский подтекст, множество смысловых слоев, зримая выпуклость образов, соединение в ткани повествования реалистических и фантастических элементов требовали от иллюстратора поистине титанических усилий.

Работа Горяева над иллюстрациями к Гоголю и Достоевскому — отдельная тема. Однако нельзя не заметить, что к каждому произведению художник нашел индивидуальный, адекватный изобразительный язык, не изменив основным принципам собственного искусства. Из 80 иллюстраций шесть представляют портреты Гоголя. Запечатленный в разных эмоциональных, психологических состояниях образ писателя организует структуру всего цикла. За эту работу художнику в 1967 году была присуждена Государственная премия СССР.

Иллюстрируя «Мертвые души» (1976), Горяев смело рвет с традицией реалистически-ироничного изображения персонажей, заложенной первым интерпретатором поэмы А.А. Агиным. Легкая стремительность рисунка, острая характерность, узнаваемость изображенных не помешали художнику создать совершенно новую изобразительную концепцию, заглянуть за гоголевские иронию и насмешку. От иллюстраций Горяева становится отнюдь не смешно. Страшно становится.

В своем интервью журналу «В мире книг» (1973, №5) Виталий Николаевич рассказывал, как он работал над «Мертвыми душами»: «Гоголя интересно иллюстрировать: у него много планов, много слоев. Их нужно раскапывать. Для иллюстратора — возможности неограниченные. Дополнять, домысливать, досказывать, искать. Я форзац делаю черным — и по всему полю — белые мухи. Потому что это тот самый образ, который не замечают, как правило, и который очень важен для Гоголя. Помните, на балу: чиновники, как мухи на сахаре. Потом этот образ углубляется, приходит еще вкусовое ощущение: работница колет сахар, и мухи слетаются лакомиться. Урвать свой кусок. Мухи любят сладкое. И чиновники тоже. Сахар для них — жизнь, смысл жизни. Чичиков давит на окне муху — и в то же время умирает прокурор. Тут уже целая философия».

В цикле иллюстраций к роману Достоевского «Идиот» (1966–1971) Горяев рвет уже не только с излишне реалистической трактовкой. Он безжалостно разрушает форму, ломает законы реальности. Образы на грани утраты телесности, изломанные, деформированные отличаются поразительной экспрессией. Некоторые иллюстрации осмелюсь назвать сюрреалистическими. Но именно такой подход заставляет почти физически ощутить атмосферу великого романа и позволяет причислить горяевскую серию рисунков к числу выдающихся памятников мировой иллюстрации.

Любопытно, что хотя иллюстрации к «Идиоту» получили большую золотую медаль Лейпцигской книжной ярмарки, они не встретили понимания у официального руководства советского искусства. Быть может, это одна из причин, почему народный художник СССР, ветеран войны, член КПСС с 1951 года Виталий Николаевич Горяев так и не стал действительным членом Академии художеств СССР, а только почетным. Его самого, впрочем, это мало заботило.

Можно еще долго рассказывать о творчестве этого замечательного художника. Есть серия из 80 литографий «Пушкин», буйная по цвету и фантазии живопись, которая совершенно не отвечала критериям социалистического реализма и потому долго не выставлялась. Значение мастера для отечественного и мирового искусства еще только предстоит осмыслить.

Но самое главное, чем хочется закончить этот очень сжатый очерк, — произведения Виктора Николаевича продолжают жить, они нужны и интересны людям.

Поэтому Виктора Николаевича Горяева можно смело называть художником счастливой судьбы.

ПУШКИНСКАЯ ПРАЗДНОСТЬ

Мария Чегодаева

Виталию Николаевичу Горяеву сто лет... Я не знаю другого имени, с которым бы так не вязалась эта торжественная юбилейная дата. Горяев был до последних лет жизни молодым, так и не повзрослевшим мальчиком, жившим чувствами, а не головой, по-детски экспансивным, амбициозным и ранимым. И талант у него был молодой, «моцартовский». Казалось, редкая острота глаза, безупречная верность и смелость рисунка существовали в нем изначально — бывают же дети, от рождения гениально одаренные к музыке! А школа, многолетний упорный труд только отточили, отшлифовали щедрый дар Божий.

Горяев узнавался по одному штриху, одному мазку, будь то карикатуры, акварельные пейзажи и портреты и, конечно, иллюстрации, оригинальные до парадокса, всегда открывающие в тексте писателя что-то неожиданное и на редкость точно попадающие в цель, в стиль, дух произведения — в равной степени и Агнии Барто, и Достоевского.

На протяжении почти пятидесяти лет Горяев был одним из тех мастеров, чьим творчеством определялось искусство — не только книжной иллюстрации, не только нашей графики вообще, не только советского изобразительного искусства в целом. Вся художественная культура России середины и второй половины XX века немыслима без имени Горяева, как немыслима без нескольких десятков, быть может, сотни имен «избранных»: художников, режиссеров, композиторов, актеров, писателей, которым выпала тяжкая и славная доля — несмотря ни на какие исторические катаклизмы, сохранить и обогатить великое русское искусство.

Мне привелось не раз писать о Горяеве — и в отдельных статьях о его иллюстрациях, и в общих книгах о советском искусстве. Имя Горяева возникало в первых строках на всем протяжении нашей истории второй трети и конца XX века.

Конец 1930-х годов, эпизод, затерявшийся в новогоднем, от 1 января 1939 года, номере газеты «Советское искусство»: карикатура В. Горяева «Новогодний сон художника: критическая секция МОССХа в полном составе пожимает ему руку». Воистину только сладкий сон! Об отношении критиков к художникам ярко повествует пародийная «рецензия» «критика Люцифера Потрошинского»: неудачная удача. «Работа Горяева впечатляет. Она — достижение. Но ее образы фальшивы, есть недооценка, есть формализм, есть натурализм. Есть нечто совсем фантастическое: Владимир Семенович дружески опирается на плечо Игоря Эммануиловича. Комментарии, как говорится, излишни. Дальше мы видим критика Щекотова, беззаботно повернувшегося — извините за выражение — спиной к Александру Михайловичу. Это фальсификация действительной действительности». И правда, «фальсификация», и для конца 1930-х годов весьма смелая. Игорь Эммануилович Грабарь — представитель старой русской интеллигенции, старей культуры; Владимир Семенович — один из идеологов сталинизма. Опирается на Грабаря он не может по определению. Александр Михайлович Герасимов — официальный художник ЦК ВКП(б), забирающий в свои руки все большую власть в изобразительном искусстве. Весьма осторожный критик Щекотов и помыслить не посмеет повернуться к нему, деликатно выражаясь, «спиной»...

Как отразилось время в этой мимолетной новогодней шутке! Заушательские бессмысленные наезды критики, нередко — действительно! — обвинявшей художника одновременно



В. Н. ГОРЯЕВ

А.С. Пушкин

и в «формализме», и в «натурализме», и в искажении «действительной действительности»; трусость, угодничество — и неистребимая русская способность смеяться, иронизировать... Виталий Горяев — ему еще нет и тридцати — в это время работает в основном как сатирик, карикатурист, по тем временам на редкость независимый.

В марте 1939 года проходит едва ли не первая его выставка вместе с тогдашней его женой Адой Варновицкой в МОССХе, в Ермолаевском переулке. Полнее всего Горяев представлен как иллюстратор и мастер шаржа.

Карикатурные «портреты» Иогансона, Каневского не только похожи и смешны — они красиво, живописно-свободно сделаны акварелью. Такая «вольность» вызывает сомнения рецензента: «Подавляющее большинство наших акварелистов более подчиняется материалу, нежели подчиняет его себе, спеша поставить точку на удачном кистевом ударе, на «вкусно» подсохшем затеке...» Акварели Горяева и впрямь «вкусны», живописны. На редкость «вкусными» оставались на протяжении всей жизни Горяева не только акварельные заливки — «вкусны», живописно-свободны каждый штрих, каждая виртуозная линия его рисунков. Подобно рисункам Владимира Лебедева, Тырсы, еще очень немногих мастеров такого класса рисунки Горяева принадлежат к тем, о которых художники, забывая обо всех стилистических разногласиях, восторженно вздыхают: «Господи, как это сделано!»

Война. Горяев, как большинство его сверстников-художников – Сойфертис, Пророков, Орест Верейский и другие, работает на передовой, во фронтовых газетах...

Послевоенное сталинское безвременье. Запреты на всякую индивидуальность, на малейшую самостоятельность, на свой почерк, на собственное прочтение литературы... Подчинить, сломать Горяева невозможно: сделанные им в 1948–1949 годах иллюстрации к «Трем толстякам» Олеси, к «Тому Сойеру» Марка Твена – демонстрация такой художественной смелости, такого яркого «самовыражения», каких в то время немислимо было ожидать.

А дальше, в «послесталинские» 1960–1970-е годы, одна удача за другой. Всякое выступление Горяева – каждая новая книга, им проиллюстрированная, будь то «Петербургские повести» и «Мертвые души» Гоголя; «Идиот» Достоевского и «Медный всадник» Пушкина; каждая его выставка – событие...

О Горяеве-художнике можно и нужно писать не юбилейные статьи, а серьезные научные исследования. О Горяеве-человеке, друге пусть поведает эпизод из последних лет жизни Виталия Николаевича, такой же несерьезный, как найденная мною в подшивках «Советского искусства» карикатура и «рецензия» на нее неведомого остроумца, друга Горяева, а может быть, и его самого или (вернее всего) участницы всех московских «капустников» Ады Варнавицкой – мифического «Люцифера Потрошинского». Мальчишеская вольность молодых лет Горяева.

Мальчишеская вольность его последних лет...

В 1980-м мы, члены выставкома Первой всесоюзной выставки художественной иллюстрации – Виталий Николаевич Горяев, Май Митурич, Руфина Глуховицкая и я, были командированы в Ленинград отбирать в музеях и мастерских работы для экспозиции. Командировка наша обрела поистине трагикомический характер: руководство Ленинградского отделения Союза художников, относившееся к Москве с ревнивым недоверием, сочло наш приезд попранием его прав, претензией москвичей решать, что отбирать на всесоюзную выставку и т.п., нас подвергли форменному остракизму. Каждый художник – Василий Власов, Татьяна Шишмарева, Михаил Майофис, Никита Чарушин и другие ленинградские иллюстраторы – встречал нас в своих мастерских с искренним доброжелательством, но официальный ЛОСХ игнорировал совершенно; никаких встреч с художниками, никаких совместных акций не было предусмотрено. Председатель графической секции ЛОСХа Боря Власов, член нашего выставкома, дипломатично «заболел»... Мы оказались в какой-то зловещей изоляции. Виталий Николаевич, руководитель нашей «делегации», относился ко всему этому крайне болезненно, непрерывно ворчал, обижался – не мог скрыть, что ему действительно хотелось покрасоваться перед ЛОСХом, поучить, продемонстрировать свои блестящие последние работы – он привез с собой целую папку...

В последний день нашего неудачного ленинградского вояжа Горяев решил как-то утешиться – пригласил Руфину и меня в ресторан «Астория». Спросил Мая, что он думает по поводу такого похода. Май неуверенно пробормотал, что вообще-то хотел навестить каких-то родственников... Виталий Николаевич радостно подхватил: «Конечно, конечно, иди к родственникам!» Поход в ресторан в качестве единственного кавалера двух, еще довольно интересных и не таких уж старых дам его вполне устраивал. А дальше начались чудеса. На дверях ресторана красовался внушительный плакат «Мест нет», но стоило Горяеву нажать звонок, как швейцар распахнул двери и с низким поклоном возгласил: «Пожалуйста! Какой зал предпочитаете: «западный» или «русский?»» Горяев предпочел «западный»; нас усадили за самый почетный зарезервированный для кого-то столик, предложили самое изысканное и дорогое меню...



Иллюстрация к «Приключениям Гекльберри Финна» М. Твена

На наши с Руфиной заверения, что мы, конечно, разделим расходы, Виталий Николаевич только гневно фыркнул... Играл очень славный оркестр, молодежь танцевала то, что тогда было запретно-модно: твист, еще что-то в этом роде...

За соседним столиком сидели офицер-морьяк с миловидной девушкой. Горяев галантно пригласил ее на танец, испросив разрешения у ее кавалера... По правде говоря, мы с Руфиной затрепетали: семидесятилетний грузный старик Горяев, безусловно, мог показаться этой «золотой» ленинградской молодежи жалким и смешным. Произошло обратное: Горяев так идеально двигался, так чувствовал характер этих новомодных танцев, что сравниться с ним не мог никто: весь зал не отрываясь, с восторгом следил за ним, разражаясь аплодисментами. В двенадцать часов оркестр закончил свое выступление, и Горяев, единственный из всех присутствующих, любезно поблагодарил музыкантов и отвел свою раздумывавшуюся и явно очень довольную даму к ее столику. Офицер, в течение всего вечера мрачно сидевший в одиночестве, тотчас же увел девушку. А руководитель оркестра возгласил, что в честь такого замечательного гостя они исполнят всю свою программу еще раз.

Когда мы вышли из ресторана в черную осеннюю петербургскую ночь, к дверям подлетело такси, словно только и ожидало нас. Найти такси во втором часу ночи было почти невозможно, но Горяеву Ленинград (в отличие от ЛОСХа) оказал все возможное почтение, как тому и следовало быть.

Стоит ли вспоминать этот легкомысленный эпизод? Вяжется ли он с торжественным столетним юбилеем маститого художника?

С юбилеем, возможно, и не вяжется. Но в моих глазах стоит именно такой живой молодой, очаровательный Горяев – так никогда не постаревший «Моцарт» – пушкинский «гуляка» и одновременно «счастливцев праздный».

Художник милостью Божьей.

ПУТЬ ЖИВОПИСИ

Александр Балашов

Современность уверенно и охотно говорит об искусстве XX века в контексте политической истории, но не так ясно умеет различать другие контексты или игнорирует их. Она очевидно не испытывает неловкости, когда соглашается с описаниями истории культуры, иерархиями и смыслами, которые появились в прошлом столетии и сохранились как идеологические штампы. На самом деле искусство в России было пространством разнонаправленных культурных намерений, сложной системой не совпадавших, векторно противоположных, но глубоко осмысленных культурных проектов и уж наверняка необязательно детерминировалось политическим смыслом. Количественное преобладание нормативного энкратического искусства ничего не значит; в культуре — а в русской культуре особенно — работа одного человека или нескольких человек, идущих против течения, несопоставимо ценнее потока конвенциональной художественной продукции. Кроме того, новое время даже не имеет представления о том, насколько велико число мастеров, чье наследие начиная с 1920–1930-х годов складывается в удивительную, богатую событиями историю альтернативного искусства в России.

Василий Андреевич Коротеев родился на Украине, в селе Гришино 31 декабря 1905 (13 января 1906) года. Позже село было переименовано в город Красноармейск. Отец его был служащим на железной дороге, работа предполагала перемещенность, и скоро семья переехала в Елец. Здесь началась творческая биография Коротеева. Мальчик много рисовал, работал акварелью. Он относился к рисованию настолько серьезно, насколько этого можно ждать от подростка: листы этого времени, еще совсем детские, сохранились в его архиве, который никогда не был предметом его заботы. Жанровые сценки, сказочные или фантастические пейзажи свидетельствуют о таланте мальчика, но особое внимание обращают на себя немногочисленные иллюстрации, вернее, работы, возникшие под впечатлением от прочтения произведений Гоголя: сюжеты «Страшной мести» поразительно точно воссоздают жуткую реальность волшебной гоголевской прозы в мрачном пережатом свете и тревожной пластике мечущихся, едва угадываемых фигур. Так уже в детском возрасте проявилась его способность передавать поверхности листа сложные эмоции.

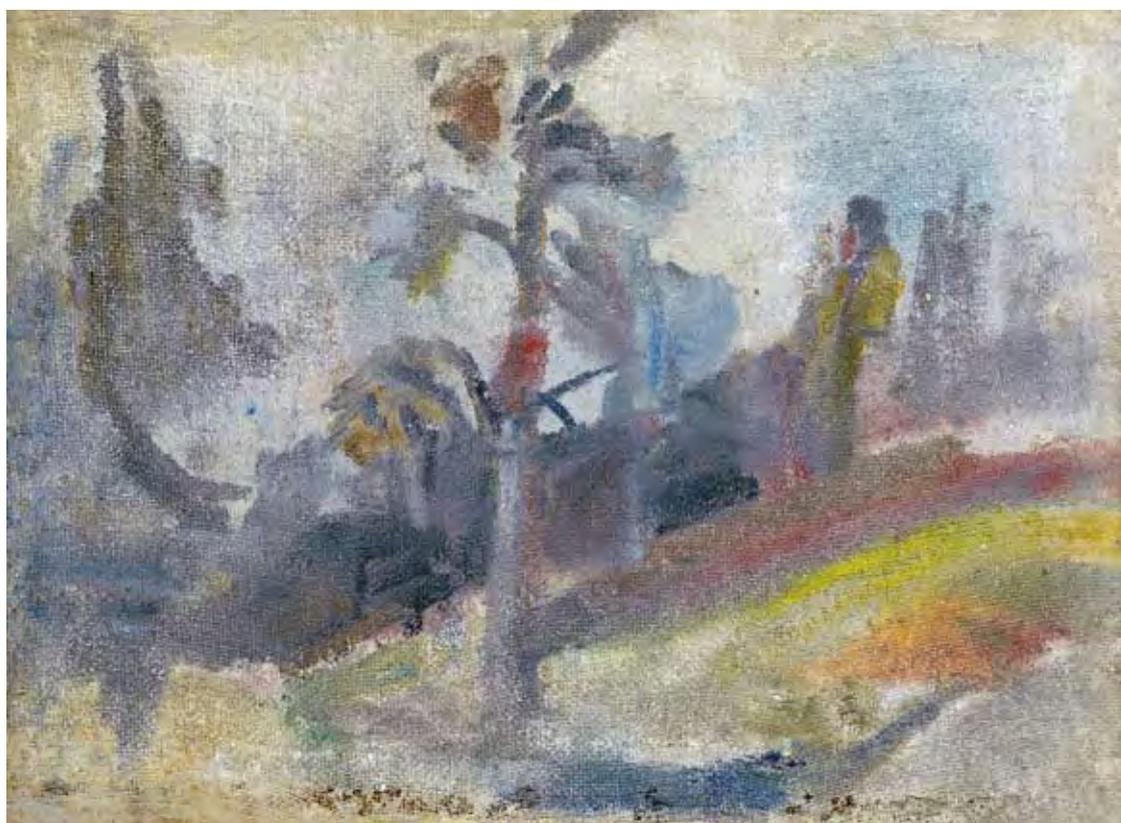
Будущий художник обратил на себя внимание, когда выполнил скульптурный портрет Максима Горького. Было решено направить его в Москву для получения профессионального художественного образования. Однако первый этап учебы в Москве закончился неожиданно скоро: Коротеев бросил школу. В молодые годы и потом всю жизнь он отличался склонностью к совершению поступков, которые видевшие его могли счесть необдуманными и даже легкомысленными. Он же всегда руководствовался не продуманным, а первым спонтанным порывом, внутренней волей к свободе и ощущением естественности и правды, честности по отношению к себе и ко всем, кто был рядом с ним, ко всему, что входило в его жизнь и что он совершал в жизни. Ему стало душно, захотелось уйти, и он ушел, просто ушел на улицу. Он знакомится с компанией бездомных мальчишек и попадает в голодный, нищий, криминальный мир городского дна, уличных воров и беспризорников. Пребывание там не было продолжительным, но образы героев этого мира на долгие годы остались в памяти художника. Оказавшись в детском доме, он снова начинает рисовать и еще много лет будет делать портреты детей с улицы, детдомовцев и беспризорных,



В. А. КОРОТЕЕВ
Московский дворик. 1927. Холст, масло

которые сложатся в замечательные серии карандашных рисунков, пастелей и акварелей.

История о том, как он попал в детский дом, связана с одним из проявлений странного, необъяснимого дара предвидения, предчувствия и даже какой-то способности влиять на ход будущих событий. Однажды в компании шкетов, как называли себя беспризорные, он проходил мимо ограды старой городской усадьбы или дворца с широкой лестницей, высокими колоннами, большими окнами. Дом дышал стариной, богатством и покоем, но главное — он был тем, чего больше всего не хватало бродягам. В это время молодой искатель приключений внешне мало отличался от других оборванцев, собравшихся в шайку. На его изодранном пальто один рукав держался на нескольких нитках. Мальчик дернул его — не стоило труда совсем оторвать рукав — и бросил, куражась перед своими товарищами, через ограду. «В этом доме я буду жить», — сказал он. Его слова исполнились и очень скоро: дворец был отдан под детдом, где через некоторое время оказался Василий Коротеев. В 1920 году Коротеев поступил на учебу в Художественно-производственные мастерские печатного дела при 1-й Образцовой типографии, в недавнем прошлом типографии Товарищества И.Д. Сытина в Москве. Там произошла встреча с Л.Ф. Жегиным. Жегин стал его учителем, наставником, а потом и ближайшим другом до последних дней жизни. Лев Федорович, как и другие преподаватели мастерских — Н.М. Чернышев, С.В. Герасимов и М.С. Родионов, входил в Союз художников и поэтов «Искусство —



В. А. КОРОТЕЕВ

Сосна. Без даты. Холст, масло

Автопортрет

(во время занятий гимнастикой).

1950-е. Бумага, карандаш, мелки

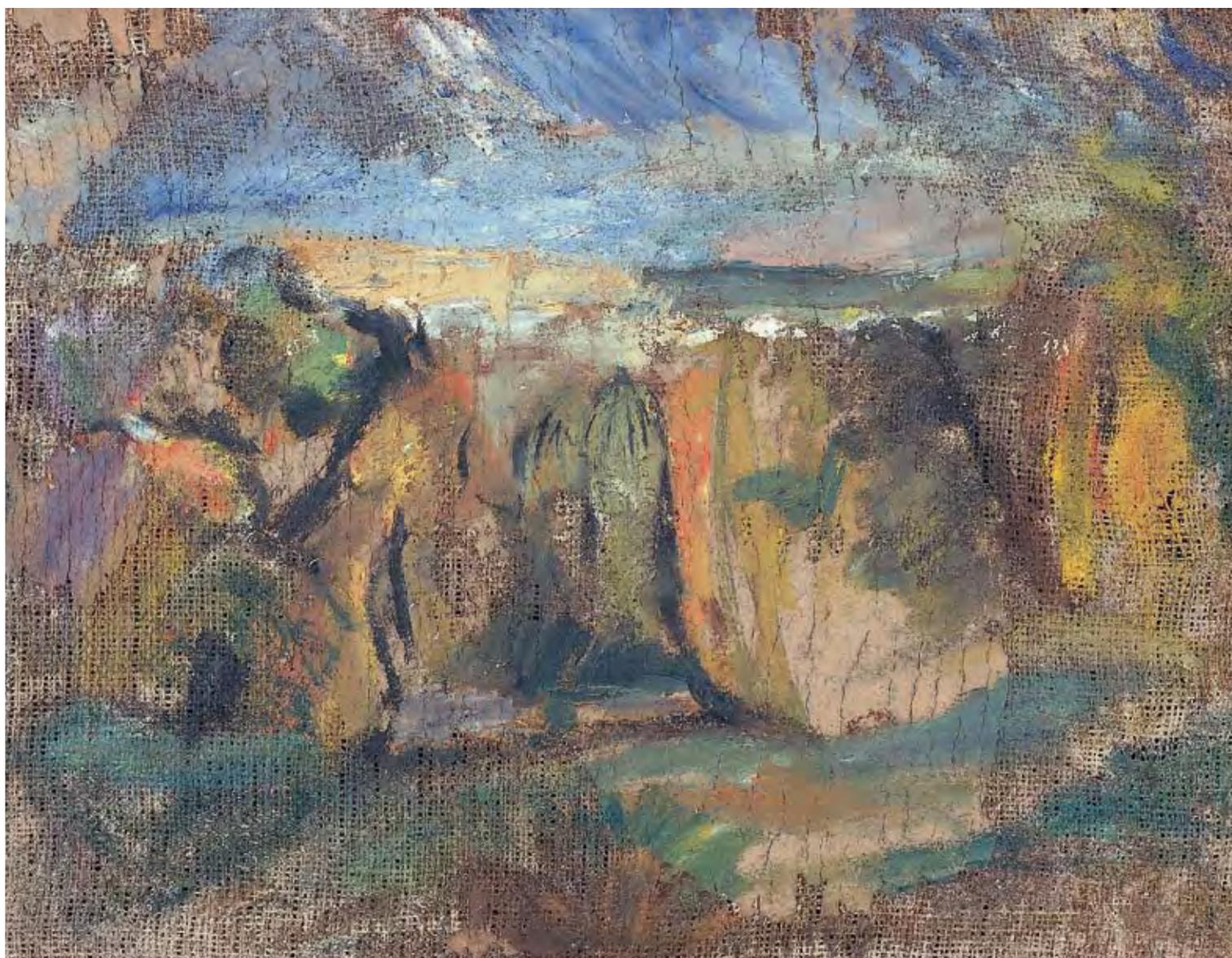
жизнь». История русского послереволюционного искусства не знает художественного объединения более несвоевременного и независимого от художественной моды и политической конъюнктуры. Больше известный как «Маковец», по названию издаваемого им журнала, союз объединял ярких и непохожих друг на друга мастеров на основании идеи о нарождавшейся новой, духовной мировой культуре и о первостепенном значении в ней живописи, принадлежавшей культурной традиции и открытой заново; о новой живописи, выросшей над критическими и аналитическими концепциями левых течений первых десятилетий XX века и ставшей способом познания мира наряду с физикой, математикой, философией и современной теологией, способом восстановления культурной памяти и связей с искусством, которое триста, пятьсот и семьсот лет назад формировало культурные пространства Европы. Влияние взглядов идеологического лидера объединения В.Н. Чекрыгина на небольшую группу студентов, где вместе с Коротеевым занимались Г.В. Костюхин, В.И. Губин, С.С. Гриб и Г.В. Сашенков, определило направление творческого развития молодых художников. Л.Ф. Жегин сумел передать своим ученикам собственный опыт восхищения творчеством В.Н. Чекрыгина, которого он называл не иначе как «гениальный юноша»; он сумел научить их не только приемам художественного мастерства, но в первую очередь пониманию искусства как духовного пути современного человека. Когда в 1925 году они закончили обучение в мастерских, группа, сплотившаяся вокруг своего учителя, не распалась. После фактического прекращения деятельности «Маковца» в 1926 году к ней присоединились бывшие участники союза — Т.Б. Александрова, П.П. Бабичев, И.Г. Николаевцев и В.Е. Пестель. Тогда группа приняла название «Путь живописи» и заняла место «Маковца» между художественными объединениями 1920-х годов. Связь Коротеева со своими наставниками оказалась особенно глубокой и отразилась на всем его творчестве. Их опыт поиска искусства, изменяющего картину мира, их завет почти аскетичной строгости к себе и требование честной, бескомпромиссной работы оказались созвучны руководившему им чувству жизни как искрен-

него прорыва сквозь условности, общие правила и подсказки здравого смысла.

Пейзажи, которые со времени «Пути живописи» заняли центральное место в творчестве Коротеева, вызывают в памяти фрагмент написанного В.Н. Чекрыгиным манифеста союза «Наш пролог», ставшего для Коротеева программным: «Мы ощущаем природу не в виде обстановки, мы ощущаем ее в том истинном состоянии, которое открывается лишь с помощью глубокого художественного постижения. Ее творческие проявления не средство увеселить нашу жизнь, они наши общие, однородные, и мы переживаем в сосуществовании с природой ее как бы притаившееся от нас бытие. Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино, заключить в мощных, синтезирующих эти состояния целостных объективных образах». Этими словами поразительно точно названо то, что составило смысл многих произведений Коротеева — и ранних, и совсем поздних. Решать эту задачу он будет всю жизнь.

Первая выставка группы «Путь живописи» состоялась в 1927 году в Москве. Вторая прошла в Париже в конце мая — начале июня 1928 года. В 1930 году в Москве в Доме ученых состоялась третья и последняя выставка группы. Она же стала последней в жизни тогда совсем еще молодого художника. Ему было всего 24 года. Больше никогда его картины не выставлялись. Но всю жизнь он работал вдумчиво, ответственно, самокритично. Ему не хватало зрителей, не хватало собеседников, но он методично, настойчиво писал, как будто завтра состоится его выставка и он должен быть к ней готов.

Работы Коротеева часто производят впечатление легких, эскизных, случайных и вызывают ощущение спонтанности художественного жеста. Между тем каждая его работа — результат огромной внутренней концентрации и сосредоточенности. Художник мог уходить в работу до отрешенности. И забавный случай, который произошел с ним вскоре после Отечественной войны, позволяет представить, как он мог выглядеть перед посторонними наблюдателями. В конце 1940-х — начале 1950-х он часто ездил в Домодедово под Москвой. Приезжая на один или



Пейзаж. Середина 1930-х. Холст, смешанная техника

несколько дней, останавливался в доме у родственников и уходил в лес гулять, но чаще работать; выбирал место, устанавливал этюдник, вставал перед ним и не просто начинал писать, а настраивался на работу, как чувствительный приемник, входил в состояния, которые можно назвать измененными: прислушивался к себе, к тому, как отзываются, как звучат в нем внешние обстоятельства места и времени, шел навстречу чему-то возникшему в нем или для него, и пейзаж открывался не только его глазу, не одной его способности наблюдать и видеть, а умению сопереживать, соприкасаться с происходящим как событием или происшествием огромной важности.

В это время его тело могло раскачиваться перед мольбертом из стороны в сторону, он подходил к холсту и уходил от него, как будто пытаясь попасть в ритм того состояния реальности, которое регистрируется на картине. Он находился в медитативном погружении в себя и в работу, в буквальное переживание созвучия, соответствия его ощущения тому, что виделось как состояние места.

В тот день местные жители отправились в лес и увидели на поляне странного человека, кивавшего повязанной белым платком головой и делавшего непонятные движения руками перед планшетом с большим листом, будто он что-то хотел отметить на этом листе и отказывался от своего намерения, словно что-то искал руками, ловил и снова отступал, так и не решившись

сделать то, что собирался. Не зная, что и думать об увиденном, добропорядочные граждане решили поставить в известность милиционера; Коротеева задержали, доставили в участок для выяснения личности, но вскоре отпустили. В семье это происшествие стало поводом для шуток.

Мы же видим механику работы художника. Он воспринимал работу как процесс, требующий постоянного присутствия человека в пограничной, несколько сумеречной области, где чувствуется множество тонких движений мира. Особенность картин Коротеева именно в том, что они проявляют, делают видимыми эти движения. В системе Коротеева художник должен стать очень точно настроенным и постоянно включенным приемником, чтобы замечать не только то, что движется, но и то, что движет, что приводит мир в движение. Он видит трудноуловимую составляющую мира, которая близка эмоциональному состоянию художника в этом месте и в это время, но не ограничивается им. Его работы очень поэтичны. Они построены на сложной ритмике красок, цвета, на неожиданных сбоях в движении кисти и на самом деле изменяют привычную оптику видения знакомого места, как поэт изменяет привычную ритмику повседневной речи.

У Коротеева был талант чувствовать мир как движение жизни. Он ощущал его как физику разнонаправленных потоков бытия и всем телом принадлежал, сопринадлежал ей. И рабо-



В.А. КОРОТЕЕВ. Двое. Из серии «Детдомовцы» 1920-е. Бумага, пастель

тал он тоже как будто всем телом, словно в деле художника есть элементы танца, и живопись — это след ритмических действий мастера. Поэтому Коротеев относился к телу, как к инструменту: тренировал его, выполняя по утрам комплексы упражнений из японской борьбы и йоги, делал сложные балансы, стоял в перевернутых позах. И тогда ясно, что в его работах «ощущение» мира — не метафора, а анатомическое движение, изменение состояния тела в ответ на перемены в состоянии мира, каким его видит, чувствует, способен уловить художник, в ответ на новые дыхания, в которых слышатся глубинные смыслы мира, передаваемые холсту.

Иногда он надевал широкие брюки с глубокими карманами и шел — один или с дочерью — просто по улице, в церковь или на Павелецкий рынок, держа руки в карманах, где прятал несколько листков плотной бумаги или кусочков мягкого картона. В правой руке у него был короткий карандашик, он шел или останавливался и рисовал, не вынимая рук из карманов и не привлекая к себе внимания, рисовал, передавая руке импульс непосредственно от объекта изображения. Таким образом он не позволял глазу участвовать в рисунке и подвергать изображение неистребимой цензуре школы. Опыты эти были для него не пустым развлечением: получавшиеся каракули он затем изучал, разглядывал и анализировал, но особенно важной была

постоянная погруженность в работу. Что такое эта работа? Это сложная механика вчувствования в пульсации, вслушивания в биения мира и вращаясь в них, это физическая сопринадлежность импульсам жизни, их началам и обрывам. Поэтому в каждой картине Коротеева есть особая пластическая достоверность мгновения, когда человек и мир открываются навстречу друг другу. Пейзажи, выполненные художником на Воробьевых горах после войны — во второй половине 1940-х — 1950-х — начале 1960-х годов — совершенно буквальны, достоверны и точны. В это трудно поверить зрителю, который впервые встречается с его свободной манерой письма. Наверное, это и есть настоящий реализм второй половины XX века.

В строгих, уверенных ритмах мрачных, дробных, темных цветовых аккордов многократно варьируемых композиций нет ни следа рисования, нет стилизаторства, нет письма как стиля — есть живопись как жизнь человека, есть живое, есть стремительное, честное и открытое действие художника. Нет вымысла, нет произвольного проявления средств живописи и любования ими, как бы красивы они ни были, есть дисциплина работы мастера — движение от правдоподобия к правде, и правда появляется как красота мира и красота искусства одновременно.

В то же время это не просто пейзажи. Только отчасти можно позволить себе читать эти произведения как описания места, географической точки на поверхности земли. Здесь есть нечто много большее: вовлеченность в бесконечную цепь событий, и значение каждого из этих событий огромно. Картины появляются не как свидетельства прошлого, не как припоминания, а как предупреждения о том, что ничто не закончено и что все это происходит прямо сейчас. События очень коротки по времени, но от этого они не становятся менее значимы. Наоборот, их смысл углубляется и вырастает, это рождения мира, вспышки, в которых мир становится различным и узнаваемым, миг творения, растянувшийся до пределов человеческого понимания: сейчас он, человек, является свидетелем сотворения мира, более того, без его участия здесь ничего и не происходит. У художника нет намерения упорядочивать мир или гармонизировать его, переводя на язык искусства. Здесь нечто совсем иное — голоса множественных сил, темных, внутренних, неуправляемых, звучат и поднимаются, как пелена, здесь хтонический мир почти различим за истонченной завесой, отделяющей его от современной культуры. Иногда он как будто проступает в ней, высвечивая смысл гармонии и красоты, оплодотворяя ее семенем древних знаний. Это возвращение почти стертых мест на карте, исчезающего мира, очень старого, почти забытого языка и уходящей культуры, говорившей на этом языке. Отсюда появляются картины Коротеева, отсюда он обращается к нам. Он пишет из такой глубины и сокровенности, а живопись так скромна, что язык его бывает трудно понять — его грамматика не так проста для нового времени, а поняв, все равно трудно поверить в этот свет, появившийся из мрака.

ОБЗОРЫ

REVIEW



В сферу интересов академии сегодня входят события разные по масштабу, тематике, возникающие в разных регионах мира и по самому широкому кругу проблем. Это свидетельство — интерес самой академии к мировой художественной практике, убеждает в динамичности развития старейшей культурной институции.

ТУРКЕСТАНСКИЙ АВАНГАРД

Екатерина Ермакова

В феврале – апреле в Государственном музее Востока состоялась выставка, посвященная изобразительному искусству Средней Азии 1920–1930-х годов. Сообщая об этом событии, телевизионный канал «Euronews» назвал открывшуюся выставку туркменским авангардом. Очевидно, редактор, правивший текст репортажа, изменил малознакомое слово «туркестанский» на более привычное «туркменский».

Итак, почему «Туркестанский авангард», а не узбекский или туркменский? «Туркестаном» («страной тюрков») с конца XVIII века называли обширный регион, включающий территории Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Туркменистана (Западный Туркестан), а также Синьцзян-Уйгурский автономный район КНР (Восточный Туркестан). Во второй половине XIX века на присоединенных к России землях было создано Туркестанское генерал-губернаторство, в состав которого в 1897 году вошла Закаспийская область. В апреле 1918-го генерал-губернаторство было преобразовано в Туркестанскую Автономную Советскую Социалистическую Республику. Таким образом, все начиналось в 1910–1920-х годах в Туркестане, а заканчивалось в 1930-х в Узбекистане и Туркмени.



Главную часть экспозиции выставки составили произведения известных мастеров, представляющих восточное крыло русского авангарда: Александра Волкова, Александра Николаева (Усто Мумина), Виктора Уфимцева, Николая Карахана, Елены Коровой, Надежды Кашиной, Оганеса Татевосяна, Урала Тансыкбаева, Павла Щеголева, Варшама Еремяна, Михаила Гайдукевича, Михаила Курзина, Рувима Мазеля...

Для многих искусствоведов эти имена ассоциируются с Нукусским музеем, где Игорю Витальевичу Савицкому удалось собрать уникальную коллекцию работ русско-азиатских художников, связавших свое творчество с Туркестаном (Музей искусств Республики Каракалпакстан создан в 1966 году, в 1984-м музеем присвоено имя И.В. Савицкого). В советское время, когда в столичных музеях авангард прятали в дальних

углах запасников, музей И.В. Савицкого был доступен для любителей авангардного искусства. Задумав выставку «Туркестанский авангард», мы предполагали привезти работы из Нукуса, что, к сожалению, по ряду объективных причин не получилось. Тем не менее Нукусский музей, такой, каким он остался в нашей памяти, отразился в оформлении экспозиции настоящей выставки, хотя она и была сформирована только из произведений, принадлежащих Музею Востока и московским коллекционерам. Так в залах возникла шпалерная развеска, как воспоминание о старом здании музея Савицкого.

В 1910–1920-х годах художники из разных уголков России отправлялись в Туркестан в поисках ярких впечатлений и новых изобразительных форм. Здесь сохранились великолепная средневековая архитектура, рукописи с миниатюрами, однако в силу традиционных устоев не было станковой живописи. Живописцам, приехавшим сюда из России, приходилось начинать с чистого листа. В отличие от своих предшественников – мастеров академической школы, посещавших Туркестан в конце XIX века, они не остались только наблюдателями восточной экзотики, а с головой погрузились в реалии жизни. Средняя Азия, недавно жившая по законам Средневековья, оказалась втянутой революционные преобразования. В Самарканде Виктор Уфимцев устраивает футуристический вечер. Художники организуют выставки, создают художественные объединения, обучают живописи, принимают участие в охране памятников архитектуры, занимаются оформлением праздников, разрабатывают дизайн бытовых вещей и мечтают о будущем, в котором видят себя творцами нового искусства.

Они с увлечением экспериментировали, разрушали каноны, свободно творили на стыке стилей и направлений. Туркестанский край казался «землей обетованной», здешняя атмосфера навевала образы, словно из иной реальности. Пожалуй, наиболее ярко эта идея выражена в небольшом рисунке Михаила Гайдукевича «Ташкентский вечер», где присутствует ощущение защищенности человека, нашедшего приют в этом огромном мире под сводом темного ночного неба.

«Планетарность» восприятия человека и его бытия объединяет многие работы художников авангардной ориентации. Это и «Дорога в кишлак» Николая Карахана, «В родном ауле» Урала Тансыкбаева, «Строительства моста» Павла Щеголева, «Весна» Оганеса Татевосяна, эскиз росписи обкома партии «Большая дорога» Рувима Мазеля, но прежде всего это «Оплакивание» и «Караван» Александра Волкова, произведения, наиболее ярко воплотившие эстетическую концепцию туркестанского авангарда.

А.Н. Волков дальше всех продвинулся в поисках нового живописно-пластического языка. В его работах 1920-х годов отразилось увлечение кубизмом и неопримитивизмом. Работа над серией «Восточный примитив» и чуть позднее над «витражными» композициями, художник черпал вдохновение в народном искусстве Средней Азии. Его работы конца 1910-х – начала 1920-х годов окрашены в цвета узбекских шелков.

«Движущиеся натюрморты» – написала об обитателях в живообразно ярких халатах Надежда Кашина. Живописцы, вырвавшиеся из голодных и холодных городов послереволюционной России, в Средней Азии упивались цветом и светом.

На рубеже веков исследования в области цветоведения проводили не только физики, физиологи и психологи, но и художники¹. Рисунки тканей, из которых шили национальную

Н. Г. КАРАХАН

Дорога в кишлак. 1931. Холст, масло

ГМВ

◀ А. Н. ВОЛКОВ

Караван (Пустыня перед бураном)

1922–1923. Холст на фанере, темпера.

ГМВ

одежду жители Туркестана, вполне могли бы стать ценным материалом для подобных исследований.

Чтобы продемонстрировать взаимодействие авангарда и местной традиции, в экспозицию выставки на равных правах с живописными полотнами вошли узбекские халаты.

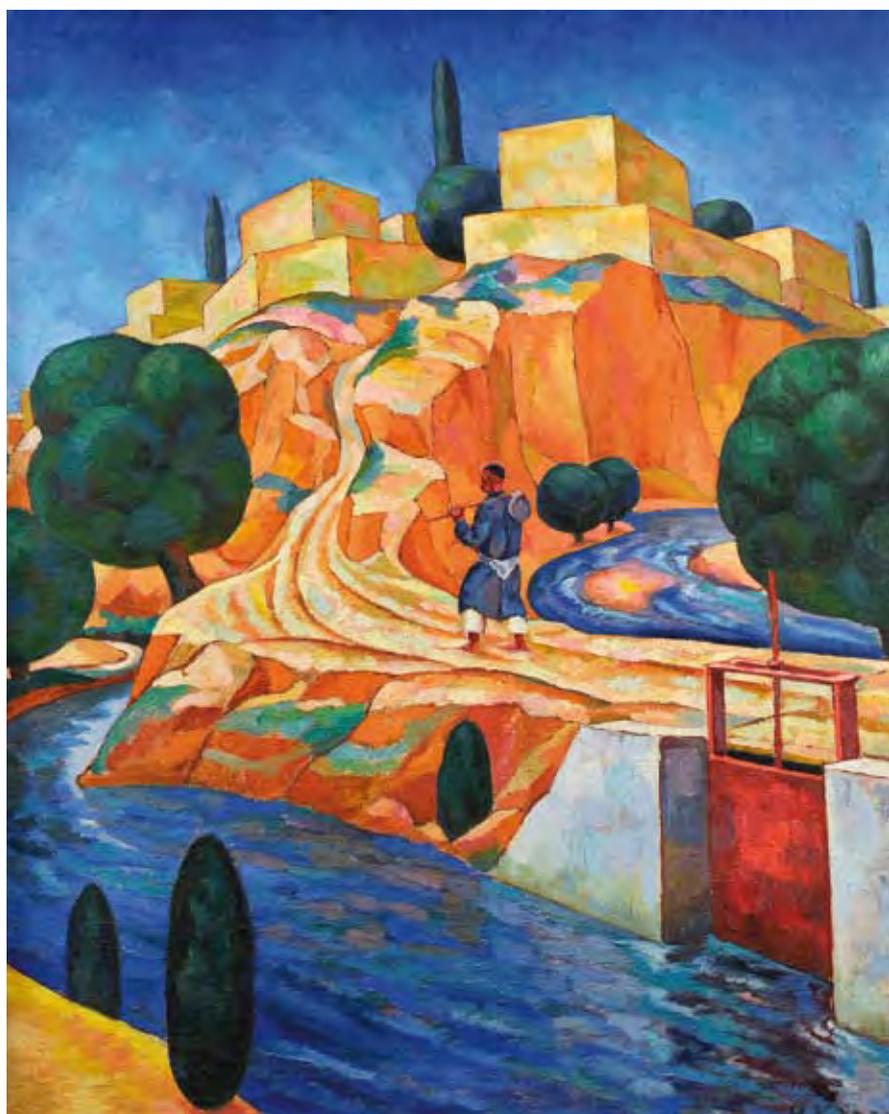
Бекасабы, самые популярные полусшелковые материи для мужских халатов, отличались полосатой расцветкой. Иногда полосы окрашивали в насыщенные глубокие цвета, а рисунки составляли по принципу контрастного противопоставления. Яркие широкие полосы разделялись узкими «нитями» темной окраски, чтобы при зрительном восприятии цвета не смешивались, а сохраняли чистоту и свежесть. Варьируя ширину и ритм полос, мастера создавали выразительные динамичные композиции. На светлом фоне могли располагаться контрастные полосы, постепенно расширяющиеся от края к центру полотна, что создавало впечатление пульсирующей вибрации. Иногда рисунки бекасабов усложнялись за счет включения полос, окрашенных способом абрбанда (окрашивание пучков основы путем последовательной резервации по нанесенному рисунку). И тогда они еще больше напоминали абстрактные композиции живописцев. Туркестанская мода на яркие шелка выглядит абсолютным «халатным авангардом», созвучным творческим исканиям художников.

Советская критика упрекала Александра Волкова и его последователей в формализме, чрезмерном увлечении внешним декоративизмом².

Так же как и рисунки самых дорогих семицветных адрасов, цветовая композиция «Восточного примитива» словно образована из расщепленного призмой солнечного света, распавшегося на отдельные составляющие. Но обращение художника к традиции не исчерпывалось стремлением к одной лишь цветовой насыщенности. А.Н. Волков, глубоко прочувствовавший суть местной культуры, привносил в свои самые авангардные полотна ощущение макрокосма, характерное для традиционного искусства. Взяв за основу принципы построения народного искусства — его плоскостность, декоративное звучание цвета, условную стилизацию образов, Александр Волков в своих творческих экспериментах никогда не переходил в сферу беспредметного искусства, оставаясь на грани абстракции. В «Караване» чередование жестких геометрических форм создает ощущение ритма бесконечного движения, несущего вперед и людей, и верблюдов.

Во второй половине 1920-х годов А.Н. Волков еще больше отдаляется от беспредметной живописи, назвав этот период своего творчества «возвратом к человеку». «Кишлаки», «чайханы» и «базары»... Здесь главное пространство картины отдано людям, фигуры которых обретают осязаемую плоть и кровь. Они приземисты и нарочито грубоваты, словно наскоро слеплены из подручного материала — глины.

Позднее в работах Александра Волкова и его «бригады», состоявшей из объединившихся вокруг мастера учеников и сподвижников, тема человека обретет поистине эпический характер. На холстах Александра Волкова, Павла Щеголева, Николая Карахана, Алексея Подковырова колхозники, строители, рабочие предстают в виде эпических героев, созидающих новый



мир. Каждый художник по-своему «переваривал» образы Туркестана, создавал свой неповторимый живописный язык.

В серии работ «Типы старой Бухары» Ольга Разумовская достоверно передала узоры и ломаные очертания одежды, обусловленные архаичным покроем халатов, создала галерею остроумных гротескных образов в авангардной стилистике.

В серии графических листов, выполненных в технике трафарета Михаилом Курзиным, картинки туркестанского бытия предстают в еще более обобщенной форме, близкой к народному лубку или плакату. «Сгустками жизни» метко назвал работы своего товарища по живописному цеху Виктор Уфимцев.

Среди туркестанских впечатлений для многих на первом месте стояла средневековая архитектура. Одним она представлялась сказочным фасадом мусульманского города, а тем, чьи мысли были заняты поиском «новой реальности» идеальных форм, она казалась нагромождением кубофутуристических конструкций — обнаженной кристаллической структурой материи.

Подобные ассоциации отразились в городских пейзажах Виктора Уфимцева с падающими минаретами, смещенными плоскостями порталов, резкими очертаниями наезжающих друг на друга домов в старых кварталах Ташкента.

Предельно обобщенные геометризованные формы, нарочито заостренные грани зданий на рисунках Михаила Гайдукевича напоминают самые смелые проекты архитекторов-конструктивистов. В то же время чуткая душа художника улавливает и другую «природную» сторону окружающего его пространства.



М.З. ГАЙДУКЕВИЧ
Старый город. Бухара. Середина 1920-х. Бумага, тушь.
ГМВ

П.П. ЩЕГОЛЕВ
Добыча песка. 1933. Холст, масло. ГМВ

▷ М.И. КУРЗИН
Девочка в красном. 1955.
Бумага, акварель. Из коллекции Т. Таирова

В серии зарисовок, выполненных Гайдукевичем в технике сангины или гуаши, та же архитектура обретает живые органические формы, где фигуры людей и животных, искривленные стены домов выглядят «единокровными» созданиями Всевышнего, по Корану, создавшего человека, из «глины звучащей», то есть гончарной. В акварелях «Три узбека», «Трое в чайхане» и «Полосатая чайхана» схвачен и великолепно передан неспешный ритм окружающей жизни, созвучной восточной мелодии. Декоративные композиции, созданные сопоставлением контрастных цветов — желтого, синего, красного и зеленого, напоминают орнаментальный строй все тех же тканей и ковров.

Рувим Мазель, прежде далекий в своем творчестве от «беспредметной» живописи, оказавшись в Туркмении, создает целые серии графических листов, стилистически близких искусству авангарда. Он очарован и пленен величием природы, естественностью патриархального уклада жизни кочевого народа, красотой декоративно-прикладного искусства туркмен и особенно туркменскими коврами.

На выставке представлены малоизвестные графические листы Р. Мазеля из собрания Музея Востока. Среди них небольшой эскиз «Ханша» (иллюстрация к одноименной поэме, записанной на обратной стороне), выполненный графитным карандашом. Композиция рисунка организована наподобие намазлыка — молитвенного коврика. Центр, выполняющий роль молитвенной ниши намазлыка, занимает изображение ханши. Бордюр, обрамляющий фигуру, сочетает изображения со стилизованными орнаментальными полосами. Здесь словно развернута картина мироздания, подобная закодированной в узорах туркменского ковра: земной мир с горами, стадами и ханша — собирательный, символический образ охранительницы-заступницы. В рисунке «Всадник» из собрания Музея Востока (1920-е годы) изображение, словно сшитое из лоскутов, состоит из геометрических фигур, сплошь орнаментированных фрагментов.

На оборотной стороне портрета Бяшима Нурали также изображена ори-



гинальная «ковровая» композиция с контрастными по цвету полосами орнаментов и фигурой земледельца в центре. Портрет выполнен в стилистике кубофутуризма. Лицо любимого ученика Мазеля состоит из резких цветных граней.

Утонченные полотна Усто Мумина не укладываются в обычное представление об авангарде. Но, по сути, именно он совершил самый смелый переворот в обыденном сознании. Усто Мумин избирает для своих работ форму, сопоставимую с иконой и восточной миниатюрой, и тем самым объединяет христианскую и мусульманскую традиции.

В Самарканде, где в обязанности А.В. Николаева входило копирование архитектурного декора памятников старины, художник познакомился и с восточной миниатюрой. Помог ему в этом легендарный самаркандский археолог, большой знаток и собиратель старинных рукописей В.Л. Вяткин, который увидел в А.В. Николаеве «человека, очарованного Востоком». Это причудливое соединение плоскостного построения восточной миниатюры с «простотой» и «естественностью» живописи раннего Возрождения и составили стилистическую основу лучших работ Усто Мумина 1920–1930-х годов. Полотно «История юноши Гранатовые Уста» решено в виде житийной иконы, в которой переплетены традиции христианской иконы, живописи раннего Возрождения и мусульманской миниатюры.

В этом заключается главная особенность «туркестанского авангарда»: его творцы пытались создать современный живописно-пластический язык на основе синтеза западной и восточной художественных традиций. Им казалось, что они смогут сделать по-настоящему новое искусство.

¹ Работа М. Матюшина «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» (1932) — один из последних манифестов авангардизма (эксперименты проводились в 1920-х годах отделом органической культуры ГИНХУКа — Государственного института художественной культуры).

² «Некоторые картины представляют собой какие-то специальные красочные эксперименты, оторванные от содержания...»
«Цветные эскизы художника Волкова ни в какой мере не отражают нашей действительности...»
«Также не имеют под собой никакой почвы и рассуждения ташкентских формалистов о том якобы, что их произведения, в силу своей красочности, ближе всего стоят к национальному искусству Узбекистана».

Они стояли у истоков национального изобразительного искусства, открывали художественные училища, много сил и времени отдавали своим ученикам. Наиболее показательна деятельность Ударной школы искусств Востока, организованной в Ашхабаде Мазелем со своими товарищами в начале 1920-х. Учебная программа школы поражает многогранностью. Кроме художественных дисциплин преподавали общеобразовательные предметы и ремесла, обучали сценическому мастерству, полагая тем самым способствовать воспитанию всесторонне развитой и самостоятельно мыслящей личности.

Из школы вышло много известных и неординарных художников: первый туркменский живописец Бяшим Нурали, создатель монументальных жанровых полотен и портретов; талантливая художница Ольга Мизгирева, ставшая впоследствии крупным ученым-биологом; Сергей Бегларов, автор портретов и жанровых картин; Николай Костенко, работавший в иллюстрации и плакате.

В первые годы советской власти художники были увлечены идеей «нести искусство в народ». Они искали новые формы искусства, соответствующие духу времени. Наиболее востребованным оказался плакат — наглядный, тиражируемый и массовый.

На выставке экспонируются эскизы плакатов, выполненные учениками и преподавателями Ударной школы искусств Востока. Непременные атрибуты новой советской действительности — машины, комбайны, трактора — на плакатах смело сочетаются с традиционной ковровой орнаментальностью. Трактора ведут женщины в национальной одежде.

На Самаркандской изофабрике, руководителем которой был Оганес Татевосян, художники занимались разработкой дизайна вещей для нового быта, создавали эскизы тюбетеек, делали панно из папье-маше, керамику, агитационные плакаты для оформления «красных чайхан» — местных агитклубов, школ и детских садов.

В рельефах из папье-маше, выполненных изофабрикой, многое идет от «детского примитива». Вероятно, в этом отразилось не только влияние авангардизма, но и желание говорить языком, понятным неискушенному зрителю.

По времени туркестанский авангард чуть «задержался» по сравнению с художественной жизнью в культурных центрах страны. На периферии время текло медленнее. И когда в столицах авангард был уже на излете, здесь новаторские работы продолжали создаваться вплоть до конца 1930-х годов, даже после постановления 1932 года «О перестройке

литературно-художественных организаций». Туркестан предоставил художникам хоть и недолгую, но очень ценную возможность продлить свободу творчества.

Судьба туркестанских художников складывалась по-разному. Александр Волков хоть и сетовал, что «жизнь меняется, а мы все — бедана, чайхана, караван... Надо искать новые формы», но вместе со своей «бригадой», объединившейся вокруг него в 1920–1930-х годах, выезжал на стройки и в колхозы, в отдаленные районы Узбекистана, писал мощные тематические полотна, устраивал выставки. В 1946 году А.Н. Волкову было присвоено звание народного художника Узбекистана, хотя еще долгое время его творчество вызывало ожесточенные споры. Другие превратились в добросовестных исполнителей государственного заказа. М.И. Курзин, А.В. Николаев оказались в заключении, М.З. Гайдукевич вернулся в Москву и был расстрелян. После освобождения Николаев продолжал работать, создавать эскизы для театра. Но это был уже не Усто Мумин, художник, опоенный восточной сказкой. Ничего не осталось и от прежнего Карахана...

Однако несмотря на все изломы времени, туркестанский авангард состоялся как художественный феномен, сформировавшийся благодаря появлению в 1920-е годы в среднеазиатском регионе мастеров, нацеленных на преобразование устоявшихся норм искусства. Благодаря их творчеству в Средней Азии сформировалась своеобразная изобразительная школа, возникшая на пересечении авангарда и традиции, ученики которой не забыли своих великих учителей, с годами ставших легендой.



ЛЕТОПИСЦЫ РАТНОЙ СЛАВЫ

Александра Камышанская

Студия военных художников имени М.Б. Грекова — старейшее объединение художников-баталистов, здесь были созданы значимые для России памятники культуры и искусства, в том числе монумент «Родина-мать зовёт!» на Мамаевом кургане (Сталинград) Е.В. Вучетича, картины «Победа» П.А. Кривоногова, «Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет» С.Н. Присекина, уникальную серию диорам в Музее Великой Отечественной войны на Поклонной горе и многие другие. Грековцами были художники А.Е. Алексеев, Н.Я. Бут, Е.В. Вучетич, В.К. Дмитриевский, Н.Н. Жуков, А.С. Михайлов, Н.В. Овечкин,

воссозданные художниками щиты и шлемы и даже детские игрушки X века свидетельствуют о глубоком изучении эпохи и убедительном и правдоподобном воспроизведении события. Для погружения в атмосферу диорамы и обзора была сооружена специальная смотровая площадка.

По-другому работают с исторической темой скульпторы А. Таратынов и М. Дронов. Их «Ночной дозор» — трехмерное воспроизведение известной картины Рембрандта. За несколько лет авторы перевели на язык пластики «Поцелуй» Г. Климта, «Слепцов» П. Брейгеля, «Рыцаря и Смерть» А. Дюрера. Копию «Ночного дозора» предполагается установить в Голландии, в Амстердаме.



▷ П. Рыженко,
А. Самсонов
*Крещение войска Владимира
в Херсонесе. Фрагмент диорамы. 2009.*
Холст, масло

▷ М.И. Самсонов
Весна 1945 года. Сеятели.
Холст, масло. 1992

Н.С. Присекин, М.И. Самсонов, Н.Н. Соломин, В.А. Сонин, Ф.П. Усыпенко и многие другие видные мастера отечественной живописи, скульптуры и графики.

За 75 лет существования студии многие полотна, скульптуры, созданные грековцами, украсили музеи, частные собрания, воинские части и учреждения Минобороны России.

В январе 2010 года в Выставочном зале Манежа состоялась выставка, посвященная 75-летию студии. В экспозиции были представлены произведения в жанрах полевого репортажа, исторической и батальной картины, образцы монументального жанра, камерные лирические портреты, натюрморты, пейзажи. Античные образы М. Переяславца соседствовали с символическими фантазиями В. Сонины, геральдические композиции А. Игнатова — с 3D-проектами А.М. Таратынова.

Центральным событием выставки стала 34-метровая диорама «Крещение войска Владимира в Херсонесе», исполненная двумя грековцами — монументалистами А. Самсоновым и П. Рыженко.

А. Самсонов уже участвовал в создании масштабных диорам «За Волгой для нас земли нет!», «Сталинградская битва. Соединение фронтов», теперь вместе с П. Рыженко он продолжил историческую тему.

В экспозиции можно было увидеть и выполненный Таратыновым в соавторстве с А. Алиевым и И.А. Козловым проект «Зодчие Петербурга». Бронзовая композиция представила за одним столом градостроителей трех веков петербургской истории — Кваренги, Растрелли, Тома де Томона, Воронихина и других, обсуждающих проект новой России, задуманный Петром I.

На выставке экспонировались и элементы мемориального комплекса «Мини-Петербург»: бронзовые Александрийский столп и Исаакиевский собор, воссозданные авторами проекта — А.М. Таратыновым и О.И. Ксенофонтовым в масштабе 1:30.

Идея проекта возрождает практику архитектурных моделей, она возникла в 1990-е годы (тогда петербургские власти впервые обсуждали подобную идею), а 2005 году коллектив авторов Студии имени М.Ф. Грекова начал его реализацию. В состав ансамбля помимо уже изготовленных Исаакиевского собора и Александрийского столпа должны войти Спас-на-Крови, Зимний дворец, Эрмитаж, арка Генштаба, Петропавловская крепость. Технология создания этих объектов очень сложна. Для их изготовления применялось комплексное литье: не только шамотное, но и вакуумное с элементами полировочной работы. Один только Исаакий украшен 40 миниатюрными скульп-



турами, 4 резными беседками. Структура модели такова, что предполагает использование подсветки, витражных элементов; использование музыкального сопровождения. Завершение проекта запланировано на конец 2011 года.

В экспозиции широко представлен традиционный жанр батальной живописи. Это и монументальные полотна «Переход через Сиваш» М. Самсонова, «Штурм Сапун-горы» П. Мальцева, камерные композиции «Ответ гвардейцев-минометчиков» Ф. Усыпенко, «В зимнюю стужу» В. Медведева, а также жанровые полотна – «Лихолетье» Н. Присекина и «Шальная пуля» М. Домашенко, «Ленинградка» А. Алексева, «Тишина» А. Михайлова.

Патриотическую тему развивают триптих А. Дроздова «Покаяние отвержи ми двери...», противостояние Руси и Орды воссоздано в работах П. Рыженко и Д. Белюкина, образы Минина и Пожарского воплотил на своем полотне В. Сибирский. Размещенные в центре экспозиции, они представили историю России как историю нравственного выбора, совершаемого народом в целом и каждой отдельной личностью.

Более 300 полотен посвятили художники Великой Отечественной войне. «Под Сталинградом (33 бронейщика)» И. Евстигнеева, «Переправа через Днепр» Е. Корнеева, «Начало разгрома фашистских войск под Сталинградом» Г. Марченко,



А.К. СЫТОВ

Малая авиация. Холст, масло. 1986

Н.В. КОЛУПАЕВ

*Поручик Л.Н. Толстой.**Из серии «Русские офицеры».**Холст, уголь. 1996*

«Встреча на Эльбе» А. Сытова, «Ши в Берлине» А. Михайлова, «Салют Победы» В. Дмитриевского – только некоторые из них.

На фоне картин, рассказывающих о трудных буднях фронтовой жизни, экспонировалась работа лауреата премии имени Орехова, одного из молодых грековцев Алексея Игнатова – «Караваджо». Фигура художника с кистями, гроздью винограда на палитре, вглядывающегося во что-то известное только ему одному, добавило своей классической спокойной красотой важные интонации общей тематике выставки. Этот гимн творческому началу в человеке оказался очень уместным в экспозиции: художник в этом мире всегда «на передовой», а красота – это то, что раскрывается в судьбах людей, в радостных и скорбных мгновениях бытия.

Уникальная подборка фронтовой графики – жемчужина студийной коллекции. «Репортажи» с берегов Днепра Г.Я. Черенщикова, с улиц Будапешта – В.С. Климашина, со ступеней рейхстага – В.В. Богаткина, с Нюрнбергского процесса – Н.Н. Жукова.

Аджимушкайцы и морская пехота – тема позднего творчества Н.Я. Бута. Героика таких полотен, как «Медсестра Наташа», «Солдаты подземного гарнизона», «Защитники Севастополя», величественна в своей правде военной жизни. Внутренняя сила и вместе с тем лиричность образа – сплав, характерный для всех персонажей художника.

Жизнь армии знакома художникам студии не понаслышке, они посещают военные части, ездят на учения и в горячие точки. Так, полиптих В.А. Мокрушина «Морские учения» посвящен экипажу противолодочного корабля «Керчь», а «Будни ракетчиков» Ю.А. Бирюкова отражают совсем недавние события – совместные российско-белорусские учения «Запад-2009».

В 1966–1968 годы М. Самсонов и В. Переяславец побывали во Вьетнаме, на выставке экспонируется самсоновская картина «Трофеи на свалку». Войну в Афганистане освещали Н. Бут, Г. Севостьянов, Д. Белюкин, кисти Н. Соломина принадлежит триптих «Выполняя интернациональный долг», а М. Самсонов создал серию сложных, психологически заряженных графических работ. Войне в Чечне посвятили свои холсты А. Сытов, С. Присекин и А. Сибирский. Картина последнего «В освобожденном Цхинвале» (2009) рассказывает о трагическом конфликте в Грузии.

Широкий жанровый диапазон, реалистическая школа, принципам которой следуют студийцы, а также новаторские поиски делали выставку Студии имени М.Ф. Грекова событием, интересным для самого разного в своих пристрастиях зрителя.

На открытии выставки студию с юбилеем поздравили представители Министерства культуры, Министерства обороны РФ, Русской православной церкви, политические деятели, зарубежные гости, художники. Почетными гостями были ветераны, воспитанники Суворовского училища, где грековцы проводят для ребят мастер-классы. Особую атмосферу на празднике создало выступление ансамбля имени Александрова.

Искусство члена-корреспондента Российской академии художеств Александра Генриховича Толстикова — уникальный пример того, как искренняя увлеченность живописью может раскрыть все грани таланта. Ей способствовали и наставники мастера — народный художник РСФСР Рашид Мухаметбареевич Нурмухаметов, в мастерской которого он обучался, Юрий Тимофеевич Игнатъев — реставратор Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова и действительный член Российской академии художеств, народный художник Республики Башкортостан Сергей Борисович Краснов, в творческой мастерской которого А.Г. Толстикова проходил стажировку, а затем работал как самостоятельный художник

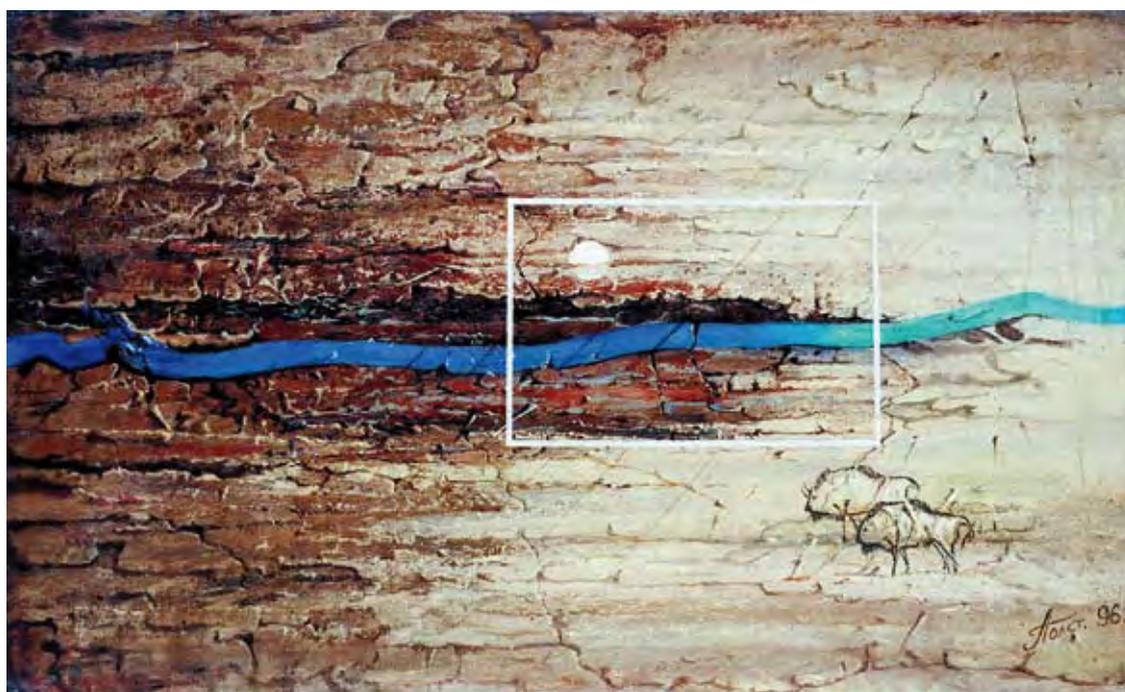
Метафизические композиции, навеянные театральной средой, медитативные «золотые циклы», в которых спокойная декоративность и графичность соединяются с живописной фактурой и орнаментом, символично-философской тематикой — все это разные грани и составляющие искусства А. Толстикова, продолжающего поиски новых сфер для эксперимента. Далеко не все живописцы решаются на кардинальное изменение творческой манеры и тематики. В умении начинать сначала проявляется особое, редкое свойство таланта, связанное с художественной смелостью и некоторым творческим авантюризмом, понуждающим к поискам нового.

В произведениях А. Толстикова отчетливо прослеживается способность активно реагировать на окружающий мир, на присутствующую только данному мгновению красоту. Так, крымские работы художника принципиально отличаются от картин, созданных, например, в Москве, не только щедростью открытого цвета, наполненностью южным светом и воздухом, но и живописной манерой, где густым широким ударом мастихина создается эффект цветной смальты. Разнообразие живописных приемов связано со склонностью художника работать в самых разных жанрах. В его творческом арсенале — многосложные тематические композиции и классические портреты современников, парадные портреты выдающихся ученых. Особое место в творчестве А. Толстикова принадлежит натюрморту. В трактовке мастера это своеобразные «портреты цветов» — настолько они индивидуализированы и эмоционально насыщены. Цветы в работах А. Толстикова вызывают в памяти образы сказочных героинь, превращенных в сверкающие самоцветы. Быть может, это не случайные ассоциации, поскольку одна из сфер увлечения художника — природные минералы. Яркие, удивительные в своей сложности и одновременно гармоничной простоте создания природы свидетельствуют о том, что в окружающем нас мире



А.Г. Толстикова
 Портрет академика Генриха
 Толстикова. 2009. Холст, масло

Ностальгический ландшафт. 1996.
 Холст, масло





все — от твердого кристалла до хрупкого нежного цветка — одухотворяется всеобъемлющей и вечной красотой.

И конечно же, как ценитель и знаток истинной красоты художник воспринимает женщину как первооснову прекрасного, таинственного, противоречивого земного бытия. Женский образ появился уже в раннем периоде творчества художника, заняв центральное место в композициях таких философских работ, как «Савонарола», «Путница» и др. Постепенно женский образ обретает самостоятельность, находя свое воплощение в конкретике портрета. На сегодняшний день художнику принадлежит целая галерея женских образов, различных по характеру и манере исполнения.

Портрет — один из самых сложных жанров, русский портрет — одно из выдающихся достижений мировой культуры. Он требует от художника не только особого мастерства и таланта, но и умения передавать внутреннее состояние модели. Портреты А. Толстикова лишены комплиментарности и «салонного» оттенка. Принадлежит к числу немногих в наши дни продолжателей традиций психологического портрета, художник увлеченно «беседует» со своими моделями. Каждый портрет обнажает несколько смысловых подтекстов, прочитывается как увлекательный диалог художника с моделью, модели со зрителем, зрителя с автором, автора со своим внутренним «я». Сконцентрированность на внутреннем мире изображаемых подчеркивается отсутствием «прописанных» деталей в элементах одежды, интерьере. Чаще всего используется нейтральный, светлый фон, на котором портретный образ доминирует.

Портретное искусство А. Толстикова — это и формальные поиски, и размышления о женской природе, ее характере и гранях красоты, и философия. Художник предоставляет модели полную свободу, позволяет быть самой собой и занимает место наблюдателя, стремясь выразить неповторимо-индивидуальное проявление характера. Так возникает тонкая, интригующая, немного театральная игра смыслов, выражений и интонаций, наполняющая образ дополнительным содержанием, в котором причудливо соединяются видение модели художником и ее представление о себе.

Трепетное отношение к проходящей красоте, стремление приостановить течение времени присутствуют в изображениях обнаженной натуры. Особое внимание художник уделяет рукам модели, считая их важнейшей составляющей выразительно-

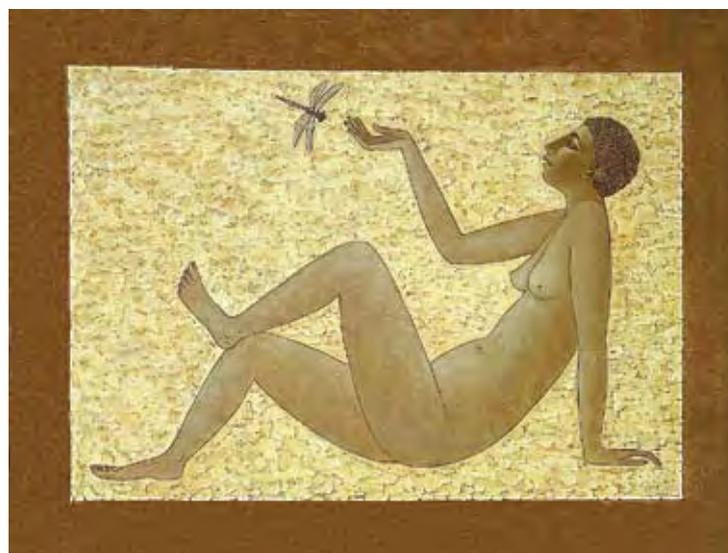
го образа. Серия портретов, которую создал за последнее время Толстиков, отличается сдержанностью колорита и тщательным отбором цветовых акцентов, оживляющих живописный строй произведения. Будучи знатоком истории искусства, он говорит в своих работах на языке тончайших намеков и ассоциаций, отсылающих зрителя к творениям мастеров прошлых веков, тем самым не только напоминая известную сентенцию о том, что «жизнь коротка, а искусствоечно», но и предлагая рассматривать современный образ красоты как самоценное звено в бесконечности времени.

Своим искусством художник стремится донести мысль, что красота — это сама жизнь, а каждый образ женщины — ее неповторимое воплощение.

А.Г. Толстиков

Триада Шин. 1996. Холст, масло

Стрекоза. 2000. Холст, масло



ПУШКИНСКАЯ, 10

Антон Успенский

Для современной карты петербургской культуры адрес Пушкинская, 10 — из разряда постоянных. Сейчас это крупнейший в городе независимый арт-центр, а начинался он в 1989-м как один из первых в России сквотов свободных художников, артистов и музыкантов, занявших пустующий дом на Пушкинской улице. Место это живое, беспокойное. С одной стороны Московский вокзал, отделенный Лиговским проспектом, с его известными домами свиданий, которые продолжали работать и при советской власти. С другой стороны квартал ограничен Пушкинской улицей, с первым в Петербурге памятником поэту, причем стихи на постаменте сохранились в историческом искажении — их свободомыслие было вычищено бдительной царской цензурой.

Первые сквотеры этого заброшенного шестиэтажного дома не успокоились, получив необходимое пространство для своего творчества, энтузиасты разработали концепцию центра современного искусства и зарегистрировали негосударственную некоммерческую организацию, которая теперь называется «Товарищество «Свободная культура». Городские власти постепенно признали товарищество и провели капитальный ремонт и реконструкцию здания. В 1998 году здесь появился первый в России Музей неконформистского искусства. Здесь собрана уникальная коллекция произведений «неофициального» советского искусства «Художники-неконформисты 2-й половины XX века», постоянная экспозиция которой с марта 2002 года располагается в отдельном флигеле. Ежегодно в музее проходит более 20 выставочных проектов, связанных с актуальным искусством. При музее открыты Петербургский архив и библиотека независимого искусства. Часть музея — также авторская галерея «Мост через Стикс», экспозиция которой составлена в сотрудничестве с отделом современного искусства Русского музея, является пластическим осмыслением художником Вадимом Воиновым Новейшей истории России.

В 1993 году при арт-центре был создан Музей новой академии изящных искусств. Его основателем и первым директором был Тимур Новиков, один из самых известных и продаваемых в мире петербургских художников, провозгласивший направление неоклассицизм. Музей организовал более 150 выставок русских и зарубежных художников, а часть его фондов была передана в коллекции Русского музея, Третьяковской галереи и Эрмитажа.

Галерея «Кинофото-703» располагается под самой крышей и представляет все виды кино- и фототворчества: кинопоказы, фотовыставки, мастер-классы и искусство новых технологий, а также традиционные формы искусства: философские и литературные исследования, вечера, перформансы и аудиовидеоинсталляции, медиа-арт. Здесь и сейчас продолжают показывать запрещенные по идеологическим причинам фильмы, правда, теперь авторы привозят их из соседних стран — бывших союзных республик.

Галерея «Navicula artis» (переводится с латыни как корабль художников) была основана в 1992 году и специализируется на некоммерческих выставках современного искусства пер-

сональных, тематических, концептуальных; здесь проводятся дискуссии по актуальным проблемам современного искусства, тематические лекционные циклы. В галерее «FotoImage» не только изучают историю петербургской фотографии, но и проводят ежегодный фестиваль «Петербургский фотомарафон». А также это единственное в России собрание современной фотографии, открытое для широкой публики.

Устав от изобилия галерей и музеев, можно заглянуть в книжный магазин-клуб «Культпросвет». Здесь всегда хороший выбор книг по культуре, философии, психологии, новинки художественной прозы, а также открытки (в одном экземпляре) и авторские книги. Например, есть круглая книга, напечатанная вручную на скрепленных меж собою бумажных тарелках. Рядом с магазином находятся музыкальный клуб-кафе «FishFabrique» и центр танцевальной, альтернативной и экспериментальной музыки «База».

В отдельном флигеле, расположенном в соседнем дворе, работают магазин-студия ФНО и галерея ГЭЗ-21. Первое расшифровывается как «Фабрика найденных одежд» — галерея авторской моды, а второе — «Галерея экспериментального звука», то есть клуб и концертный зал, в котором выступал почти весь музыкальный петербургский андеграунд. Тут же открыто «Философское кафе», где создана домашняя обстановка и предлагается огромный выбор сортов чая.

На Пушкинской, 10, работают мастер-классы художников и изостудии, располагаются издательства и творческие мастерские, независимые объединения и некоммерческие организации. Среди них самый удивительный интерьер — у офиса Храма любви, мира и музыки имени Джона Леннона (In The Name of John Lennon

the Temple of Love, Peace and Music). Здесь главный русский знаток и поклонник «Битлз» Коля Васин собрал невероятное количество сувениров и вещей, дорогих для любого битломана. Со временем, убеждены инициаторы проекта, все эти предметы займут достойное место в особом храме, построенном на берегу Финского залива. Среди уникальных творческих объединений невозможно не обратить внимание на Русский инженерный театр группы АХЕ. Участники группы занимаются живописью, снимают кино, создают перформансы, с которыми выступают в галереях, мастерских, во дворах и на лестницах домов. Эта группа, ставшая театральным коллективом, большую часть времени проводит в гастролях по Европе. Их спектакли-перформансы, где актеры-операторы работают с пространством, не имеют литературной основы. Особенностью творчества группы стало богатое использование разнообразных технических приемов, что и дало основание группе называть себя Оптическим театром или Русским инженерным театром.

Чтобы сегодня попасть на Пушкинскую, 10, нужно пройти под арку дома № 53 на Лиговском проспекте. Город живет, и многое изменяется, но не меняется пронизанная искусством атмосфера жизни в этом творческом доме. Развивающаяся стратегия выставок арт-центра на Пушкинской превращают его из стихийного сквота в современный художественный центр.



РУССКАЯ ГАЛЕРЕЯ В ШВЕЙЦАРИИ

Пять лет назад в центре Цюриха, на Sihlstrasse, открылась галерея «Nadja Brykina». Ее создатели – Надя Брыкина и Урс Хэнер, собиратели русского искусства. При всем многообразии представленного в коллекции особый интерес галереи вызывает возникший в России нонконформизм 1950–1970-х годов. Собиратели гордятся коллекциями работ Марлена Шпиндлера, Игоря Вулоха, Владимира Соскиева, Владимира Андреевского и многих других представителей этого направления. Надя уверена: по сей день остаются малоизвестными художники и подлинные их шедевры. Воссоздание этой эпохи русской живописи, которая, невзирая на все социальные катаклизмы той эпохи, отражает непрерывность художественного дыхания, Надя называет особенной, острой радостью для коллекционера. С Надеждой Брыкиной беседует Сабина Сафарова-Вайесмюллер



САБИНА САФАРОВА-ВАЙЕСМЮЛЛЕР. *Надя, расскажите, как и когда начала формироваться ваша коллекция?*

НАДЕЖДА БРЫКИНА. Все началось в девяносто третьем году, когда мы с Урсом жили в Москве. Мы собирали разные вещи: и авангард двадцатых годов, и реализм. В то тяжелое время владельцы по разным причинам готовы были расстаться с предметами искусства. Среди них попадались вещи явно музейного уровня, но российские музеи тогда не могли себе их позволить и предлагали посмотреть (и, возможно, приобрести) работы частным коллекционерам. Так что сначала мы находили что-то по музейным «наводкам», а позже стали знакомиться и напрямую работать с самими художниками. Особый интерес для нас представляли работы нонконформистов. Сегодня этот художественный период востребован российскими галереями и собирателями, тогда же художники были известны лишь узкому кругу западных коллекционеров.

Так в 1994 году состоялась одна из самых ярких встреч – мы попали к Марлену Шпиндлеру и впервые познакомились с его живописью. Марлен тогда не был настроен что-либо продавать, вообще тяжело расставался со своими картинами. Но в том же

году у него состоялась выставка на Гоголевском бульваре. И он загорелся идеей представить полноценную экспозицию своих работ и хотел, чтобы ее увидели и за рубежом. В 1996 году мы организовали его персональную выставку в Третьяковской галерее и выпустили каталог. Это было начало – переход от коллекционирования к галерейной работе.

С.С-В. *В какой момент вы решили издавать монографии?*

Н.Б. Когда мы стали думать об организации выставок, в частности за рубежом, то столкнулись с тем, что не было никаких материалов о художниках. Ни каталогов, ни альбомов. А когда познакомились с Игорем Вулохом, у него дома вообще не оказалось работ. И мы кропотливо и долго собирали их для съемок у разных владельцев. Ведь ни в один музей мира невозможно прийти с пустыми руками, с нами просто не стали бы разговаривать. Вот тогда мы и осознали необходимость издательской деятельности. Кроме того, договариваясь о выставках, мы поняли, что крайне сложно представить художника так, как мы бы этого хотели, когда у тебя нет своего пространства. Все это превращается в длительный процесс, кроме того, никогда не



знаешь до конца, получится ли. Так мы задумались о собственной галерее.

Что касается изданий, то все оказалось сложнее, чем я себе представляла. Я совершенно не планировала выступать как автор и составитель, но мне пришлось это делать. Я обращалась к искусствоведам с просьбой систематизировать информацию о художниках для наших каталогов. И хотя мы предлагали неплохую оплату, к моему удивлению, специалисты соглашались лишь написать статью, отклоняя мое предложение о более долгосрочном сотрудничестве. В то непростое время люди не были уверены ни в ближайшем своем будущем, ни друг в друге. Из-за этой апатии и цепной реакции неверия многие начинания просто тонули: я ждала и не получала ответов и в конце концов вынуждена была взяться за эту работу сама. Ведь мне не только близки произведения этих художников, с каждым из них меня и мою семью связывал целый пласт совместно прожитой жизни... А так как мы хотели представлять художников на Западе, то альбомы надо было переводить на английский, немецкий и французский.

С.С-В. Судя по монографиям, отношения с художниками у вас очень близкие, эмоционально окрашенные. Они гораздо шире делового партнерства художника и галериста. В особенности это чувствуется в изданиях о Марлене Шпидлере.

Н.Б. Да, отношения с Марленом были очень близкие. И после его смерти вдова художника, Лидия Александровна, по-прежнему член нашей семьи. Когда в последние годы Марлен был прикован к инвалидной коляске, мы много вместе путешествовали по его любимым российским местам, ездили с ним и моими детьми на этюды. Сейчас мои дочери Аня и Маша очень помогают в составлении книг. Им это близко, ведь наши художники — это среда, в которой они росли. Уже живя в Цюрихе, Аня переписывалась с Алексеем Каменским и потому решила сделать дипломную работу в гимназии по его творчеству. И когда мы издавали альбом об этом художнике, то опубликовали часть их переписки.

Жизнь состоит не только из художественных задач, есть в ней и бытовые проблемы, болезни. А художники и сегодня, и тем более в девяностые годы, особенно не защищены. Поэтому, когда мы жили на Таганке, в нашу жизнь входили не только картины, но и их авторы — живые люди, со своими жизненными обстоятельствами, со своими характерами, особенностями. Не всегда мягкими и удобными. Но ведь без этого немислимо их творчество. Отношения с большим художником — это не всегда прямая и гладкая дорога. У Марлена была нетерпимость и даже ревность к тому, что мы с Урсом можем заниматься и интересоваться другими художниками. Но ведь это же обратная сторона его страстности, которая яркими всполохами окрашивала и его удивительную живопись, и неизбежно всю его жизнь.

Сейчас, когда мы живем в Цюрихе, у нас есть мастерская, куда художники часто приезжают. Прежде они всегда останавливались у нас в доме, но в мастерской появляется возможность еще и работать. Хотя есть мнение, что такая близость с художниками — это не очень хорошо для галерейной и искусствоведческой работы и нужно держать дистанцию. Но у меня по-другому не получается. Ведь мы занимаемся важным для обеих сторон делом, которое предполагает доверительность. Да, в этом есть риск, как в любом сближении. Но для меня только так могут рождаться наши выставки и книги.

С.С-В. По какому принципу вы составляете коллекцию? Однажды вы признались, что вам неинтересно собирать художников просто «по списку» известных имен. Между тем это часто повышает коммерческую стоимость собрания.



В. ЮРЛОВ

Соответствие форм объекту. 1958. Фибролит, дерево, металл, синтетическая пена, масло. Nadja Brykina gallery

В. АНДРЕЕНКОВ

Успокоение. 1982. Холст, масло. Nadja Brykina gallery





М. Ш П И Н Д Л Е Р

*Человек, кот и лампа. 1988.**Бумага, гуашь*

Н.Б. Наш принцип можно назвать комбинированным: мы не всегда выбираем художника за его известность, его работы должны «заиграть» в коллекции. И еще. Мы ищем совсем малоизвестных художников. Так складывались обстоятельства в нашей стране, что многие талантливые художники оказались вообще невостребованными или их роль в художественном процессе недооценена. Кто из них войдет в историю – рассудит время. Мы видим свою задачу в том, чтобы представить их обществу по возможности наиболее ярко, объемно.

С.С-В. *Продолжаете ли вы собирать авангард начала прошлого века?*

Н.Б. В нашей коллекции есть немало работ того периода, но для нас это не приоритетное направление. Сейчас то, что фигурирует на рынке, вызывает много сомнений, и надо быть очень осторожным. Копии попадают не только в частные коллекции, но и в государственные музеи. Есть проблемы и с институтом экспертов. Я хочу на сто процентов отвечать за подлинность вещей, которые у меня есть. И на сегодняшний день это именно так. Заниматься тем, в чем у меня самой возникают сомнения, я просто не могу себе позволить.

С.С-В. *Состав и обширность вашей коллекции (она знакомит со значительными и важными периодами русского искусства, и притом в широком диапазоне) и параллельная деятельность (проходящие в галерее лекции и музыкальные концерты, общедоступная библиотека по искусству, демонстрация фильмов о художниках, издательские проекты) – все это выходит за формат галереи и больше похоже на музейную концепцию представления искусства.*

Н.Б. Можно сказать, что мы на пути к этому. Для галереи у нас отличные возможности. Но хотелось бы в будущем обрести именно музейное пространство, чтобы иметь возможность работать с контекстом. Ведь помимо постоянной экспозиции музей должен представлять художника в логике развития его творчества, должен присутствовать воздух эпохи. Это требует расширения территории.

С.С-В. *В связи с интенциями создания музейного концепта продаете ли вы работы или только приобретаете, расширяя коллекцию?*

Н.Б. Безусловно, есть работы, которые мы никогда не будем продавать, тем не менее продажи для галереи необходимы, ведь должен жить художник и развиваются наши проекты. Однако для нас, конечно, очень важно, чтобы коллекция существовала во всей задуманной нами полноте. Поэтому мы ста-

раемся не продавать на аукционах, поскольку не знаем, где со временем может оказаться работа. Бывает очень обидно, если навсегда потеряна из поля зрения значимая вещь. Ведь в дальнейшем, если мы захотим сделать проект, в котором ушедшая картина была бы необходима, найти ее для экспозиции окажется невозможным. Продавая работу, мы всегда оговариваем, что должны точно знать, где она будет находиться. И со всеми коллекционерами у нас есть договор, что при необходимости они отдадут нам картины для проведения наших выставок.

Кроме того, работы художников, которыми мы занимаемся, опубликованы в наших книгах и монографиях. Это и для авторов делает расставание со своими работами менее травматичным, и не позволяет значимым произведениям искусства кануть в Лету. Ведь проданные работы сохраняются в печатных материалах. Это важно для последующего изучения творчества художников.

С.С-В. *Как западный зритель реагирует на вашу коллекцию? Ведь, с одной стороны, его модернизм не удивит – он воспитан на этом, с другой – он может быть не очень знаком с жизненным контекстом, который порой завуалирован в произведениях российских нон-конформистов.*

Н.Б. Западный зритель очень благодарный в силу широкого художественного воспитания. Ведь он действительно воспитан в многообразии жанров, в то время как мы долгое время существовали в ситуации неведения о целом пласте искусства. К нашим выставкам относятся с очень большим интересом. А чтобы сделать реалии, в том числе и социальные, которые часто предопределяли художественный жест художника, более понятными для западного зрителя, мы и издаем книги на нескольких языках, снимаем фильмы о художниках. К нам в галерею приходят самые разные люди, смотрят работы, интересуются подборкой книг по русскому искусству.

С.С-В. *Скоро открывается еще одна ваша галерея, на этот раз в Москве.*

Н.Б.: Да, она открывается в 2010 году, на Мясницкой, она станет продолжением нашей работы на Западе. Это будет небольшое пространство, и основная идея этого места – представление русских художников ушедшего века у себя на родине, их имена и работы пока мало знакомы российскому зрителю.

Сайт галереи www.brykina.com

РОССИЙСКИЕ ХУДОЖНИКИ В НЕПАЛЕ

Анастасия Власенко



Весной в Катманду, в Российском центре науки и культуры в Непале, прошли персональная выставка графики Ольги Коноровой и выставка фронтовых рисунков Оскара Качарова. Они были организованы редакцией журналов АСADEМIА и ДИ и фондом поддержки современного искусства «Артпроект» при участии федерального агентства «Россотрудничество».

Живопись Оскара Качарова хорошо известна, она привлекает особой цветосимволической системой, разработанной художником. Однако выставка фронтовых его рисунков прово-



дилась впервые. Эти скромные, непритязательные рисунки своей документальной природой втягивают в обживание реалий давно ушедшего и очень горестного военного времени, когда у художника появлялась возможность взяться за карандаш в перерыве между боями, в сумерках у костра, в то время как другие солдаты спали. В них есть атмосфера фронтового короткого затишья. Рисунки, расположенные на обеих сторонах листа, — свидетельства дефицита и материалов: бумаги, карандашей, и человеческих сил, и времени. Где художник держал свой альбом и карандаш и как сохранил его в многотрудном военном быту? Как реагировали герои его зарисовок на то, что на них в минуты отдыха направлен пристальный взгляд? Искал ли художник свои сюжеты или зарисовывал то, что оказывалось поблизости от него, уставшего после марш-броска? Что двигало им, когда он жертвовал минутами покоя ради этих моментальных зарисовок?

Старая, пожелтевшая, часто мягкая, с рваными краями бумага, на которой безыскусной линией сделаны зарисовки, но они запечатлели мгновение подвига — и творческого, и воинского. Сегодня даже потертости и утраты бумажных листов обладают смыслом, они овеществленная безбытная и скудная военная эпоха; отсутствие в рисунках проработанных деталей — это тоже последствия многотрудного, военного солдатского труда.

Зарисовки солдата-художника вызывают сложный комплекс чувств — сострадание и гордость за творческую энергию человека, создавшего этот ставший историческим документ времени, и благодарность за его военную доблесть.

Каким-то непостижимым образом зарисовки проявляют свою причастность искусству, вероятно, потому, что в них уловлено давно прошедшее, но сиюминутное, такое ускользающее время. Быстрые незатейливые штрихи рисунков в свое время ни сам художник, ни его окружение не воспринимали как факт искусства, но теперь, когда изменилось понимание творческого жеста и в целом искусства, эти «почеркушки» обретают право быть искусством. Теперь в разнообразии поз, жестов, деталей усматривается художнический замысел.

Посыл их в будущее состоялся, мы приняли его, бьемся с расшифровкой их смыслов: прочитываем этот недогнувшийся жест усталой от автомата руки, ощущаем моторику заскорузлых от лопаты пальцев, удерживающих излишне прямую линию, подразумеваем волевое усилие, которое потребовало само действие рисования.

Подробности жизни, которые фиксирует карандаш, теперь воспринимаются не только как подробности фронтового быта, но и как графические заклинания жизни: рисую жизнь — я жив, я буду жить и буду творить. И это существование на грани обостренной войны онтологической драмы передают сегодня фронтовые рисунки О. Качарова.

О. Качаров

15 октября 1943. Бумага, карандаш

Без названия. 1943. Бумага, карандаш

Без названия. 1940-е. Бумага, карандаш





Ольга Конорова — молодая, активно работающая российская художница. По образованию она станковист. Последующая специализация по дизайну позволила ей расширить художнические навыки, освоить различные техники. Затем был период увлечения фотографией, печатной и уникальной графикой. Творческое пространство обрело объемность, пространство маневра. Но всегда сохранялся у Коноровой интерес к живописи, живопись исподволь занимала все большее место в ее творчестве. О себе Ольга пишет: «Я использую разные технические приемы, но любая создаваемая мною вещь, не важно, картина это или быстрая зарисовка, или роспись по коже — это всегда эксперимент, исследование цвета в его жизни на формах и в пространстве. Мои работы — это переработанные жизненные впечатления, они для меня источники вдохновения. Я не стремлюсь в работе к правильности рисунка и законченности композиции, а, напротив, стараюсь сохранить азарт первого впечатления, элемент игры, наивного детского рисунка. Мне хочется, чтобы и зритель включился в творческий процесс и открыл что-то для себя и в себе».

Работы Коноровой свидетельствуют о том, что художница ищет свою тему, особую личную интонацию, и уже ясно, что она предпочитает лирическую тональность, камерное пространство и доверительное высказывание. С эмоциональными



подробностями она изображает безлюдные пейзажи, обширное пространство с одной деталью... Ее интересует эмоциональная среда, топография которой имеет свои законы. Ольга Конорова осваивает территорию живописи со свойственными ей азартом и уверенностью.

На выставке в Российском центре науки и культуры в Непале Ольга представила пастели — образы и впечатления, навеянные вечной женской темой — материнством.

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект» и редакция журнала «ACADEMIA» благодарят руководство и сотрудников Российского центра науки и культуры в Непале за помощь в организации выставочных проектов.

Выставка «Владимир Ильющенко. Графика» в Государственной Третьяковской галерее — дань памяти ушедшему художнику. Ее камерная экспозиция не претендовала на обзор всего созданного мастером, в то же время позволяя ощутить то важное и существенное, что было присуще его искусству.

В жизни и творчестве художника особым образом сплелись индивидуальные принципы и мотивы, продиктованные временем. Личные переживания, интересы и настроения жизни его современников — сплав, из которого возникали все работы Ильющенко.

Становление Владимира Ильющенко как профессионала пришлось на эпоху важных перемен в отечественном искусстве. В атмосфере «оттепели» сдавал свои позиции социалистический реализм. Молодые художники впитывали новые веяния в жизни и искусстве. Полулегальные посещения музейных запасников и просмотр подшивок старых художественных журналов в библиотеках давали возможность проникнуть в историю отечественного искусства, почувствовать красоту и могучую логику пластического эксперимента мастеров первых десятилетий XX века. Для многих, в том числе и для Ильющенко, важно было непосредственное общение с мастерами, сохранившими высокую культуру первой трети столетия. Через контакты молодых с такими художниками, как Владимир Фаворский, восстанавливалась разорванная связь времен.

Огромное место в его восприятии мира занимает переживание природы — нюансов ее состояний, красок, света, влажных теней и солнечных пятен. Именно в пейзажах раскрылся его дар колориста. Работая в этом жанре, он сумел перейти от декоративной яркости цвета, принесенного из детских впечатлений от украинского бытового искусства, к тонким колористическим сочетаниям и оттенкам, позволяющим не только выразить свое ощущение от предмета, окружающей среды или человека, но и исследовать их. На пейзажных работах с чередованием света и тени легко понять, как шел процесс обобщения цветовых пятен и выстраивания ими системы пространственных планов.

Решение важнейшей для этого художника проблемы — построения цветом предметно-пространственных соотношений — неожиданно сближает в его творчестве интимный жанр натюрморта с городскими пейзажами. Небольшие композиции из нескольких сосудов обретают порой монументальность крупных архитектурных сооружений. Ильющенко не был художником впечатле-

ний. Все его творчество подчинено работе мысли, анализу, постановке пластических задач и их решению. Он не художник отдельных шедевров, но мастер, чье творчество ценно своей цельностью и последовательностью.

Отсюда — из этой сознательной творческой работы — аскетизм в выборе мотивов. Их кажущееся однообразие искупается богатством разработки цвета, композиции пятен, моделировки пространства. Таков мотив сидящего человека, довольно полно представленный на данной выставке. Художник называет эти изображения портретами.

Зная об особой любви Владимира Ильющенко к цвету, его колористической одаренности, интересно рассматривать сделанные его рукой черно-белые изображения. На выставке представлены небольшие карандашные рисунки с изображением интерьеров. Чаще всего он рисовал комнаты знаменитого дома Поленовых. Небольшие карандашные рисунки в сопоставлении с крупными декоративными работами дают представление о широте творческого диапазона мастера. На миниатюрных листах ювелирными средствами строится сокровенный тихий мир — хранилище культуры: на книжных полках теснятся старинные переплеты, торжественно светятся вазы и подсвечники, в простых сельских комнатах множество картин, музыкальные инструменты...

Творчество Ильющенко, включающее беспредметность как конечный эпизод пластической эволюции искусства XX века, содержит в себе современное переживание традиций отечественной культуры.

В. И. Ильющенко

В Вологде. 1986. Бумага, акварель. ГТГ



Звезды мировой фотографии

ЦВЗ «МАНЕЖ»

Настоящим триумфом искусства фотографии стала выставка яркого проекта «Ретроспектива «Фольксвагена» и семи блистательных мастеров: Анри Картье-Брессона «Фотограф», Сары Мун «Робер Дельпир. «Человек, показывающий картинку», Мартины Франк «Фотограф», Эллиотта Эрвитта «Ретроспектива», Андрея Безукладникова «Прозрачное время», Питера Линдберга «Кино», «Вторжение», Паоло Роверси «Студия».

Легенда фотографии, Картье-Брессон, для многих открыл мир с помощью своей «лейки». «Многие его копировали, но никто не обладал таким инстинктом схватывать мгновение», — говорил фотограф Марк Рибу. Выставка свидетельствует о вневременности и универсальности фотографий Картье-Брессона с 1930-х до 1973 года, об огромном диапазоне творчества мастера, умевшего выразить собственное мнение о людях, исторических событиях, трагедиях войны, знаменитостях — Аль Капоне, Жан-Поле Сартре, Анри Матиссе. Он встретился с Махатмой Ганди в 1943 году, фотографировал его за несколько часов до убийства, запечатлел кремацию.

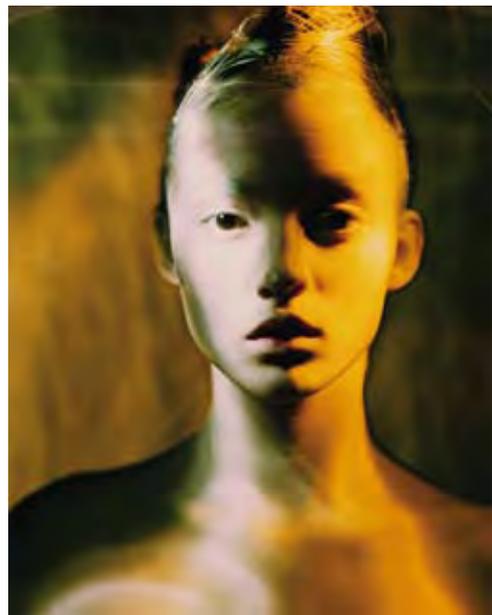
В 32 года Картье-Брессон купил 35 мм «лейку», оптика которой позволяла передать тончайшие нюансы запечатленного мгновения. В отличие от коллег он не творил культ из «лейки», не делал бесконечные ролики пленок. Он советовал своим коллегам «обладать бархатной рукой и соколиным взглядом».

В 1930–1960-е годы Картье-Брессон фотографировал по всему миру, с легкостью преодолевая расстояния между пятью континентами. Хотя он сомневался в праве фотографа нацеливать свои камеры на лица прохожих,

но более, чем кто другой, создал множество острохарактерных снимков незнакомцев. Путешествуя по Испании, Франции, Англии, США, Мексике, он фиксировал страдания людей, социальные потрясения. Свои наблюдения фильтровал и интерпретировал через жесткую «геометрию кубизма». В 1927 году мэтр фотографии учился у кубиста Андре Льюта, рисунок навсегда остался важным компонентом его творческих поисков.

Своим творчеством Картье-Брессон продемонстрировал, как ограничение, обусловленное возможностями камеры, фрагментарное видение вещей могут в умелых руках стать мощным художественным средством. В 1947 году компания, в которой были Чим Чим, Роберт Капа, Джордж Роджер, Уильям Вандиверт и Картье-Брессон, основала агентство «Магnum фото». В 1966 году Анри Брессон ушел из «Магnum» и вернулся к своей первоначальной карьере — рисовальщика, живописца.

Глаз не отвести от фотографий Питера Линдберга, зрелищных, захватывающих. Порой кажется, что рассматриваешь какой-то остановленный кадр из фильмов Феллини, Вима Вендерса, настолько мастерски, вкусно и умно он сочетает и перерабатывает в своих фотографиях стилистику кино, живописи и личные детские воспоминания. С 1978 года, обосновавшись в Париже, Линдберг делает снимки для ведущих дизайнеров крупных рекламных компаний. Чувствуется, что, делая фотографии моделей, он не просто воспроизводит одежду, а выстраивает образ, чтобы вызвать эмоции у зрителей, показать им сильные и чувственные женщины. Для этих фотографий он всегда находит подходящие элементы декорации, чтобы модели максимально раскрыли свою индивидуальность.



выставке много снимков знаменитостей: Пенелопа Крус и Перис Хилтон, Изабелла Росселлини, Джулиана Мур... Самые фантастические — фотографии Милы Йовович, многогранно раскрывающие ее дар перевоплощения. А на портрете Катрин Денев образ неувядаемой дивы воссоздан минимальными средствами: виден лишь глаз актрисы и часть лица с безупречно гладкой кожей. Не менее впечатляют его пейзажи — знаковые черно-белые снимки пустыни Невада и виды Калифорнии.

Почему модели Паоло Роверси никогда не улыбаются? Все эти Джиневры, Дарьи, Кирстен — прозрачные, хрупкие, исчезающие — словно явились к нам из другого мира. Секрет магии его фотографий заключен в редкой технике: пигментная печать на баритовой бумаге. Но эффект создают не только техника и материал. Создается впечатление, будто автор умеет каким-то непостижимым образом извлечь из своих моделей глубоко скрытые в них возможности, о которых они и сами не подозревали.

В отличие от других фотомастеров Роверси, один из самых востребованных фотографов моды, более 20 лет почти не выходит из своей студии. И книга «Студия» стала краеугольным камнем его библиографии. Работы на выставке — своеобразные автопортреты художника и портрет того места, которое находится в центре его творчества — студии. «Я люблю тайны и иногда люблю затеряться среди неизвестности», — говорил Роверси. На выставке чрезвычайно любопытно разгадывать загадки этого таинственного мастера.

«Главное — реагировать на то, что вы видите вокруг, не надеясь на какую-то заранее продуманную концепцию. Вы сможете найти сюжеты повсюду. Вопрос в том, как их заметить и организовать. Всегда следует заботиться об окружающем и не забывать о гуманизме и человеческой комедии», — говорит Эллиотт Эрвитт. С 1940-х годов он создает свои «картин-



◀ А. КАРТЬЕ-БРЕССОН
Абруцци, Италия. 1951. Фото
© Henri Cartier-Bresson / Magnum photos

П. ЛИНДБЕРГ
Crashed car and chair turned upside down, Italian Vogue. Los Angeles, Paramount Studios, 11/1999. Фото
© Peter Lindbergh

П. РОВЕРСИ
Одри, Париж, 1996. Фото. © Paolo Roversi / Collection de l'art

Вью портреты шокируют, удивляют. На

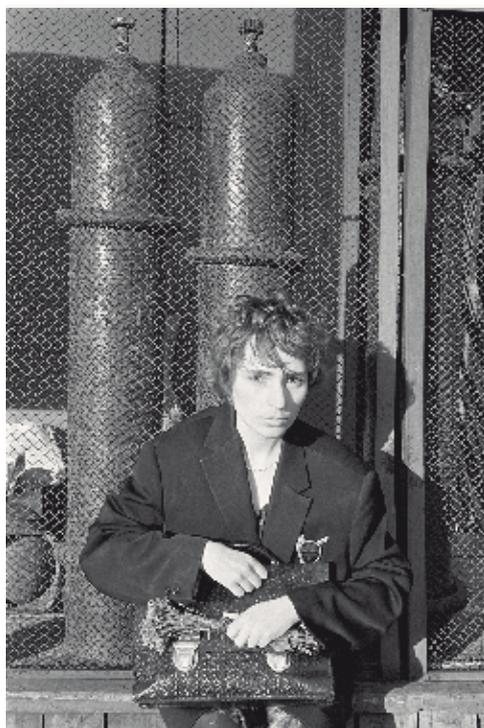
ки». Его стиль сразу узнаваем — часто очень остроумный, полный иронии. «Ретроспектива» являет нам моментальную съемку, порой весьма странную, сделанную полвека назад. Во «Флориде» (1978) стоящий на парапете аист красиво выделяется на фоне воды и остроумно сопоставлен с находящимся рядом подъемным краном, художник тонко обыгрывает подобия.

Родившийся в 1928 году в Париже у русских родителей детство Эллиотт провел в Милане, в 1939 году их семья эмигрировала в США, а в 1953-м он стал работать с агентством «Магнум» и действовать как свободный фотограф. Также он сотрудничал с журналами «Лайф», «Лук», «Холидей» в этот золотой для иллюстрированных журналов период... В конце 1960-х годов Э. Эрвитт был даже на протяжении трех лет президентом «Магнума». В 1970-е годы он создавал документальные фильмы, а в 1980-е снял несколько комедий. Эрвитта выделяли за доброжелательную иронию и гуманистическую позицию, доминирующие в выбранных им сюжетах. В сделанных в Голландии в 1970-е годах снимках персонажи иронично сопоставлены со своими собаками. Эрвитт как будто всегда знает, куда смотреть, чтобы подметить нечто неожиданное, что может вызвать интерес у зрителей. Париж, Прованс, Нью-Йорк, зрители,



рассматривающие картины Гойи «Маха обнаженная» и «Маха одетая» в Прадо: очень личный взгляд на мир у Эллиотта проявляется в любых сюжетах.

Серия «Глина. Время. Близнецы» (1986), «Замерзшие листья» (1985), «Художник-некрореалист Юфит» (1986), серия узких горизонтальных снимков «Коктебель» (1988)... Выставка с очень удачным названием «Прозрачное время» хорошо раскрывает суть творчества отечественного живого классика Андрея Безукладникова. С особым удовольствием можно следить за тем, как камера в руках мастера становится волшебным, гибким и податливым инструментом с неограниченными возможностями, с помощью которого он создает потрясающие образы — фотографии художников Острцова, Литичевского. Вот два маленьких шедевра из серии «Театральный сквер ранним утром» (1984): хрупкие, прозрачные, уточненные снимки, рождающие ощущение прозрачности и длительности времени. Совсем в другом ключе решены диптихи («Пальма и валун», «Два камня») и впечатляющий коллаж из 12 частей «Гора», навевающий мысли о вечности. Трудно представить, как был создан фантастический снимок «Курящий в кольцах дыма». Удивительные фотографии Сары Мун неоднократно экспонировались на фотобиен-



А. Безукладников. Жанна Агузарова, группа «Браво». 1986. Фото. © Андрей Безукладников / Московский дом фотографии

Э. Эрвитт. Калифорния, США. 1955 Фото. © Elliott Erwitt / Magnum Photos

нале в Москве. Рассматривая ее работы, приятно предаваться воспоминаниям, угадывая сквозь обволакивающий туман нечто знакомое в этих, всегда кажущихся незаконченными фотографиях, выполненных в роскошном и рафинированном стиле. Многие ее снимки воспринимаются как наброски к кинофильмам. Автор множества полнометражных фильмов Сара Мун на Фотобиенале-2010 демонстрирует видео «Робер Дельпир. Человек, показывающий картинки». Дельпир, муж Сары, живой герой истории фотографии, занимается ею более 55 лет: фотограф, издатель, автор фильмов, директор рекламных агентств. В жесткий, короткий, мастерски смонтированный фильм Мун включила интервью с Дельпиром, его портреты разных лет, его фотографии, книги.

Эльгер Эссер. «Мозаика»

МГВЗ «Новый Манеж»

Подобно многим немецким фотографам Эссер учился в Дюссельдорфской академии у прославленных художников, фотомастеров, супругов Бернда и Хиллы Бехеров. Но в отличие от других их учеников (Андреаса Гурски, Кандида Хефера, Томаса Штрута) Эссера привлекают эфемерные, романтические пейзажи Европы, которыми нельзя манипулировать. С 1996 года он путешествует с крупноформатной камерой по Франции, Италии, Испании, Голландии, Шотландии, снимает долины, морские побережья, городские панорамы («Лион III», 2002; «Пуйи II», 2001). Отличительная особенность таких фотографий — низкий, прямой горизонт, как в пейза-

жах голландских мастеров XVII века. Кажется, ничто не может нарушить тишину и безмолвие: на фотопанно нет ни облаков, ни туч, ни ветра. Абсолютное спокойствие. На некоторых фотографиях лишь тонкая линия горизонта отделяет небо от моря, образуя два зеркальных отображения друг друга, окрашенные бледными тонами.

Снимает ли Эссер на юге или севере Франции — Сену в Париже, побережье в Бодуне, ландшафты в Голландии, в его фотографиях всегда ощущаются универсальная притягательность кажущегося бесконечным горизонта и поразительное спокойствие фона. Сдержанная цветовая палитра, тонкое обыгрывание возвышенного напоминает специфические эффекты в произведениях таких пейзажистов-романтиков, как Каспар Давид Фридрих. По словам Эссера, «свет или его отсутствие, аскетичная цветовая гамма могут превратить простую фотографию в захватывающий образ». При рассматривании этих крупных снимков рождается ощущение изоляции, безмолвия, тишины («Амбуаз», 2006). В них есть и красота, и простота, и вневременность. Сочетание романтичности с жесткой выровненностью планов, живописности — с крайне «немногословным» цветом делает подобные современные виды такими необыкновенными. И большой формат работ Эссера вместе с огромными расстояниями, запечатленными на них, и часто почти не выявленной линией горизонта позволяет автору вовлекать зрителей в их мир, предлагая ощутить острое напряжение между ландшафтом, увиденным художником, и собственным представлением зрителя.

Показанная в соседних залах выставка «Мозаика», с одной стороны, пример удачной кампании (съемка заказана Министерством культуры Франции), демонстрирующей национальную и культурную неоднородность страны сегодня. С другой — в работах участников выставки — Валери Белен, Пьера Гоннора, Регины Вирфиуд, Реада Бава — прослеживаются некоторые характерные тенденции, присущие современной фотографии. Прежде всего это увлечение крупноформатными снимками (серия «Семейные фото» Бернара Жува, серия «Метисы» Белен). Серия Гоннора «Цыгане» представляет собой огромные портреты персонажей, снятых фронтально, в рост, взгляды которых устремлены на зрителя. Новые технические возможности позволяют подробно рассматривать морщины, прыщи, набрякшие мешки под глазами. От такого натурализма становится не по себе. Вместе с тем, конечно, для характеристики модели это дает какие-то дополнительные нюансы. А Фредерик Шансело культурную неоднородность Франции показал в любопытной серии, представляющей владельцев студий, магазинов, аптек, сапожной мастерской разных национальностей (китайцев, индусов, арабов). Все доброжелательно улыбаются, смотрят на зрителя и запечатлены в интерьере своих владений с узнаваемыми атрибутами. Самая концептуальная, зашифрованная, интригующая серия — у Вирфиуд: «Атлас. Картина мира». На 20 небольших цифровых фотографиях запечатлены зеленый лист, стакан воды с разрезанным яблоком, птичка... Зритель должен домысливать,



как все это согласуется с национальной и культурной неоднородностью Франции.

Самая оригинальная и обаятельная — серия Камиллы Экро «Такси на любые расстояния». Здесь тема культурной неоднородности показана на примере снимков таксистов — китайцев, иранки, индийца, африканца... И решение найдено остроумное и небанальное. Каждая фотография состоит из двух частей. На одной — портрет таксиста, причем его лицо отражается в боковом зеркале машины. А рядом показаны дорожные для каждого таксиста вещи, безделушки: увеличенный лист письма на родину, фотографии членов семьи и т.п. Получился отличный визуальный рассказ о жизни иммигрантов-таксистов во Франции («Гария Кафи», «Синг Мен Ли»...

Бернд и Хилла Бехер

«Индустриальные археологи».

Сабина Вайс «Полвека фотографии»

Фонд культуры «Екатерина»

Доменные печи, угольные бункеры, водонапорные башни... Что привлекает прославленных немецких художников, фотографов супругов Бехеров в этих промышленных объектах? Начавшие работать вместе в 1959 году, вступившие в брак в 1961-м Бехеры получили большую известность своими «типологиями» — решетчатыми черно-белыми фотографиями различных типовых промышленных структур («Доменная печь штата Огайо», 1976; «Угольный бункер с башней. Бохум», 1967; «Водонапорная башня. Люксембург», 1989)... Чтобы создать подобные работы, художники много путешествовали, посещая, исследуя печи для обжига известняка, рудники, газгольдеры в разных странах мира: Бельгии, Нидерландах, Франции, США... И систематически фотографировали эти жесткие структуры.

Строгая фронтальность индивидуальных изображений придает им простоту диаграмм. Но их разнообразие энциклопедично. На выставке «типологии» сгруппированы по видам: доменные печи, угольные бункеры, водонапорные башни, снятые в разных странах. И ни одна не повторяется. Вглядываясь в эти фотографии, открываешь особую индустриальную красоту. В каждом месте Бехеры также находили общие виды ландшафтов всего индустриального комплекса, помещали структуры в их контекст и показывали, как они соотносятся друг с другом. «Типологии» соперничают с ясностью инженерного рисунка, а пейзажи напоминают об опыте в специфическом месте.

Лишь на первый взгляд «типологии» кажутся простыми. В действительности они вклю-

чают три основных варианта: простые виды простых объектов, простые виды довольно разнообразных объектов и разные виды единственного объекта.

Родившаяся в 1924 году в Швейцарии Сабина Вайс не принадлежала ни к какому течению, но дружила с Дуано. Выставка охватывает разные грани ее творчества за полвека, фотограф наделена бьющей через край энергией. В 12 лет у нее был первый контакт с фотографией, в 17 лет она решила стать фотографом. Чуть позже все бросила и обосновалась в Париже, 60 лет была женой художника Хью Вайса. «Я фотографирую, что вижу, ничего не сотворюю, ни во что не вмешиваюсь. Каждая фотография предстает сама по себе, — говорит Вайс. — Я снимаю то, что задевает, трогает меня».

Ее фотографии действительно существуют сами по себе, как будто художник сотворил их по воле своего воображения. Они доставляют огромное наслаждение благодаря, наверное, хорошо срежиссированной спонтанности, непосредственности, умению автора мастерски выбрать неповторимый момент для съемки той или иной сценки, ситуации. Вот Париж 1950-х годов: дети, старики, звезды. Ощущаешь неповторимую атмосферу парижских улиц. Повседневную жизнь Парижа мастер снимает с грацией, восторгом, сочувствием в моменты тишины и умиротворенности. Появляются на фото ее коллеги: Дуано,



◀ Э. ЭСЕР. *Арроманш-ле-Бен, Франция. 2009. Фото.*
© Courtesy Elger Esser, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris / Salzburg

С. ВАЙС. *Нью-Йорк. Детская игра. 1955. Фото.*
© Sabina Weiss / Rapho

Б. И Х. БЕХЕР. *Печь для обжига известняка. Менпел, Нидерланды. 1968. Фото.* © Stiftung museum kunst palast, Dusseldorf, Graphische Sammlung

Брассай. И никакого «ангелизма», сентиментальности. Рассматривая снимки, словно слышишь крики детей, звуки аккордеона в праздники на парижских улицах.

«Самое чудесное в фотографии — иметь контакт. И быть повсюду», — заявляет Вайс. И ей это блестяще удается. Она снимает в горах Австрии, делает неповторимые кадры, запечатлевая монахов на Тайване, цыган в Индии... А в 70 лет мэтр фотографии открывает для себя Китай. Особенно сильное впечатление производят ее ночные снимки: фотография «К свету» (1953) с фигуркой человека, яростно устремившегося к свету, словно пытающегося убежать от преследующей его зловещей тени.

Ветеран репортажной фотографии, лауреат Пулитцеровской премии, получивший золотую медаль имени Роберта Капы, обладатель многих других престижных международных наград, американец Энтони Сво всегда оказывался в самых горячих точках планеты, чтобы зафиксировать ужасы войны и человеческие страдания: Чечня, Ирак, голодающие в Эфиопии. А в 2009 году он получил премию на конкурсе «Всемирная пресс-фотография». Тематику конкурсантов были войны от Грузии до Ближнего Востока и человеческие страдания.

Более 20 лет Сво жил и работал в Европе, документируя события, происходящие в бывших странах соцблока. Два года назад он вернулся в Америку и оказался в центре экономического кризиса. «Великий «Век Америки» обратился в ночной кошмар. Вся система устарела настолько, что у американцев, переживших банкротство, уже не было шансов восстановить благосостояние. Все работало против людей», — пишет Сво. И он создал потрясающую серию черно-белых крупных фотографий про жизнь американцев в эпоху кризиса, демонстрируя энциклопедический срез происходящего в сегодняшней Америке с ее сложными и неразрешимыми социальными, политическими, экономическими проблемами. Для каждой фотографии он подготовил развернутое пояснение, дающее зрителю точный ориентир.

Такой Америку мы еще не видели. «8 марта 2003. 25 женщин, протестующих против войны в Ираке, арестованы перед Белым домом», «Фондовая биржа в Нью-Йорке. 17 марта 2008». Сво успевает повсюду и фиксирует все: предвыборную гонку Буша, 25 тысяч его сторонников, нелегальную иммиграцию на границе с Мексикой, разрушение исторических зданий в Детройте, магазин, торгующий оружием. «Мне нравится делать снимки, на которых ситуация предстает более сложной, чем это могло показаться на первый взгляд», — говорит Сво. И все у него получается. Благодаря мастерской съемке, умелому использованию новаторских приемов Сво удалось сделать фотографии, обладающие способностью словно продлевать жизнь того или иного события. Один из лучших снимков на выставке — «Нью-Йорк. Сентябрь 2001. Дым на месте взрыва башен-близнецов. Несколько дней после трагедии».

Виктория Хан-Магомедова

«Весь мир – театр...» Гравюра
из коллекции М.Ф. Ларионова

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



Утагава Садохидэ «Открытие нового порта» (1860); «Внутренний вид Вестминстерского аббатства», неизвестный гравёр начала XVIII века Шере, афиша «Фоли-Бержер» (1879); Н. Боннар «Арлекин» (XVII век); Н. Дорваль «Бирманский танец» (1790); «Кришна и Гопи» (1880–1890), мастерская П.С. Бишви... Все эти абсолютно неспоставимые графические листы разных эпох происходят из коллекции М. Ларионова и Н. Гончаровой. На выставке представлено 300 произведений из 10 тысяч листов их собрания. Многогранность и яркость коллекции обусловлены масштабом личности Ларионова и разнообразием его творческих интересов художника, сценариста, теоретика искусства, сценариста, балетмейстера, критика. Работы позволяют представить и картину эмигрантской жизни Ларионова, его внутренний мир и даже проследить замыслы новых балетных постановок, либретто. Можно представить, как, изучая эти листы он создавал стиль своих балетов. Каждая вещь, костюмы из коллекции служили стимулом для его творчества. Конечно, коллекция чрезвычайно пестрая, неравномерная по качеству. Страстный коллекционер, Ларионов собирал ее спонтанно, не гнушаясь блошиными рынками. Зато это такой увлекательный способ представить, чем вдохновлялся мастер. Выставка хорошо структурирована, работы объединены в разделы: «La vie parisienne», «В ритме танцев», «Но Запад есть Запад, Восток есть Восток», «И дым отечества»... В каждом разделе совершаешь своеобразное путешествие, исследование этого невероятного собрания. Созерцая

листы, проделываешь виртуальное путешествие по разным зрелищам: тутти-цирк и танец, театральные постановки и виды городов мира. Имеются в собрании Ларионова и листы непревзойденного мастера офорта Жака Калло («Карьер. Новая улица в Нанси», 1626), демонстрировавшего величайшее мастерство в построении сложнейших композиций, когда видны отдельные крохотные детали, которые в то же время образуют единое целое. Калло – мастер передачи движения, которое чаще идет из глубины к первому плану, детализируясь и дробясь на отдельные сцены и фигуры. А листы из серии «Нищие» (в нелепых персонажах можно узнать героев комедии дель арте) свидетельствуют о его страсти к изображению гротесков и фантазий. И гравюры Оноре Домье, мастера политической и бытовой карикатуры, чрезвычайно заинтересовали Ларионова, особенно его композиции с изображением сцен в театре, полные повышенной экспрессивности, взволнованности. Особенности индийского, китайского традиционного театра представлены в литографиях английского художника Ч.Ф. Винцера. Очень ярко и многообразно показаны на выставке лубки: старообрядческие, времен Первой мировой и Гражданской войн, Малевича, китайские и вьетнамские новогодние народные картинки. Безусловно, украшение выставки, самые притягательные вещи – ханойские лубки, которые печатались к самому крупному празднику, Новому году (показываются в Москве впервые). Такой тип лубка возник в результате слияния народных и классических традиций. Городские лубки делались в форме живописных свитков, печатались с деревянных контурных клише, изображение дополнялось росписью от руки натуральными или анилиновыми красителями..

Русская метафизика

ГАЛЕРЕЯ С'АРТ

Групповые выставки, объединяющие художников с помощью различных тем, позволяют обозначить некоторые тенденции в современном искусстве и проанализировать перспективы дальнейших творческих поисков. На подобные размышления ориентирует и выставка «Русская метафизика», в которой



Н. УМАНСКАЯ. Гудрон. 2009. Холст, масло

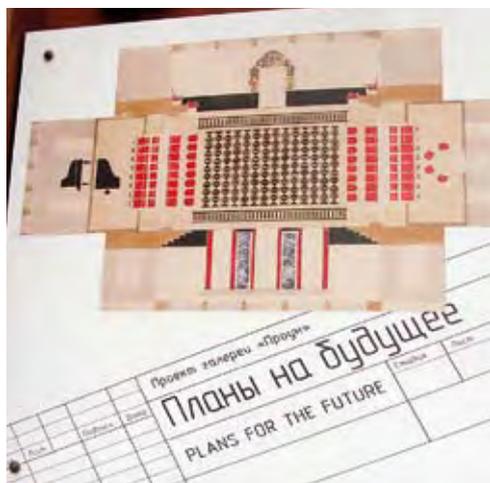
участвуют более 30 художников: знаменитые, молодые и занимающиеся экспериментами в своих мастерских-лабораториях, редко выставляющиеся (А. Панкин, К. Голицына, А. Гольдман, Ф. Инфанте, С. Блезе, Н. Уманская, С. Чижина...). Выставка посвящена памяти Сергея Кускова, выдающегося искусствоведа, автора блистательных эссе о некоторых участниках (куратор – художник Александр Элмар). Выставка – пример удачного кураторского усилия художника. Каким-то непостижимым образом работы, казалось бы, несовместимых авторов здесь уживаются друг с другом, в небольших залах галереи им нашлось достойное место, и каждый по-своему «прозвучал» и выразил себя. Вот психоделический, пронзительный «Портрет Сергея Кускова» Элмара. Конечно, здесь утрирована присущая Кускову бескомпромиссность в искусстве, творчестве, жизни. Автор создал почти пугающий образ со странными значками, «зиганиями», тем не менее наполненный позитивной витальной энергией. Художник выбрал удачное решение, сделав портрет монохромным. Образ получился очень сильным, незабываемым. Незабываем и трагический «Реквием» В. Матвеева с черными условными, обобщенными скорбными силуэтами людей, устремляющимися вглубь картины за красным гробом. Неясна роль желтого сверкающего фона – намек на огонь печей крематория? А может быть, он напоминает о спасении, очищении огнем? Однако многочисленные темные зигзагообразные формы не сулят ничего хорошего. Безусловно, это очень специфическая метафизика. Участников выставки объединяет принадлежность к «метафизической культуре», стремление создавать образы-значения, образы-представления, в которых сохраняется вера в абсолютные ценности искусства. Разумеется, в работах прочтываются и иррациональный высший смысл, и особое «проживание» изнутри культурных и философских установок. Есть в них и чисто русское отчаяние, самосжигание из-за невозможности принять существующий в мире порядок («Гудрон» Н. Уманской, «Ротреји» Д. Плотникова, документация акции «Новый Феникс» В. Вятича). Само название работы Панкина «Геометрия взаимодействия золотого сечения и корня квадратного из пяти» говорит о том, что автор погружает зрителя в мир метафизической абстракции, где правят иррациональные и трансцендентные числа. Геометрический «анализ» произведен с совершенством и точностью. У С. Бугровского картина «Самая красивая девушка на свете» выглядит странной, есть в этом образе нечто неуловимое, ускользающее, тревожное. Достоинство выставки и в том, что участники умеют увидеть и отобразить, по выражению Джорджо Де Кирико, «второй спектральный или метафизический аспект вещи». И это метафизическое абстрагирование прочитывается в разных рабо-

тах. Например, в цикле «Снежные горы» Лещенко, где исследуется мистическая проблематика безмолвия. А в метафизических пространствах фантастических городов С. Блезе («Стены и башни») на фоне странных архитектурных строений, среди персонажей в старинных одеяниях появляется упакованный в плотную броню носорог, злобный и комичный. В полуабстрактной серии «Структуры» О. Пирбудагова (пастель с внедрением природных элементов) художник экспериментирует с разными материалами, цветовыми и пространственными соотношениями. В его листах прочитывается отрешенность. Богатая, тонко нюансированная красочная поверхность словно источает гармоничные импульсы, то затухающие, то загорающиеся, погружающие в состояние вне времени. В листе «Башня» внутри условно обозначенного силуэта башни словно происходят таинственные превращения, наполненные глубоким, непонятным для нас метафизическим смыслом. Странная работа «Палка» М. Кажлаева рождает чувство отторжения. К холсту прикреплена отходящая от него, совершенно, казалось бы, неуместная небольшая деревянная палка-планка, и она-то и дискредитирует, и перечеркивает все, что воплощает абстрактное изображение, сбивает с толку. Это акт метафизического отторжения, за которым ничего нет, пропасть.

Планы на будущее

ГАЛЕРЕЯ «ПРОУН»

Проект «Дворца пионеров» (Харьков, 1934–1935) В. Ермилова, «Дизайн книжного шкафа» (1930) Н. Суетина, «Проект открытого шкафа для металлических моделей» (1920) Я. Чернихова, чертежи, эскизы интерьеров и воссозданные по ним предметы мебели выдающихся мастеров авангарда А. Родченко, И. Чашкина, В. Степановой, В. Ермилова и чертежи, планы пионеров советской архитектуры Я. Чернихова, И. Леонидова, Б. Иофана, современных художников, архитекторов Ю. Аввакумова, Ю. Григоряна, С. Чобана... Экспонаты на выставке позволяют не только увидеть лучшие достижения отечественного дизайна, но и проследить, как он развивался и насколько чутко воспринимают современные авторы открытия своих предшественников.



В 1920-е годы термина «дизайн» еще не существовало, и тогдашних дизайнеров называли художниками-производственниками, иногда конструкторами, затем художниками-конструкторами, художниками-технологами. В эффектной форме на примере редких вещей из частных собраний выставка рассказывает о сложных поисках в советском дизайне, о тесной связи его с архитектурой, агитационно-массовым и изобразительным искусством. И границы между «высоким» искусством и «производственным» очень зыбкие.

Вот великолепные супрематические эскизы Суетина. В 1930-е годы он продолжал работать на Государственном фарфоровом заводе главным художником, создавал овальной формы вазы — «суетоны», чернильницы, предметы мебели с использованием вертикальных архитектонов. Стол и стулья из жестких геометрических форм воссозданы на выставке по эскизам художника.

И Чашкин много экспериментировал, внедрял супрематизм в архитектуру. У него хорошо прочитывается геометризация художественной формы супрематизма (потрясающие архитектурные эскизы 1925–1927 годов). А Степанова для спектакля «Смерть Тарелкина» (1922) создала очень необычные декорации с динамичными конструкциями-«станками», в которых играли актеры. Эти конструкции обладали удивительной способностью к модификации.

Родченко в «Интерьерах рабочего клуба» (1927) добился лаконичности и простоты конструкции и применил прием трансформации «клубной мебели» нового образца, когда складной стул-кресло превращался в стол, а доска объявлений — в сложный агрегат. Представлены чертежи такой мебели и отдельные предметы, воссозданные по ним.



Ермилов, которого называли украинским Татлиным, в 1920-е годы делал табуретки, столы, стулья. Даже планы, проекты интерьеров у него (Дворец пионеров, 1934–1935) обладают необыкновенным эффектом художественности и хорошо продуманным цветовым решением.

Каждый автор на выставке в эскизах, работах стремился воплотить свои представления об образе жизни, соотношении красоты и целесообразности, найти собственные стилеобразующие принципы. О сложных и перспективных формообразующих процессах в создании нового стиля в предметно-пространственной среде свидетельствуют работы современных авторов. «Этажерка» Аввакумова, спиралевидная, пространственная, красивая; и дизайнерский предмет, и скульптура. На выставке представлены редкие работы из частных собраний, двумерные и трехмерные, позволяющие проследить, как себя может чувствовать человек в реальном пространстве в разные периоды жизни.

Александр Дейнека. «Работать, строить и не ныть!». Живопись. Скульптура. Графика

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

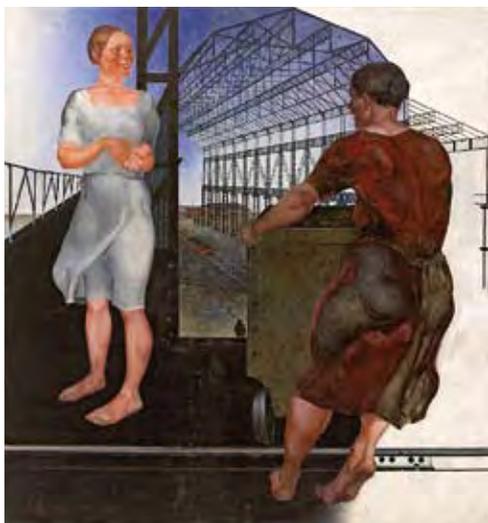
Картина Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926) — своеобразный манифест его творчества. Обликом, одеждой, условным характером действия оба ее персонажа обретают символический смысл, воплощают радость освобожденного труда. Это типично «остовское» произведение, созданное в период, когда художник входил в это объединение. Он один из его основателей, членами объединения были Пименов, Вильямс, Лучишкин, Лабас, Штеренберг... Остовцы стремились возродить станковую картину, отразить новые качества эпохи, показать индустриализацию страны и воплотить в визуальных образах взаимоотношения современного производства и человека, используя для этого особый язык, динамичный, острый и выразительный.

Картина «Оборона Петрограда» (1928) Дейнеки выявляет основной пафос и смысл новаторских традиций ОСТА, наиболее животворных, нашедших развитие в советском искусстве дальнейших периодов. Здесь Дейнека использовал минимальные средства выразительности, активные и действенные. Колонна вооруженных рабочих изображена в нижней части композиции и противопоставлена группе раненых, движущихся по мосту навстречу. Промежутки между ними, повторяющиеся движения ног идущих, согнутых и разжатых рук, горизонтальные конструкции моста и обозначенные вдали ряды домов создают островывыразительный, жесткий, ритмический каркас композиции.

Дейнека прожил долгую жизнь: 1899–1969. И все же поражают масштаб им созданного и многогранность его дарования. Он — автор живописных, графических работ, рельефов и структур в бронзе, дереве, камне. Кроме того, он преподавал в разных московских художественных вузах. Среди его выпускников А. Васнецов, И. Рублев. Москву 1930–1950-х годов невозможно представить без зданий, оформленных Дейнекой: МГУ, Дворец съездов, ВСХВ и станция метрополитена «Маяковская» (мозаика «Сутки Страны Советов», выполненная в размер натуры).

На выставке собраны более 140 произведений из разных российских музеев. Впервые после долгих лет реставрации показаны крупноформатные работы из ГТГ «Никитка, первый летун» (1940), «Бой амазонок» (1949), «Купальщицы» (1951), «Запорожцы» (1940) — картина, выставленная лишь при жизни художника в 1941 году. Для многих неожиданным открытием на выставке стали рельефы, скульптуры, эскизы витражей.

Неслучайно много работ представлено из Курской областной картинной галереи им. А.А. Дейнеки — в этом городе он родился, учился, а в 1920 году создавал плакаты для курского отделения РОСТА, оформлял агитпоезда, делал эскизы декораций и костюмов для драматического театра (более 20 спектаклей).



Труд, спорт, авиация – главные темы искусства Дейнеки, необычайно оптимистического по мироощущению. Он художник-новатор, значительно обогативший станковую живопись стилистикой и образностью плаката, фотографии, кино. Отличительная особенность творчества Дейнеки – нахождение некой формулы движения, сосредоточенность внимания на разных моментах движущейся фигуры. Главные герои – спортсмены, шахтеры Донбасса, текстильщицы – показаны в моменты действия.

Художник часто применяет упрощенный, но экспрессивный рисунок фигур и предметов, использует деформацию для усиления впечатления. Не следует искать особую психологическую окраску в его образах. Обобщенные решения он использовал ради усиления выразительности («Футболист»). Невозможно обнаружить в его холстах и многочисленные оттенки и модуляции цветовой гаммы, чаще всего она аскетична и схематична. Но именно такой он видел советскую эпоху: суровой и аскетичной и хорошо выразил ее дух. И такой запечатлел в картинах в 1920–1930-е годы.

Вот самые известные программные работы Дейнеки: «Перед спуском в шахту» (1924), «Текстильщицы» (1927), «Оборона Петрограда» (1928), «Будущие летчики» (1938), «Окраина Москвы» (1942), «У моря» (1957), «Вратарь» (1934), «Перед спуском в шахту» (1924).

Неожиданным лириком предстает Дейнека в произведениях 1930-х годов: серии «Сухие листья» (1932), «Отдыхающие дети» (1933). Выставка позволяет проследить разные линии в творчестве мастера и оригинальную интерпретацию тем, дает возможность сравнить работы разных периодов. Для Дейнеки характерны динамическое видение, панорамный охват действительности, любовь к экспрессии самого действия, сильным и смелым ракурсам, неожиданным масштабным сопоставлениям. Как никому ему удалось выразить массовость физкультурного движения в советской стране, раскрыть эстетическую красоту разных видов спорта.

Отличительная особенность многих картин Дейнеки – фигуры главных действующих лиц изображены против света, в цветовом контрасте с фоном – «На балконе», «В обеденный перерыв в Донбассе», «Будущие летчики». Такой прием позволял художнику придать абрисам фигур четко запоминающуюся контурную прорисовку.

В особом разделе представлены работы, созданные в 1935–1936 годах, во время поездок во Францию, Италию, США. Необычайной легкостью отличаются просветленные акварели французской серии. Из итальянской серии лучшая – «Улица в Риме», с поразительной напряженной красочностью ее палитры. Что касается поздних работ, возможно, не следовало показывать их в таком количестве. В них есть и сухость, и схематизм, и чрезмерное пристрастие к внешнему антуражу, и холодная выписанность деталей, и пестрота.

Памяти А.В. Харитоновой

Музей А.Н. Скрябина

Вдова художника, философа, нонконформиста Александра Харитоновой (1931–1993) Татьяна Соколова устраивает в разных экспозиционных пространствах Москвы выставки его памяти в день смерти художника, 5 февраля. У каждой выставки были свои концепция, интрига, тема. В них участвуют разные художники и всегда показываются работы Харитоновой. Причем в разных пространствах произведения мастера звучат по-разному, обретают какую-то новую жизнь. На таких выставках зрители открывают малоизвестные или редко экспонируемые произведения Харитоновой из частных собраний. Дополняют выставки обычно произведения учеников художника или его последователей. Так было и на 16-й выставке памяти Харитоновой в Музее А.Н. Скрябина, где представлены произведения мастера и его последователей Александра Шеко и Владимира Землякова. Художник-самоучка, нонконформист Харитонов вместе с Дмитрием Плавинским, Владимиром Яковлевым, Михаилом Однораловым участвовал в знаменитых выставках в павильоне «Пчеловодство» и Доме культуры на ВДНХ. Каждая встреча с его искусством на выставках, организуемых Соколовой, убеждает в вестничестве, особой миссии этого художника. Его творения обладают высокими пластическими достоинствами, но заставляют задуматься о сложных этических и нрав-

ственных проблемах выбора, встающих перед современным человеком, хотя никакой назидательности, подходящих формул для апеллирования к высоким чувствам в них нет. В своем необыкновенно светлом искусстве он разработал концепцию эмоционального, духовного, философского, романтического пейзажа, ориентированного на философское постижение мира. Ранние византийские мозаики, древнерусские иконы, церковное шитье жемчугом и драгоценными камнями – источниками его вдохновения. Вот картина «Память о древнерусском искусстве»: торжественная, красивая, как явленное чудо. Своими учителями Харитонов считал Достоевского, Гоголя, Саврасова, Флоренского, Моцарта. Его называют представителем православного неоавангарда. «Нужно писать все обыкновенное, то, что видят каждый день, и делать это необыкновенным», – говорил художник. Картины Харитоновой кажутся написанными драгоценными камнями и бисером. Эффекта слияния он добивался благодаря многослойной системе письма – более 40 слоев. И создал свою манеру необычного пуантелизма: писал крошечными цветными мазками. Невозможно представить, насколько трудоемкой была его манера. И в каждой работе скрывается тайна. Представлены на выставке и абстрактные картины мастера – «Облака плывут под музыку Моцарта» и «Облака плывут под музыку Шнитке», также составленные из разноцветных мазков. О том, каким блистательным рисовальщиком был Харитонов, свидетельствуют созданные незадолго до смерти рисунки, особенно изображающие деревья: одухотворенные, утонченные.

Соседствующие в экспозиции работы Шеко свидетельствуют о глубинной творческой связи художников. Представитель традиции русского космизма 1920-х годов Шеко навсегда сохранил любовь к неброской красоте природы Русского Севера. Нестановочно и голубой цвет – голубых островов, озер – становится излюбленным в его творчестве. Большую роль в формировании Шеко как художника сыграли знакомство и творческие отношения с Харитоновым. Очарованный Севером, он продолжает создавать его образы, трансформируя, преобразуя его природу, оригинально совмещая жанры пейзажа и натюрморта («Натюрморт с валторной») в эмоциональных, пронизанных светом, наэлектризованных полотнах. «Реквием Моцарта» – самая драматичная его работа с устремленными в небо темными крестами на фоне то ли гигантской светящейся фрески, то ли сверкающих распростертых ангельских крыльев.

Близкий по духу Харитонову, но работающий в другой манере Земляков в совершенстве освоил и виртуозно использует технику сухой кисти масляными красками на холсте. Он учился у легендарного Василия Ситникова, был знаком с Харитоновым. Об «уроках» Ситникова напоминает поразительный, мерцающий, словно исчезающий, рисунок человеческой фигуры, решенной с помощью специфической моделировки объема в пространстве, без использования линий.

Виктория Хан-Магомедова

«Графический альбом» А.П. Боголюбова
САРАТОВ

31 марта в историческом корпусе Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева состоялся праздничный вечер, посвященный дню рождения основателя музея, художника-мариниста А.П. Боголюбова (1824–1896). Юбилей получился двойной: в 2010 году Радищевскому музею исполняется 125 лет.

Основным событием праздничного вечера стало открытие новой экспозиции из цикла «Графический альбом Радищевского музея» — «Русский офорт второй половины XIX века». Данный проект работает уже более двух лет, и за это время в девяти экспозициях были показаны более 250 произведений графики из фондов музея. Среди них — «Русская резцовая гравюра XVIII — первой половины XIX в.», «Русская оригинальная графика конца XIX — первой четверти XX в.», «Русский учебный рисунок и акварель второй половины XIX — начала XX в.», «А.П. Боголюбов и его время».



Гравюры на металле известны еще с XV столетия, а офорт как более мягкая техника появился чуть позже: признанными мастерами офорта были Рембрандт, Дюрер, Калло, Гойя. В России искусство офорта становится известным с XVIII века. Русские мастера графического искусства работали в разных направлениях; популярны были и графические портреты, и репродукционные офорты, воспроизводившие знаменитые картины известных художников, и офорты на «творческие темы».

На выставке «Русский офорт второй половины XIX века» в Радищевском музее можно было увидеть резцовую гравюру И.П. Пожалостина «Несение креста», за которую он получил звание академика, репродукционные офорты — И.П. Пожалостин (1837–1909) «Птицелов» (1875) с оригинала В.Г. Перова, И.И. Шишкин (1832–1898) «Тайга» (1880–1882), «Три дуба» (1887), «Затишье» (1885) с собственных оригиналов, В.А. Серов (1865–1911) «Октябрь» (1898) с собственного оригинала, В.В. Матэ (1856–1917) «Не ждали» (1884)

с оригинала И.Е. Репина и другие работы. Также экспонировались гравированные портреты В.А. Боброва (1842–1918) — парадные портреты Александра II и императрицы Марии Федоровны, «Портрет Александра III (1876) И.Н. Крамского (1837–1887). Последний, как известно, был создан и напечатан в Париже в мастерской Алексея Петровича Боголюбова. На выставке представлены и работы самого Боголюбова — офортные доски и графические работы. Кроме того, посетители музея могли увидеть портрет Алексея Петровича Боголюбова, работы одного из самых известных мастеров офорта XIX века Василия Васильевича Матэ (1856–1917): выполненный по заказу Академии художеств портрет считается одним из лучших изображений основателя Радищевского музея.

На вернисаже была озвучена юбилейная выставочная программа: в июне планируется открытие выставки испанского искусства из фондов Государственного Эрмитажа; в музейном корпусе на ул. Первомайской состоится выставка «Собирательство — феномен культуры», посвященная коллекционерам и собирателям предметов искусства; в конце года — выставка театрально-декорационного искусства из коллекции Лобановых-Ростовских. Идет подготовка к изданию большой книги, посвященной истории Радищевского музея, в ней будут собраны редкие материалы — архивные рукописи, статьи, фотографии и т. п.

В сентябре состоится областной фестиваль творчества детей с ограниченными возможностями «Шаг навстречу: вместе мы сможем больше». В рамках этого мероприятия пройдут выставка творчества детей с ограниченными возможностями, презентация семейного путеводителя «Путешествие Акварельки», театрализованные экскурсии, интерактивные занятия в мастерских саратовских художников.

День рождения Алексея Петровича Боголюбова прошел как музейный праздник в классическом стиле — открытие выставки, презентация музейных изданий, воспоминания об истории музея и, самое главное, о его основателе — А.П. Боголюбове — не только художнике-живописце, но и о художнике-графике. Так Радищевский музей продолжает «перелистывать» свой графический альбом, на страницах-экспозициях которого посетители могут видеть оригинальные работы русских художников-графиков второй половины XIX века.

Территория равных

СУРГУТ

Сургутский краеведческий музей — одно из старейших учреждений культуры в городе, где последние несколько лет идет поиск новых форм взаимодействия со зрителем и прежде всего с молодежной аудиторией. С 2006 года успешно реализуется программа «Картон», включающая музыкальные вечера,



демонстрации коллекций одежды молодых дизайнеров, показ культового кино, небольшие выставки молодых сургутских фотографов и художников. В 2009 году стартовал выставочный проект «Ассоциации», представляющий современное искусство.

В 2009 году с проектом «Музей — территория равных: от стилига до эмо» музей стал одним из победителей VI грантового конкурса благотворительного фонда В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» в номинации «Музей и новые образовательные программы».

Сургут — молодой, динамично развивающийся город, средний возраст жителей не превышает 35 лет. У них свой способ выражения социальных и межличностных эмоций. В связи с этим музей заинтересовали проблемы диалога поколений. Оказалось, что изменилась лишь атрибутика, а способы самовыражения через одежду, сленг и творчество кардинальных перемен не претерпели. По сути, вчерашние стилигаи (поколение 1960–1970-х) ничем не отличаются от сегодняшних эмо или готов.

Подготовленная музеем историческая ретроспектива знакомит горожан с молодежными субкультурами с 1960-х годов до наших дней. Время маркируется с помощью музыки, костюма, сленга, фотографий и т.д. В рамках проекта прошло два мероприятия. В ноябре 2009 года открылась выставка «Шестигранник»: в 1950-е так называлась легендарная танцевальная площадка в сургутском Парке культуры и отдыха им. Горького, куда молодежь увлекал царивший там дух вольницы. На выставке были представлены экспонаты из фондов Сургутского краеведческого музея (часть из них передана музею горожанами во время акции дарения): одежда, винил, деним, музыкальные инструменты.

В январе этого года в рамках проекта прошла молодежная акция «Заводной апельсин», приуроченная к открытию выставки современных молодежных субкультур города — панков, рокеров, ролевиков, байкеров, аниме и других. Гости могли познакомиться с творчеством, атрибутикой и особенностями самовыражения неформальной молодежи Сургута. В рамках проекта запланирована и передвижная выставка, которая состоится в Омске.

Петр Назаров

«Война и мир»

КУРСК

Выставка «Война и мир», открывшаяся в Курской государственной картинной галерее имени А.А. Дейнеки, — это попытка внести свой вклад в осмысление противоречий двух состояний общества. Войне как действию, несущему разрушение, насилие, смерть и ужас, противопоставлен мир — созидание, красота и вдохновение. Устроители выставки позволили себе напомнить о драмах Вьетнама, Сербии и Ирака, использовав их сюжеты в качестве «противовеса» картинам мирной повседневности советского и постсоветского человека, сценам из жизни России второй половины XX — начала XXI века, с ее трудами и заботами, созерцательными размышлениями и творческими порывами.

Принципиально различие настроений человека и состояний общества в периоды войны и мира предопределило и экспозиционные приемы их демонстрации. В одном случае это насыщенные движением, сменой кадров и звуков мультимедийные инсталляции, в другом — «неподвижные» картины и скульптуры. Среди авторов известные имена: Юрий Пименов, Андрей Гончаров, Евсей Моисеенко, Виктор Попков, Елена Романова, Петр Оссовский.

Многие работы демонстрируются в Курске впервые. В частности, это картины и объекты Элеоноры Жареновой, Игоря Пчельникова, Владимира Наумова, Бориса Успенского, Олега Гостева, Татьяны Федоровой, Александра Сытова, Виталия Майбороды, скульптура Лео Ланкинена.

Может показаться, что выставка идеологизирована. С этим нельзя не согласиться, но только в одном-единственном смысле. Идеология здесь — гуманизм. Экспозиция призвана не столько рассказывать или свидетельствовать, сколько приближать к вопросам о смысле и формах жизни, поисках себя на пространствах прошлого и настоящего, своего и чужого, о границах нравственного и безнравственного, любви и ненависти. Именно такие размышления в период празднования юбилея Победы становятся особенно актуальным для каждого человека и общества в целом.

«Пушкиниана» А.С. Бакулевского

ТОВОЛЬСК

В марте в выставочном зале фонда «Возрождение Тобольска» открылась выставка Александра Сергеевича Бакулевского «Пушкиниана». На ней было представлено около 60 выполненных в разные годы литографий — иллюстраций к повестям А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка», «Метель», «Гробовщик», «Выстрел», «Станционный смотритель». Именно иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина стали главной темой творчества художника.

А.С. Бакулевский (р. 1937) живет и работает в Йошкар-Оле, столице Республики Марий Эл. Среди его наград — диплом I степени всероссийского конкурса искусства книги «За высокое мастерство исполнения серии иллюстраций к повести А.С. Пушкина «Барышня-



крестьянка» и диплома Академии художеств за «Лучшее произведение года» — иллюстрации к роману А.Ф. Прево «Манон Леско». Он награжден золотой пушкинской медалью за вклад в развитие, сохранение и приумножение традиций отечественной культуры и юбилейным знаком «В ознаменование 200-летия со дня рождения А.С. Пушкина за большой вклад в развитие отечественной культуры». В 2007 году художник был удостоен Государственной премии республики Марий Эл в области литературы, искусства, архитектуры, науки и техники.

Награды подтверждают мнение пушкинovedов, что Александр Бакулевский — «тончайший мастер, великолепно чувствующий Пушкина». В творчестве художника поражает прежде всего цельность стиля. Иллюстрации мастера еще раз убеждают в уникальности русской школы книжной графики с ее глубиной, образностью и изысканностью исполнения.

Излюбленная техника А.С. Бакулевского — ксилография, самая древняя гравюрная техника, которой он владеет в совершенстве. Из всех возможных древесных пород для гравюры художник предпочитает самшит, степень твердости которого позволяет «прорисовывать» самые мелкие детали. Крошечные иллюстрации завораживают ювелирно прорисованными линиями, тончайшей игрой света и тени. Выполненные в классической технике ксилографии иллюстрации Бакулевского отличаются совершенным мастерством и высокой графической культурой.

Мастер резца

НАЛЬЧИК

Тахир Черкесов, выставка которого открылась в апреле в Национальном музее Кабардино-Балкарской Республики, работает в области станковой, декоративно-парковой и монументальной пластики, а также прикладного искусства. Художник хорошо знает жизнь балкарцев, ее сложившийся на протяжении веков уклад. Созданные им образы и традиционные балкарские сюжеты воспринимаются как проявления архетипического сознания. Пластическое видение художника позволяет ему разглядеть в силуэте бурки символ национальной идентичности. Он маркирует духовную принадлежность своих героев, используя выразительные возможно-

сти ритмики линий, динамики формы. Тахир Черкесов нередко обращается к нартскому эпосу, свое видение одной из нартских героинь он воплотил в скульптуре из дерева «Сатанай-бийче», проникнутой эпическим величием. Т. Черкесов обогатил скульптуру национальными аксессуарами и орнаментикой, создающими богатый декоративный эффект.

Фольклорные, символические элементы, предметы из повседневного обихода мастер искусно вкрапляет в художественную ткань своих произведений, используя их как знаки изобразительного «кода» балкарцев.

Изящные изгибы грациозного женского тела, текучие массы, плавные, певучие линии силуэта — такова скульптура «Ручей». Удачно найдены пропорции и масштабные соотношения всех элементов произведения. Лаконичные детали, выразительные возможности ритма делают скульптуру удивительно поэтичной и одухотворенной.

Тема одиночества и незащитности затронута Черкесовым в трогательной, несколько сентиментальной композиции «Сирота». Мальчик кормит молоком из бутылочки ягненка. Доверчиво прижавшись друг к другу, они прячутся от жестокости и несправедливости мира, пытаясь обрести утешение и поддержку.



Декоративно-прикладные изделия художника — это традиционные столики, деревянные ритуальные и гостевые чаши, черпаки, другая кухонная утварь. Формы каноничны и строги, зато декор отличается богатством и разнообразием. Художник украшает их растительными узорами, побегими, переплетающимися стеблями, зооморфными изображениями, бытующими у балкарцев с древних времен. Крупный орнамент дополнен мелкими разработками, которые рифмуются с основным мотивом.

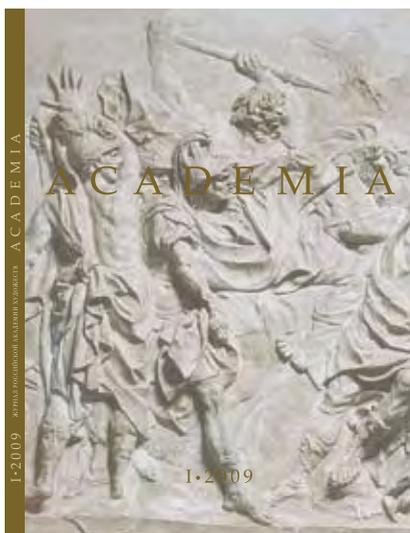
Как всегда у настоящего мастера, декор у Черкесова связан с конструкцией предмета, с его формой, прикладные работы отличаются строгой архитектурностью и точной передачей авторского замысла. Каждая свидетельствует о наличии чувства меры и уверенности в своих силах.

Жаухар Алтаева

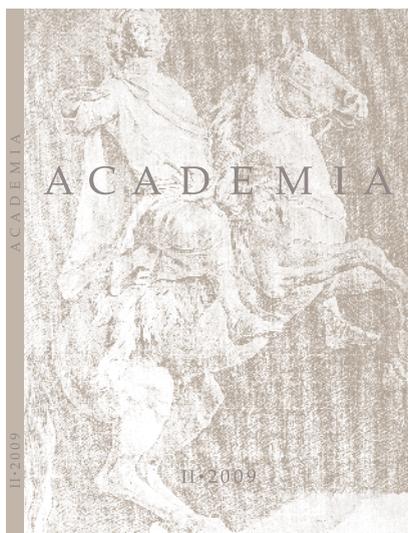
По материалам АИС (Ассоциации искусствоведов),
составитель Алла Надеждина

ACADEMIA

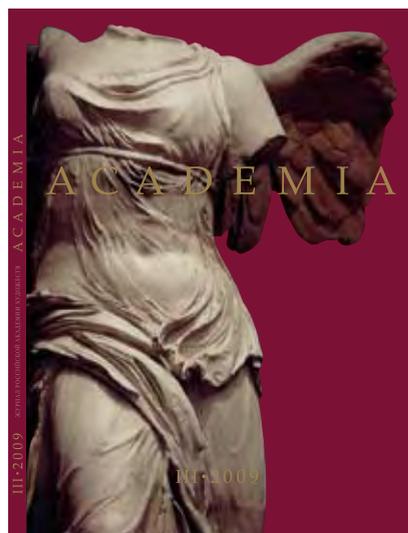
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



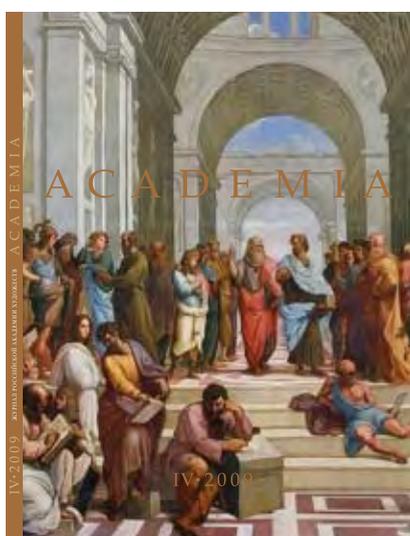
№1/2009



№2/2009



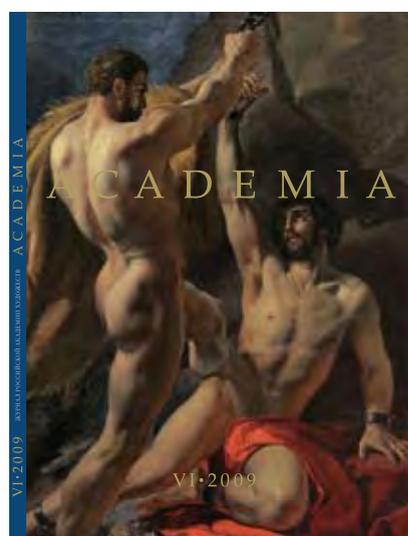
№3/2009



№4/2009



№5/2009



№6/2009

Журнал ACADEMIA выходит 6 раз в год с 2009 года.

Подписка по почте:

Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 88483, карточная. Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 37163, адресная

Через наших партнеров

ООО «Агентство Артос-ГАЛ», 107546, Москва, ул. 3-я Гражданская, д.3, стр.2. Тел. +7 (495) 788-3988

Для зарубежных подписчиков

Подписное агентство «МК-Периодика». 129110, Москва, ул. Гиляровского, 39. Тел. +7 (495) 684-5008

Распространение журнала в России

Москва

Московский музей современного искусства, Петровка, 25

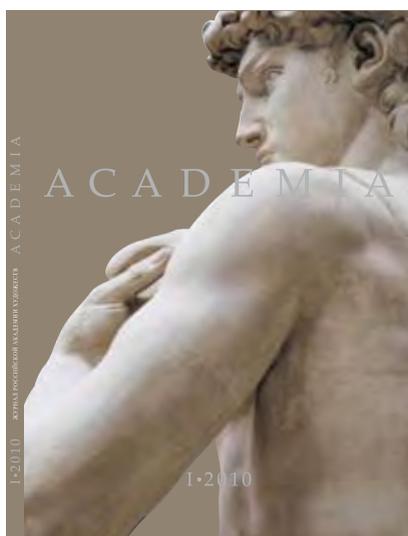
Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств, Университетская наб., 17

Журнал входит в Презентационный фонд

Президента РФ, Правительства РФ (включая губернаторскую рассылку), мэра Москвы, президента РАХ Зураба Церетели

Распространение на специальных мероприятиях РАХ – выставки, презентации, торжественные приемы



№1/2010

Рассылка

Частные и корпоративные коллекционеры изобразительного искусства, галереи, музеи, культурные центры, посольства

Благодарим Городскую курьерскую службу доставки. Дербеневская наб. д.20 стр.10. Тел. +7 (495) 987-1151

Распространение журнала за рубежом

Российские центры науки и культуры при посольствах РФ в Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Греции, Дании, Испании, Италии, Кипре, Люксембурге, Мальте, Польше, Португалии, Сербии, Словакии, Словении, Турции, Финляндии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, Египте, Конго, Марокко, Танзании, Тунисе, Эфиопии, ЮАР, Израиле, Бангладеш, Индии, Иордании, Китае, Камбодже, Ливане, Монголии, Непале, Пакистане, Сирии, Шри-Ланке, Японии, Аргентине, Бразилии, Мексике, Перу, США, Чили.

Благодарим Федеральное агентство по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству (Россотрудничество) за содействие в распространении журнала.



НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Ирина Панченко
Исповедальный жанр
в русском портретном искусстве середины XIX века

III

Irina Panchenko
A confessional genre
in Russian portrait art of the middle of a XIX-th century

Марина Брюханова
Синестезия.
Опыт музыкально-пластической интерпретации

VII

Marina Bryukhanova
Synesthesia.
Attempt of musical-plastic interpretation

Ксения Орлова
Жоан Миро. История одного автопортрета

XII

Ksenia Orlova
Joan Miro. The story of a self-portrait

Научные публикации соискателей по специальностям

Искусствоведение. 17.00.00

Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура.
17.00.04

Техническая эстетика и дизайн.
17.00.06

Теория и история искусства. 17.00.09

Культурология. 24.00.00

Теория и история культуры. 24.00.01

Музееведение, консервация и рестав-
рация историко-культурных объектов.
24.00.03

Научно-организационный отдел РАХ

Ученые секретари,
кандидаты искусствоведения
Т.А. Кочемасова
М.В. Вяжевич
Н.Н. Мухина

Рецензенты

Дмитрий Олегович Швидковский –
доктор искусствоведения, действительный
член и вице-президент РАХ, ректор Москов-
ского архитектурного института

Владимир Рувимович Аронов –
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Владимирович Толстой –
доктор искусствоведения, член-
корреспондент РАХ, профессор, заместитель
директора по науке ММСИ

Александр Сергеевич Мигунов –
доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

Александр Клавдианович Якимович –
доктор искусствоведения, действительный
член РАХ, профессор, ведущий научный
сотрудник НИИ истории и теории изобрази-
тельных искусств РАХ и Института культу-
рологии, вице-президент Международной
ассоциации критиков, главный редактор
журнала «Собрание»

Все статьи, предложенные авторами, проходят внутреннее рецензирование и публикуются на основании решения редакции журнала.

Плата с соискателей за публикацию не взимается.

Аспиранты и соискатели предоставляют рекомендацию к публикации от своего научного руководителя или выписку из решения кафедры (сектора, отдела), к которой они прикреплены. Рекомендации должны иметь подписи и печати, удостоверяющие эти подписи. Документы необходимо привезти в редакцию или прислать по адресу: 117049 Москва, Крымский Вал, 8, стр.2, оф. 352, журнал «ACADEMIA».

Рекомендации к оформлению статей

1. Рукопись представляется в электронном виде в формате WORD вместе с распечатанной копией. Текст должен содержать сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (все полностью), место работы (или учебы), должность, учебная степень или звание (если имеются) и данные для связи: телефон, адрес электронной почты.

2. Содержательная часть статьи от 6 до 12 стр. машинописного текста.

3. Перед текстом помещаются аннотации объемом до 200 символов на русском и английском языках с названием статьи и транслитерацией фамилии автора, а также пять «ключевых слов» для возможности электронного поиска.

4. Текст печатается 12 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом, шрифтом Times New Roman, поля вокруг текста 4–2–2–2 см, нумерация страниц внизу текста по центру.

5. Цитирование допускается только с указанием источника, ссылка на который дается в конце статьи 12 кеглем.

6. В конце статьи необходимо указать список используемой литературы, от 6 до 15 авторов. Обращаем особое внимание на точность библиографического оформления списка литературы, выверенность статей в компьютерных наборах и полное соответствие файла на диске и бумажного варианта.

7. Каждый рисунок или таблица должны иметь номер, название и ссылку на него в списке иллюстраций.

10. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей, сохраняя научное содержание авторского варианта. Статьи, не соответствующие указанным требованиям, а также получившие отрицательную рецензию редакционной коллегии или внешнего рецензента, не публикуются и не возвращаются (почтовой пересылкой).

Исповедальный жанр в русском портретном искусстве середины XIX века

Ирина Александровна Панченко, искусствовед, старший научный сотрудник сектора архива изображений отдела фото- кино- видеофиксации Государственного Русского музея, член АИС

Аннотация. Статья исследует русский автопортрет середины XIX века, ставший заметным явлением отечественного искусства начиная с эпохи романтизма, когда значительно возрос интерес к активной личности, ее творческому потенциалу, приведший в 1860-х годах к появлению произведений общечеловеческого звучания. Желание осмыслить посредством «собственных» портретов отношение к происходящему в искусстве и жизни приняло общенациональный характер, а автопортрет стал прежде всего исповедью творческой личности – «исповедальным жанром», который взял на себя функции не просто портрета – свидетельства времени, но и источника самопознания многих художников. На примере произведений портретистов и представителей других жанров автор статьи рассматривает типы автопортрета конца 1840–1860-х годов, отражающие разнообразные эстетические и этические идеалы, художественные направления и стили этого времени.

Ключевые слова. Автопортрет; портрет; «собственный» портрет; середина XIX века; романтизм; реализм; салонно-академическое искусство; «исповедальный жанр»; русское искусство; творец; личность; Академия художеств; живопись; изображение; тема; тип; художественный; живописный; графический.

В истории русского портретного искусства автопортрет занимает особое место, хотя художники этого жанра не всегда проявляли интерес к собственным портретам. Своим появлением автопортрет обязан пробуждению внимания к творческому началу в человеке, ставшему особенно притягательным в эпоху романтизма, когда отечественные мастера, изображая себя, пытались передать неповторимость личности. Стремление понять себя через художественное произведение не ослабевало на протяжении всего XIX столетия, но особенно широкое распространение автопортретов приходится на его середину. В это время повысился интерес к активно позиционирующей себя личности, ее творческому потенциалу. Желание посмотреть на себя со стороны и спроецировать осмысленное таким образом отношение к происходящему в искусстве и жизни с этой поры приняло общенациональный характер. В русском портретном искусстве широкое распространение получает исповедальный жанр, предоставляющий зрителю возможность заглянуть во внутренний мир многих живописцев и графиков. В «диалоге» с самим собой художник, пристально всматриваясь в собственный образ, доверяет автопортрету самые сокровенные помыслы, надежды, стремления, оттачивая и проявляя свою творческую позицию, креативную значимость личности. Не случайно именно автопортреты, ставшие заметным направлением в отечественном искусстве, ассоциируются с исповедью творческой личности. В ситуации, когда автор и модель — одно и то же лицо, особенно заметной становится глубина проникновения в портретный образ, а искренность, важная системообразующая категория целого на-

правления в русской культуре, несет на себе основную смысловую нагрузку, особенно в середине XIX столетия.

Реакционность и стагнация николаевского правления, а также противоречивость последующей эволюции России на первый взгляд не могли способствовать дальнейшему развитию национальной культуры. Жесткая регламентация коснулась и Императорской Академии художеств¹, которая не спешила «распахнуть свои двери» новаторскому искусству. Несмотря на это, в середине XIX века все отчетливее проявлялась зависимость отечественного искусства от социальных явлений: подавление свободы в обществе привело к концентрации внимания художников на раскрепощении внутренней личностной энергии. Обращение индивида к анализу собственного мира явилось мощным импульсом для эволюции отечественного портретного жанра. Квинтэссенцию этой тенденции мы обнаруживаем во многих автоизображениях середины XIX столетия. Изучая и запечатлевая собственный образ, художники осмысливают психологические, социальные и художественные проблемы современности.

Автопортретный опыт в конце 1840-х–1860-е годы также имели многие прославленные и малоизвестные художники, работавшие в других жанрах. Назовем лишь несколько из них: В. Пукирев (1868, ГРМ); И. Шишкин (графические автопортреты из собрания ГРМ: «При свече» (1849), «Кри-

A confessional genre in Russian portrait art of the middle of a XIX-th century

Irina Panchenko, Art-critic, The State Russian museum, senior curator, sector of archive of images of photo, film and video department

Abstract. The article examines the Russian self-portrait of the middle of the XIX-th century, become by the appreciable phenomenon of domestic art, since a romanticism epoch when interest has considerably increased to the active person, its creative potential, led as a result to occurrence of products of universal sounding of 1860th years. The desire to comprehend by means of «own» portraits the personal relation to an event in art and a life has since then accepted national character, and the self-portrait became first of all a confession of the creative person — «a confessional genre» which has incurred functions of not simply portrait — time certificates, but also source of self-knowledge of many artists. On an example of products of portraitists and representatives of other genres, the author of article considers types of a self-portrait of the end of 1840–1860th years, reflecting various aesthetic and ethical ideals, art directions and styles of this time.

Keyword. Self-portrait; portrait; «own» portrait; the middle of the XIX-th century; romanticism; realism; academic art; confessional genre; Russian art; creator; person; Academy of arts; painting; image; theme; type; art; picturesque; graphic.



А. Е. БЕЙДЕМАН
Автопортрет. 1850-е. Картон, масло. ГРМ

¹ В середине XIX века более зависимое положение Академии художеств относительно других российских учебных заведений определялось ее подчиненностью Министерству императорского двора, являвшегося наряду с Советом Академии «носителем косности и предрассудков», мешавшего ее деятельности на пути новаций в обучении и творчестве художников.



И. Н. КРАМСКОЙ
Автопортрет. 1867. Холст, масло. ГТГ



В. П. ПЕРОВ
Автопортрет. 1851. Холст, масло. Киевский музей
русского искусства

чит» и «Зевает» (оба — 1850, листы 1854), а также Н. Неврев (1858, ГТГ), в многоплановом творчестве которого портрет — одна из значимых составляющих. Как верно заметил Л. В. Розенталь, «значительной удачей был его «Автопортрет» (1863) (из собрания ГРМ. — И. П.), с которого на нас глядит выразительное сурово-сосредоточенное лицо художника»².

В творчестве художников середины XIX столетия органично переплелись позднеромантические, салонно-академические и реалистические тенденции. Среди автопортретов представлены изображения, по-прежнему показывающие романтизированный образ художника-творца. Это характеризует неоднородность процесса в русском искусстве того времени. Так, разница мировосприятия и две противоположные грани романтизма проявились в поздних — почти одновременных — автопортретах художников-современников Ф. Бруни и К. Брюллова. В работе последнего (1848, ГТГ) изысканно-нервный образ художника воплощен с романтической открытостью чувств, эмоциональностью и яркой красочностью³. Портрет богато нюансирован теплыми и холодными оттенками. Созданный в манере *non finito*, он исполнен в технике *alla prima*: сочными, динамичными, темпераментными мазками. Брюллов «поет красками». В эмоциональном решении колористической гаммы раскрывается стремление художника романтизировать образ. Автопортрет дает представление о мастерстве Брюллова-портретиста, неизменно разнообразного в своих композиционных приемах и цветовом решении. Произведение отличают подчеркнутая романтическая интонация, заостренность образа, прекрасный рисунок, особая свобода и артистизм технического приема, подлинная живописность: смелая открытость и экспрессия цвета, виртуозная лепка формы, декоративный в своей основе колорит. Творчество Бруни более сдержанно и академично, нежели полнокровное, жизнеутверждающее искусство Брюллова. Художник изобразил себя замкнутым человеком, тщательно скрывающим свой внутренний мир (1849, ГТГ). Для портрета в стиле академического романтизма он использует характерный прием отстранения образа⁴. Бруни сидит нарочито прямо; он сосредоточен, наглухо застегнут сюртук, на бледном лице отсутствуют эмоции. Темно-коричневый колорит полотна, на котором контрастно выделено и подчеркнуто белым воротником лицо, создает ощущение аскетической суровости и одновременно огромной внутренней силы характера. Портрет выделяется особой значительностью, приподнятостью, что прослеживается и в выразительном силуэте фигуры, и в благородных оттенках темной цветовой гаммы. Лаколично и элегантно, опуская второстепенное, художник вписывает фигуру в черном в глубокий коричневый фон; «вплавляя» цветовые оттенки аккуратными мазками в «эмалевую» поверхность холста, «разыгрывая» богатую гамму темных полутонов.

Репрезентация в «собственных пор-

третах» рафинированно-изысканного, несколько загадочного, божьего типа творца, далекого от повседневной суеты, в котором превалирует эмоциональное содержание личности художника⁵, характерна для тенденции, ведущей свое начало со времен А. ван Дейка. Она ярко представлена в середине XIX столетия в автоизображениях А. Тыранова (1840 — начало 1850-х, ГРМ), Ф. Чумакова (1850-е, ГТГ), К. Маковского (1860, ГТГ) и П. Орлова (1851, ГТГ)⁶. Создание автопортрета последнего, «возможно, неслучайно совпало с его десятилетним пребыванием в Риме и с признанием таланта живописца не только зрителями, но и собратьями-художниками. Орлов изобразил себя в шляпе и цветном платке-галстуке. По воспоминаниям современников, он отличался щеголеватостью в одежде, носил на пальцах перстни. Мягкая широкополая шляпа (в то время более демократичный, чем цилиндр головной убор. — И. П.) и борода воспринимались как признак личной и художнической свободы: в России того времени бороды носили крестьяне и купцы — податные сословия, служащему же дворянству, чиновникам, лицам свободных профессий разрешалось иметь бакенбарды, но определенной формы»⁷. Орлов не стремится решать сложные психологические задачи; его желание было показать яркость красок, эффективность облика и красочность костюма. Портрет выполнен в характерной для художника плоскостно-декоративной манере с явно выраженными элементами стилистики романтизма. П. Орлов создал полотно, композиция которого рассчитана «на показ», а разнообразные эффекты и аксессуары подчинены выбранному портретному сюжету. Подобными «автоизображениями в шляпе», с присущими им романтическими тенденциями, являются работы Ф. Бронникова (1856, Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва), П. Плешанова (середина XIX века, Томский областной художественный музей), Н. Неврева (1863, ГРМ), а также Г. Мясоедова, «Автопортрет» которого «написан во время пребывания за границей. Погруженная в тень фигура привлекает внимание ярко освещенным и удивительно интересным лицом. <...> Глаза, спрятанные в тени, ниспадающей от полей широкой шляпы, тонкий нос с горбинкой... (1870, Музейное объединение «Тульский музей изобразительных искусств». — И. П.)»⁸.

Интерес, возникший среди портретистов и заказчиков к романтическому преображению собственной личности, ее идеализации, а также склонности к внешним изменениям: (к переодеванию и стилизации, включению в портрет элемента игры) определили театрализованый характер некоторых автопортретов середины XIX века, в основном в пятидесятые годы. Эта характерная для эпохи романтизма тенденция к романтической интерпретации, всевозможным эффектам в русской портретной живописи нашла воплощение в «костюмном портрете», или «портрете с переодеванием». Не остались в стороне от этого веяния и реалисты: экспрессивный об-

раз Н. Ге в графическом автопортрете «Голова апостола Петра» (1863, ГРМ — рисунок к картине «Тайная вечеря»), хотя «прием «костюмизации» моделей открыто используется художниками салонного плана...»⁹ Яркими образцами таких «костюмированных» портретов, замысленных в целом как портреты-картины и представляющих возможность «поиграть» цветом, усилить светотеневые контрасты, являются работы В. Боброва («Автопортрет (в стиле Рембрандта)», 1864), В. Вьюшина («Портрет матроса (Автопортрет?)», 1857, ГРМ) и Н. Алексеева-Сыромянского («Автопортрет», 1859, ГТГ, имеющий авторское название «Алеко»). В нем «художник как бы примеряет на себя костюм и роль пушкинского героя, романтического индивидуалиста, одержимого мечтой о свободе. Литературно-живописные отзвуки такого рода часты в образном строе произведений Алексеева-Сыромянского (достаточно поставить в ряд его автопортреты разных лет) (1871, Нижегородский государственный художественный музей. — *И.П.*). <...> Сам он представлял собой тип личности, в общем-то, весьма далекий от романтического мироощущения»¹⁰. Этот художник принадлежит к мастерам второго плана, отразившим в своем творчестве характерные черты середины века и представляющим художественный фон этого времени, без которого немислима общая картина развития русского искусства.

Набирающая силу социальная и творческая активность женщин, изменение в середине XIX века гендерных стереотипов выводит на общественную арену писательниц, актрис, художниц. Становясь героинями портретов, они заявляют права на новый социальный статус женщины-творца¹¹. Именно такой новой героиней своего времени стала талантливая художница С. Сухова-Кобылина («Автопортрет», 1847, ГТГ), первая и единственная женщина, окончившая Петербургскую Академию художеств с большой золотой медалью. Это событие она зафиксировала, изобразив себя в составе группового портрета: «С.В. Сухова-Кобылина, получающая на акте в Академии художеств первую золотую медаль за «Пейзаж с натуры» (1854, ГТГ). Во множестве автопортретов, созданных в конце 1840-х — 1860-е годы женские образы занимают особое, хотя и небольшое место¹²; некоторым из них присущи элементы идеализации. Хотя в романтизированном «Автопортрете» двенадцатилетней художницы Веры Мейер (1860, ГРМ), позирующей перед зеркалом, все же присутствуют самоанализ и неподдельный интерес к своей личности: «Дочь художника (Е.И. Мейера. — *И.П.*), она была ученицей Академии художеств и в 1860 году представила на экзамен «собственный портрет», удостоенный серебряной медали второго достоинства»¹³. Светом и цветом выделены главные элементы в произведении — чуть улыбающееся лицо и рука юной художницы, образ которой полон внутреннего личностного обаяния.

Безусловно, «дух прогресса и обновле-

ния, повеявший на русскую жизнь в середине 50-х годов... стремясь охватить своим освежающим, животворящим вихрем всех и вся, что хотело жить, что имело право на жизнь»¹⁴, способствовал тому, что эстетика эпохи Брюллова сменяется критическим реализмом «святых шестидесятых»; образ художника-романтика и «кисейной барышни» почти исчерпали себя. Парадный автопортрет, изображавший нарочито позирующего художника — «Я перед зеркалом» — в конце 1850-х — 1860-е годы теперь редко встречается в творчестве живописцев и рисовальщиков. Демократические тенденции в портретном искусстве постепенно вытесняют театрализованность. Ее сменяет интерес к реальности повседневной жизни: без античных колонн и красных бархатных занавесей с золотыми бахромой и кистями, предгрозового неба и руин на заднем плане, без окружающих гипсовых бюстов или других атрибутов искусства. В автопортретах 1860-х годов мы обнаруживаем изображение не только себя и не столько себя, автора, сколько героя своего времени, человека явно небогатого, даже скорее бедного, но полного желания активно жить и творить часто не благодаря, а вопреки обстоятельствам. И уже «с автопортрета Корзухина 1850-х годов (ГРМ. — *И.П.*) на зрителя смотрит совсем молодой человек, почти мальчик, с недетской серьезностью облика и какой-то одержимостью в глазах. Его фигура устремлена вперед с такой энергией порыва, что, кажется, ему тесно в картине — он стремится пробить холст, выйти из рамы»¹⁵.

В портретах реалистического направления, как никогда ранее, заметна глубина проникновения в образ модели и ее критический анализ. Мечты, мысли, настроения, сомнения, — все, что тревожит и волнует автора, переплавляется и собирается в цельный образ личности художника, являя характерный тип представителя конкретной эпохи, активно живущего и творящего. Перед нами



И. И. Шишкин
Автопортрет. 1854. Бумага, карандаш. ГРМ

² Розенталь Л. В. *Н.В. Неврев*. М.; Л., 1946. С. 8.

³ Повторение этой работы — «Автопортрет» из собрания ГРМ (1849 ?). По замыслу и романтическому настрою этой картины, экзальтированности образа персонажа данным брюлловским автопортретом близок тип большого, усталого художника, представленный в «Портрете художника А. П. Попова» К. Маковского (1863, ГРМ).

⁴ «Автопортрет» Ф. Бруни соответствует по замкнутости образа графическому «Портрету А.В. Никитенко» И. Крамского (1860, ГРМ) (в том числе темный фон, монументальная поза, белый воротник), концентрирующему внимание зрителя на лице изображенного.

⁵ В связи с демократизацией жизни и искусства в России в середине XIX века художники, «творящие для вечности», признаны «своими» в кругу литераторов, в светском обществе.

⁶ Известен еще один «Автопортрет» П.Н. Орлова 1851 года (Ташкент, Узбекский музей искусств).

⁷ *Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: каталог выставки*. Автор концепции, руководитель проекта Т.Л. Карпова. ГТГ. М., 2004. С. 193.

⁸ *Уроженец Тульского края*. сост. С.Ф. Нечаева. Л., 1983. С. 8.

⁹ Карпова Т. Л. *Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX в.: опыт самопознания личности*. СПб., 2000. С. 212.

¹⁰ Ельшевская Г. В. *Н.М. Алексеев-Сыромянский // Сто памятных дат: 1988. Художественный календарь / Сост. Н.А. Борисовская*. М., 1987. С. 230.

¹¹ В январе 2002 года в ГТГ открылась выставка «Искусство женского рода», объединившая произведения русских художниц, созданные за последние 500 лет. Она включила в свою экспозицию творчество женщин середины XIX века. Этот проект сопровождался одноименным каталогом (М., 2002), в котором опубликована статья Л. А. Маркиной «Художницы в России: от барокко до модерна». В феврале этого же года в галерее начала работать выставка «Женский взгляд» — графика отечественных художниц, а в марте здесь же состоялась научная конференция «Искусство женского рода... Женщины-художницы России XV–XIX веков».

¹² К автопортретному жанру относится и работа неизвестной художницы «Малый зал с фортепьяно» (1850-е, Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск), в которой в отражении зеркала, висящего на стене в дальней комнате, мы видим автора картины — женщину, работающую за мольбертом.

¹³ Смирнов Г. В. *Автопортреты // Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Живопись XVIII — начала XX века из фондов Государственного Русского музея*. Л., 1978. С. 132.

¹⁴ Михневич Вл. *Музыкальность русского общества за последние 25 лет // Живописное обозрение. 1880. № 8*. С. 151.

¹⁵ Ельшевская Г. В. *А. И. Корзухин // Сто памятных дат. Художественный календарь на 1985 г.* сост. А.Д. Сараянов. М., 1985. С. 66.

личность, переполненная идеями, творческими замыслами, открытая всему новому и неизведанному в искусстве и жизни. «В сознании «постромантического» поколения 60–80-х годов XIX века профессиональный и творческий потенциал художника есть в большей степени следствие общественной позиции. Эстетическое теперь сознательно подчиняется социальному. Художники передвижнической ориентации писали портреты, где грань между «я» и «не я» исчезала в утверждении общего идеала. Соотношение «себя» и «другого» здесь превращалось в декларацию твердого «мы»¹⁶. Чутко прислушиваясь к пульсу окружающей жизни, реалисты, представившие альтернативный взгляд на изобразительное искусство, стали создателями новой пластической и колористической системы, в том числе и основанной на использовании темных тонов. «Новояз» художественного решения портретов вызвал бурную полемику среди собратьев по цеху, публики и в отечественной печати середины века. В основе творчества художников-новаторов портрет пронизан этическим пафосом, потребностью «охватить человека как большую задачу». Эмоциональную насыщенность образов подчеркивали при помощи нейтрального, чаще всего темного, фона, минимума аксессуаров, лаконизма художественных средств. Острый психологизм, объективность самооценки, стремление выявить индивидуальное, обобщенное до типического характерны для автопортрета этого времени, понятого как процесс самопознания. Ценнейшим документом своей эпохи стал «Автопортрет» И. Крамского (1867, ГТГ): «Герой собранный, сосредоточенный, готовый вступить на арену русской истории интеллигент-разночинец. Худое аскетичное лицо, жидкая рыжеватая борода, длинные — почти до плеч — чуть взъерошенные волосы, небольшие, очень внимательные глаза над выступающими скулами. В грубоватых чертах лица — одухотворенность, но нет и малейшего следа претензии на «артистизм» божественного толка, порой проскальзывающий в фотопортретах Крамского ранней поры»¹⁷. Крамской — художник-философ, считавший, что «самое главное в живописи — мысль», представлен в момент нелегких раздумий. Тонкий, гармоничный по цвету автопортрет отличается естественной непринужденностью портретируемого. Аскетическая колористическая гамма создает впечатление сосредоточенного раздумья. Перед нами разночинец, мечтающий о лучшей доле, в творчестве которого отражены демократические устремления, поиски идеала гражданственности, вера в победу борьбы за социальную справедливость. Крамской показывает тип художника-демократа, взирающего «на мир не с вопросом, не с недоумением, а с требованием. За его взглядом — программа действий, а в самом взгляде — анализ и суд»¹⁸. Автопортрет «в полной мере выражает эту жизненную позицию художника... чье мировоззрение сформировано в пылу полемики со старыми, отжившими взглядами. Образ, созданный в «Автопортрете», деклариру-

ет активную позицию, чуждую рефлексии и сомнения»¹⁹, дополнен «учительской интонацией»: «глаза художника требовательно вопрошают зрителя, как бы взывая к его совести. В автопортрете Крамского отсутствует личная пристрастность: художник рисует образ борца, демократа, чей «символ веры» делает индивидуальные качества вторичными. <...> В такого рода портретах близость автора и модели не творческая, а гражданская, близость единомышленников. Поэтому и «автопортретность» здесь специфическая. Но подобное «забвение себя» и главенство темы в портрете свойственно только передвижникам «первого этапа». <...> В их творчестве наиболее рельефно отразились принципы эстетики товарищества» стремление осуществить преобразование общества «через себя, через собственную личность»²⁰. В произведении нашло яркое отражение свойственное Крамскому понимание портретного жанра как искусства, утверждающего прежде всего интеллектуальные, нравственные качества человека. Крамского, как и многих современников, озабоченных «проклятыми вопросами» современности, волновали проблемы искусства, которое имело бы общечеловеческую ценность. Автопортрет являет новую линию в портретном жанре — характер-тип. «Можно было бы сказать, что художественные принципы критического реализма, сложившиеся в русском искусстве на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов XIX столетия, опирались на открытие и эстетическое освоение характера-типа. Всестороннее рассмотрение эмоционального и психологического мира персонажа, углубленно-проникновенное воплощение индивидуального склада человека — носителя общественно-значимых, универсально-типологических черт эпохи, запечатленных социальной, профессиональной, сословной принадлежностью модели и переданных с объективной законченностью и определенностью, — все это с особой полнотой отразилось в портретной живописи второй половины XIX века»²¹. Стремление Крамского показать в собственном портрете характерный тип творца, а также суммировать все содержательные, формальные и композиционные моменты, присущие его портретам, ярко представлены в этом произведении, одной из вершин творчества художника. В отечественном портретном искусстве это автоизображение стало программным произведением, воплотившим образ нового поколения — разночинной демократической художественной интеллигенции «святых шестидесятых»²². Мастер по-новому подходит к построению портрета, определяет перво-степенную задачу: изучение «самых тонкостей» душевного настроения героя, особенностей его психологии. Продолжая развивать найденный художественный прием, он разрабатывает и в дальнейшем тип строгого, сдержанного по колориту портрета.

Нередко внимание к художественному образу собственной личности наблюдается у живописцев и рисовальщиков в течение всей жизни, и тогда мы можем наблюдать раз-

ные творческие и жизненные позиции в становлении художника: от юношеской, возвышенно идеалистической, до зрелой, полной душевного напряжения и жизненного накала. Между произведениями часто заключены почти вся жизнь, личностное и творческое становление художника: автопортреты В. Перова, И. Крамского, И. Репина и др. Особенно показательны в этом смысле ранний (1851, Киевский музей русского искусства) и поздний (1870, ГТГ) автопортреты мастера отечественного психологического портрета В. Перова. Первый «соединяет в себе воспитанное ступинской школой строгое отношение к цвету, здесь почти монохромному, точный пластичный рисунок, свободную, идущую от брюлловских портретов композицию и объясняемые только одаренностью, талантливостью лирические качества натуры художника, которые иногда ускользают при анализе его наследия, заслоняемые другими проблемами. Но они, эти качества, неотделимы от творческой личности, объясняя человеческую проникновенность, эмоциональную неотразимость зрелых холстов»²³. Семнадцатилетний Перов не похож на свой зрелый образ мастера, за плечами которого жизненный и творческий опыт: «Раскрытие постепенное становление художника из робкого молодого человека в могучего духом «патриарха» искусства. Здесь так же наглядно явлена эволюция самого жанра — от ординарного изображения в стилистике фотографии, через образ умеренно обобщенный к углубленному автопортрету-типу». <...> Поздний автопортрет создан зрелым мастером и человеком, обогащенным новым знанием жизни, юношеские автопортретные черты исполняются здесь биографической глубиной, опытом собственной судьбы»²⁴. «Такого рода «исследовательского» подхода к человеку и жизни вообще русское искусство до середины шестидесятых годов не знало. В лицах моделей мы узнаем не только индивидуальные и сословные черты (это было и прежде) — художник занят своего рода изучением внутренних закономерностей душевного устройства персонажа, хочет понять диалектику его физических и духовных особенностей»²⁵. Принцип изображения лица крупным планом («портрет-лицо»), а также лаконичное цветовое решение, заимствованное из стилистики фотографии, определили торжественный и монументальный характер портрета; тщательное письмо, точность рисунка и благородная цветовая гамма — высокий душевный настрой. Художник трактует сюжет в камерном плане, очень просто и сдержанно. Темная одежда и фон хорошо оттеняют лицо Перова. С большим вниманием прослежены черты лица, и, как всегда, очень выразительно трактована рука. Внимательный взгляд Перова полон грустного раздумья, в облике художника чувствуется напряженная духовная работа. В автопортрете мастер создал образ человека трагического мироощущения, замкнутого и сосредоточенного, глядящего на мир исподлобья, тревожно. Мы видим «портрет-раздумье», представляющий сокровенный диалог с са-

мим собой, словно подводящий итог прожитым годам. Отгороженный от зрителя невидимой стеной, он погружен в себя, его взгляд сосредоточен и отрешен; фигура «крепко» вписана в овал рамки. Но строгость внешнего облика не скрывает его эмоциональную напряженность. Художник стремился передать прежде всего внутреннюю многогранность, сосредоточенность, собранность и самоуглубленность. Присущая этому произведению сдержанность в цвете характерна для художника и соответствует программной установке многих живописцев-демократов, отрицавших внешнюю эффектность во имя углубленного проникновения в духовную жизнь человека.

Наряду с автопортретами, насыщенными внутренней динамикой и творческой энергией, в 1860-е бытуют портреты лирической направленности, наполненные тончайшими нюансами в психологической разработке образа и особой проникновенностью. К ним относятся автопортреты 1863 года девятнадцатилетних И. Репина и В. Максимова, произведение которого выделяется своеобразной «романтической» концепцией. Молодой Максимов создал собирательный образ молодого, полного сил, открытого и приветливо человека с яркой, запоминающейся внешностью: «Несколько романтизированный облик, приданный рябоватому крестьянскому лицу, воплощен на полотне (ГРМ. — И.П.) уверенной темпераментной кистью, в красивых и благородных цветовых сочетаниях. Это тоже образ нового человека — незнатного, но одержимого творческим горением»²⁶. «Все современники отмечали поэтичность и художественную одаренность натуры Максимова. <...> С автопортрета на нас смотрит человек, осознающий свою внутреннюю незаурядность. Наряду с романтической приподнятостью в портрете присутствуют интимность, естественная доверительность интонации, честность самопознания. Максимов не скрыл мягкости своего характера, отметил уязвимость легко ранимой натуры»²⁷, создав живой, правдивый образ. Мастер изобразил себя в резком повороте, обращенным к зрителю, в свободной, непринужденной позе. Герой предстает человеком яркого темперамента; костюм дополняет это впечатление. В автопортрете воплощена идея творческого подъема художника, напряженно и взволнованно вглядывающегося в себя и в мир. Романтический характер портрета усиливают экспрессивный, широкий, динамичный, разнообразно положенный мазок, живописно, свободно, мягко лепящий формы, подвижная воздушная среда, перетекания света передают живую трепетность окружающего мира.

В автопортретах художники различных эпох особое внимание уделяют изображению рук (согласно академическому правилу художник должен хорошо уметь рисовать кисти рук и ступни ног) и демонстрации атрибутов профессии. В середине XIX века эта норма «имела широкое распространение в художественной среде и способствовала образованию многочисленной группы «обстановоч-

ных» портретов. В них внимание авторов не ограничивается собственным изображением; в поле зрения попадает инвентарь мастерской — мольберты, манекены, рамы, рабочая одежда и орудия ремесла: палитры, муштабели, кисти»²⁸. Таковы живописные автоизображения В. Тропинина (1846, ГТГ), А. Тыранова (1840-е, ГРМ), Ф. Славянского (1850-е, ГРМ), В. Перова (1851, КМРИ; 1870, ГТГ), В. Мейера (1860, ГРМ), П. Невзорова, В. Боброва (оба 1861, ГРМ), Д. Болотова (1866, ГРМ) и графические — И. Крамского (1850-е, ГРМ).

Благодаря сюжетному аккомпанементу автопортрет существует не только в «чистом виде», но и в автокартинах (еще одно направление портретного жанра)²⁹. Авторы — живописцы и графики — представляют себя соучастниками изображаемых событий, происходящих в семейном, дружественном или профессиональном кругу. Эти портретные группы — своеобразные автопортреты, например, в кругу семьи: Ф. Славянский «Семейный портрет (на балконе)» (1851, ГРМ)³⁰ и А. Бейдеман «Автопортрет с женой и ребенком» (ГТГ); в профессиональной среде — этюд И. Шишкина «И.И. Шишкин и А.В. Гине в мастерской на острове Валааме» (1860, ГРМ). Очевидно, что внимание к обстановке, в которой происходила жизнь русского общества середины XIX века, нашло свое место и в произведениях портретного жанра, где отдельную группу интерьеров образуют виды живописных мастерских, как, например, тройной автопортрет В. Максимова, А. Чернышева, А. Боголюбова (?) «Мастерская художника князя В.Н. Максимова» (1858, ГРМ). А картина художницы Е.Н. Хилковой «Внутренний вид женского отделения Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих» (1855, ГРМ) служит интересным свидетельством, воскрешающим обстановку художественных школ середины позапрошлого столетия. Изображен просторный класс с рядами скамеек, на которых сидят ученицы и упражняются в рисовании.



Г. В. СОРОКА
Автопортрет. Вторая половина 1840-х — начало 1850-х. Холст, масло. ГРМ
Холст, масло. ГРМ

¹⁶ Ельшевская Г. В. *Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете*. М., 1986, С. 47.

¹⁷ Яковлева Н. А. *И. Н. Крамской. 1837–1887*. Л., 1990. С. 8.

¹⁸ Сарабьянов Д. В. *Русская живопись. Пробуждение памяти*. М., 1998, С. 160.

¹⁹ *История русского и советского искусства* / под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979. С. 209.

²⁰ Ельшевская Г. В. *Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете*. М., 1986. С. 47.

²¹ Ягодковская А. Т. *Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения*. М., 1987. С. 15–16.

²² Этот портрет воплощает автотип середины XIX века. По трактовке личности он является портретом-документом, показывающим незаурядного человека с высоким строем души, смотрящего на мир прямым и требовательным взглядом. Общему типу соответствует и овальный «Автопортрет» Н. Кошелева (1860-е, ГЭ).

²³ Лентяшин В. А. *В. Г. Перов*. Л., 1988. С. 8.

²⁴ Ляшко А. В. «Фокус лица» — «фокус жизни» как проблема автопортрета // *Пушкинские чтения-2001. Материалы научной конференции*. СПб., 6–7 апреля 2001. СПб, 2002. С. 223–224.

²⁵ Ягодковская А. Т. *Указ. соч.* С. 19–20.

²⁶ Шумова М. Н. *Русская живопись середины XIX века*: — Альбом. М., 1984. С. 20.

²⁷ Лазуко А. К. *Василий Максимов. 1844–1911*. Л., 1982. С. 7.

²⁸ Смирнов Г. В. *Указ. соч.* С. 130.

²⁹ Но не только в чистом виде существует автопортрет. Он своеобразно проникает в другие жанры, становясь, например, автокартиной с элементами бытового жанра (А. Е. Бейдеман «А. Е. Бейдеман на Кавказе» (1850-е, ГРМ); имеют место и «халатные» автопортреты («Автопортрет» Н. Шустова (с перевязанной рукой), «Автопортрет» А. Шурыгина), в том числе «Автопортрет» П. Тюрина (1857, ГРМ) — одно из крайне редких автоизображений на сюжет «чаепития».

³⁰ Позитизирующая обыденную жизнь, скромный домашний уют картина созвучна произведениям школы А. Г. Венецианова, близким стилю бидермайер. Будучи характерным примером распространенного в искусстве тех лет жанра «в комнатах», эта работа продолжает, с одной стороны, линию интерьеров венециановской школы, с другой — группового портрета, распространенного в середине XIX века. Соединяя в картине отдельные группы, художник детально изображает каждого персонажа. Сочетание ярких, локальных цветов, пристальное вглядывание художника в натуру, скрупулезная проработка деталей, собственные его работы и сближающие их с произведениями «наивного реализма», объяснимы особой пристрастностью автора к действительности. В этой картине, рассчитанной на длительное и внимательное рассматривание деталей, проявилось любовное отношение художника к предметной красоте.

Эта мастерская — первое в России общесловное художественное учебное заведение для женщин. Возможно, изображенные на картине лица портретны, и не исключено, что одна из рисуемых женщин — сама Хилкова, состоявшая в 1852–1854 годах при этой школе в качестве педагога. За исполнение данной картины она была награждена в 1855 году серебряной медалью второго достоинства.

Примечательно, что «типичные для романтиков элементы автобиографизма разбросаны по многим федотовским произведениям. Федотов рисует себя часто, иногда в смешных ситуациях, как бы со стороны» («Офицер и денщик»; ГРМ) (1850 (?). — И. П.)³¹. Среди участников жанровых сцен изобразили себя В. Пукирев в картине «Неравный брак» (1862, ГТГ), Т. Горшельт в живописном полотне «Пленный Шамиль перед главнокомандующим князем А. Барятинским 25 августа 1859 г.» (1865, Дагестанский историко-архитектурный музей, Махачкала) и акварели «Т. Горшельт рисует чеченские типы» (акварель, 1861), а также Т. Шевченко³² в сепии «Казахские дети-байгуши» (1853, Харьков, Музей изобразительных искусств).

Особенности русского автопортрета середины XIX столетия, круг его проблем и тенденций подтверждают привлекательность этого вида портретного искусства для художников: теперь больше, чем раньше, их интересует собственная личность как воплощение профессиональных устремлений и выражение жизненной позиции. В автопортрете этого времени все подчинено эмоциональному содержанию творческой личности. «Собственные портреты» конца 1840–1860-х годов, являясь «углубленным исповедальным самосозерцанием», содержат основную идею эпохи — постижение внутреннего мира человека, особенно на рубеже 1850–1860-х годов, когда русские художники готовились к переменам, мечтали о них и одновременно боялись их: разобраться бы в себе самом, очутившемся на крутом переломе истории в принципиально другом пространстве. В этой ситуации автопортрет оказывается не только свидетельством времени, но прежде всего исповедью и источником самопознания. Пристально вглядываясь в свое отражение в зеркале, художник вновь и вновь «проживает-переживает» свою жизнь, отыскивая ее персональный смысл, в котором творческое и жизненное одиночество нередко приходилось считать свободой.

Несомненно, что в автопортретах середины XIX столетия, решавших важные проблемы самовыражения, отпечатались многогранность художественной ситуации, аккумулирующей одновременно разнообразные эстетические и этические идеалы.

ЛИТЕРАТУРА

- Автопортрет в русском и советском искусстве 18 — начала 20 века:* каталог выставки. М., 1977.
- Ганич О. *Автопортрет в русской живописи XVIII — первой половины XIX века:* набор открыток. М., 1987.
- Ельшевская Г.В., Корзухин А.И. // *Сто памятных дат. Художественный календарь на 1985 г.* / сост. А.Д. САРАВЬЯНОВ. М., 1985.
- Ельшевская Г.В. *Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете.* М., 1986.
- Ельшевская Г.В. Алексеев-Сыроманский Н.М. // *Сто памятных дат: 1988.* Художественный календарь / сост. Н.А. БОРИСОВСКАЯ. М., 1987.
- Ермильченко Н. *Автопортрет. Русские и зарубежные мастера.* М., 2005.
- История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Саравьянова.* М., 1979.
- КАРПОВА Т.Л. *Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX в.: опыт самопознания личности.* СПб., 2000.
- Лазуко А.К. *Василий Максимов. 1844–1911. Л., 1982.*
- Леняшин В.А. *В.Г. Перов.* Л., 1988.
- Ляшко А.В. «Фокус лица» — «фокус жизни» как проблема автопортрета // *Пунинские чтения-2001. Материалы научной конференции.* СПб., 6–7 апреля 2001. СПб., 2002.
- Михневич Вл. *Музыкальность русского общества за последние 25 лет // Живописное обозрение.* 1880, № 8.
- Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века /* под ред. Н.Г. МАШКОВЦЕВА. М., 1963.
- Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века /* под ред. И.М. ШМИДТА. М., 1966.
- ПАНЧЕНКО И.А. *Проблема автопортрета в русском искусстве середины XIX века // Человек и Вселенная. 2001. № 2. С. 33–39.*
- Пленики красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: каталог выставки /* Автор концепции, руководитель проекта — КАРПОВА Т.Л. ГТГ. М., 2004.
- РОЗЕНТАЛЬ Л.В. *Н.В. Неврев.* М.; Л., 1946.
- Рон М.В. *Автопортрет и мотив зеркального отражения в изобразительном искусстве // Пунинские чтения-2001. Материалы научной конференции.* СПб., 6–7 апреля 2001. СПб., 2002.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века /* под ред. А.И. ЛЕОНОВА. М., 1958.
- САРАВЬЯНОВ Д.В. *П.А. Федотов и русская художественная культура 1840-х гг. XIX в.* М., 1973.
- САРАВЬЯНОВ Д.В. *К концепции русского автопортрета // Советское искусствознание* 77. Вып. 1. М., 1978.
- САРАВЬЯНОВ Д.В. *Русская живопись. Пробуждение памяти.* М., 1998.
- СМИРНОВ Г.В. *Автопортреты // Михайлова К.В., Смирнов Г.В. Живопись XVIII — начала XX века из фондов Государственного Русского музея.* Л., 1978. С. 128–145.
- СТЕРНИН Г.Ю. *Художественная жизнь России середины XIX века.* М., 1991.
- Уроженец Тульского края /*сост. С. Ф. НЕЧАЕВА. Л., 1983.
- ШУМОВА М.Н. *Русская живопись середины XIX века: альбом.* М., 1984.
- ЯГДОВСКАЯ А.Т. *Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения.* М., 1987.
- ЯКОВЛЕВА Н.А. *И.Н. Крамской. 1837–1887.* Л., 1990.

³¹ САРАВЬЯНОВ Д.В. *П.А. Федотов и русская художественная культура 1840-х гг. XIX в.* М., 1973. С. 53.

³² Немало живописных и графических автопортретов представляют образы великого Кобзаря в разные годы его жизни и творчества. Особенно интересны поздние автопортреты художника, в которых его образ обрел глубину, законченность и силу.

Синестезия. Опыт музыкально-пластической интерпретации.

Марина Александровна Брюханова, искусствовед, аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

Аннотация. Значимое для науки и искусства и спорное в определениях явление синестезии рассматривается в контексте изображения танца в работах А. Матисса, Э. Нольде, Дж. Северини. Образ танца в живописи начала XX века наглядно демонстрирует три ипостаси проявления синестезии в одном произведении: в качестве принципа создания образа танца художником, механизма его восприятия зрителем и возможного способа его интерпретации теоретиком искусства.

Ключевые слова. Синестезия; танец; живопись; «синестетическая репрезентация»; «синестетическая интерпретация»; «синестетическое восприятие».

Проблема синестезии подобна химере о нескольких головах — расплывчатый категориальный аппарат, множество вариантов трактовки, пугающая привязанность к медицине. И все же за полторавековой период освоения синестезии из сугубо научного медицинского феномена с характерной клинической картиной и рядом специфических свойств трансформировалась в понятие искусствоведения, филологии (по преимуществу как некоторого рода «сопредставление», Б. Галлеев), имеющее лишь косвенное родство с синестезией-диагнозом. Переходы из одной научной области в другую всегда подвержены риску поверхностной переработки смысла понятия или его полного изменения без сохранения связей с первоисточником.

Как изменилось понятие синестезии после перехода в эстетическую сферу? Каков статус этого понятия в искусстве, насколько оно значимо в искусствоведении, способствует ли обозначению ускользающих прежде смыслов?

В психологии синестезия рассматривается как «явление восприятия, когда при раздражении одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств»¹. В искусствознании понятие синестезии имеет вторичный характер и может обозначать: 1) непосредственное отражение проявлений межчувственных связей; 2) связано с использованием специальных технических устройств, воспроизводящих эффект одновременного влияния на несколько органов чувств; 3) создание на основе искусственных межчувственных ассоциаций синестетического эффекта. Предположим, что одним из наиболее ярких примеров синестезии третьего будет считаться изображение танца. Задача художника — посредством живописи передать пластическую, музыкальную и изобразительную составляющие танца в их единстве.

Такие изображения представляют собой сложность не только для художника, но и для зрителя, и теоретика искусства, призванных

находить соответствующие способы их репрезентации, восприятия и интерпретации.

Художник должен передать свое впечатление как некоторое сознательное смешение разномодальных ощущений. Условно назовем этот подход методом синестетической репрезентации. Для зрителя восприятие такого произведения представляет собой процесс получения «синестетического опыта». Здесь заключено еще одно содержание понятия синестезии, применимое к искусству. Синестезия — как эффект, получаемый зрителем в момент наблюдения произведения, объединяющего несколько видов искусств следовательно, воздействующего на несколько органов чувств одновременно. Восприятие в данном случае — осознанный акт смешения ощущений, описание которого зачастую строится на принципе аналогий. В качестве примера многослойности понятия синестезии в искусстве могут выступать изображения танца Анри Матисса, Эмиля Нольде и Джино Северини. Кардинальные изменения, произошедшие в хореографии, музыке и изобразительных искусствах в начале XX века по сравнению с предшествующими эпохами, стремление к взаимовлиянию, а также внимание к сфере чувств и ощущений автора и исполнителя предопределили появление знаковых образов танца, главный среди которых — монументально-декоративное панно А. Матисса «Танец». Сохранились воспоминания художника о работе над этим произведением: «Танец — необыкновенная вещь. Мне легко жить с танцем. Когда мне надо было сделать композицию танца для Москвы, я просто пошел в воскресенье после обеда в Мулен де ла Галетт. Я смотрел, как танцуют, особенно, как танцуют фарандола. Фарандола — очень веселый танец². Танцоры держатся за руку, бегут через весь зал и весело кружатся вокруг немного растеря-

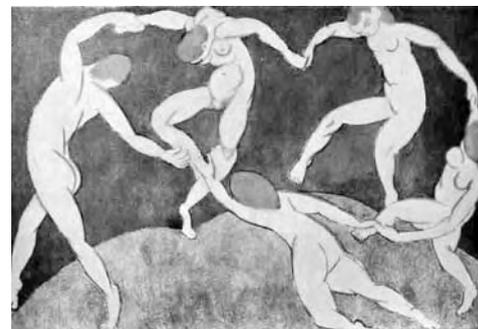
Synesthesia. Attempt of musical-plastic interpretation

Marina Bryukhanova, Art historian, Postgraduate, Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture

Abstract. Significant for the science and art and controversial in definitions synesthesia phenomenon is viewed in dance depiction context in paintings by Henri Matisse, Emil Nolde and Gino Severini. The image of the dance in the early XX century demonstrates the three possible hypostasis of synesthesia in one work of art: as the principle of its creation by the artist, the mechanism of its perception by a viewer and the way to interpret it by an art theorist.

Keyword. Synesthesia; dance, painting; “synesthetic representation”; “synesthetic interpretation”; “synesthetic perception”.

А. МАТИСС. Танец. 1909–1910. Холст, масло
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



¹ Большой энциклопедический словарь. М.: АСТ. Астрель, 2006. С. 967.

² Фарандола – французский танец, возник в Провансе. Танцующие держат друг друга за руки, образуя цепочку, и, следуя за ведущим, движутся по улицам, исполняя самые разнообразные движения под аккомпанемент флейты и тамбурина.

ных зрителей (курсив мой — М.Б.). <...> Вернувшись домой, я скомпоновал свой танец на холсте в четыре метра, напевая тот же мотив³, что я слышал в Мулен де-ла-Галетт, и вся композиция и танцующие объединились в едином ритме танца. <...> Танец жил во мне, мне не надо было настраивать себя: я пользовался живыми элементами⁴. Слова Матисса подтверждают гипотезу о методе синестетической репрезентации, в качестве передачи в материале собственного синестетического переживания танца.

В «Танце» Матисс сосредоточил свое внимание на линии и сочетании трех локальных цветов⁵. Стремительность движений подчеркивается постоянно меняющимся характером линии. В левой части композиции она становится напряженной (в соответствии с этим характером линии можно было бы соотнести с музыкальным понятием «impetuoso»⁶), в правой — с понижением пространственного расположения фигур — мягче, спокойнее (что могло бы соответствовать музыкальному понятию «moderato»⁷). Так ритм танца-вихря стал подобен «прыгающему» музыкальному ритму. Для музыки начала XX века также было характерно обновление в области ритмики, которая становится жестче, агрессивнее, разнообразнее по характеру и насыщается элементами экзотики и архаики. Композиторы этого времени обращались

к необычным тембрам, интонациям, расширяя сферу самого материала музыки и увеличивая арсенал используемых средств.

Так, линия у Матисса в качестве основы композиционного ритма произведения представляет собой эквивалент музыкального ритма, а сочетание открытых красного, зеленого и синего цветов — звучного музыкального аккорда. Музыкальная выразительность произведения только усилила пластическую остроту созданного художником танцевального мотива, задала верный темпоритм.

Матисс обнажил самую суть танца, представляющего собой взаимодействие живописи, музыки и пластики, добился чистоты звучания темы, близкой по своему изобразительному решению к архаическому искусству.

Схожее стремление к предельному усилению эмоциональной, музыкальной, пластической и изобразительной выразительности танца, но проявленное другим способом, отличает работу немецкого художника Э. Нольде, представителя группы «Мост» («Die Brücke») — «Танец перед золотым тельцом» (1910, Мюнхен, Пинакотека). У него цвет исполняет главную роль и берет на себя и музыкальные, и пластические, и изобразительные функции, по своему звучанию он подобен выкрикам танцоров, раздающимся во время первобытной пляски. Крик использовался в это время и в музыке экспрессионистов. Фигуры танцующих объединены вихреобразным движением. В этой работе отчетливо виден интерес Нольде к культуре примитивных народов. В 1900 году в Париже проходила всемирная выставка, которую, как известно, посетил и художник. Там можно было познакомиться с обычаями азиатских и африканских стран, в том числе с их танцевальным искусством. Самобытные народы открывали новые безграничные возможности для художников, музыкантов и хореографов, как никогда увлеченных в этот период архаическим искусством. Первобытный танец рассматривался ими как момент наивысшего раскрепощения человека, его магического приобщения к силам природы и «вечному ритму Вселенной». Музыкальным сопровождением танца Нольде могут быть только ритмичные удары в барабаны. Живописная поверхность картины приобретает эмоциональную выразительность. Очевидно, что художник работал над этим произведением стремительно, мазок за мазком выстраивая пластический рисунок всего полотна, оживляя таким образом внутренний ритм танца.

Иным по трактовке предстает танец в работе итальянского художника-футуриста Д. Северини «Пан-пан в «Монико»» (1911, Париж, Музей современного искусства⁸). Мастер показал в этой работе сцену коллективного танца⁹, ставшего особенно популярным в начале XX века и выразившего, по словам современников, тревожные, смутные ожидания и предчувствия своего времени даже при внешней беззаботности и жизнерадостности танцующих.

Поверхность холста «Пан-пан в «Монико»» словно состоит из осколков, собранных

Э. Нольде

Танец вокруг золотого тельца. 1910. Холст, масло. Пинакотека современности, Мюнхен



³ По свидетельству Л. Делекторской, работая над этой темой, Матисс «нередко насвистывал мелодию народной французской песни «Filles et garçons prenez-vous par la main. La farandole vous invite...» Цит. по: Матисс А. *Заметки живописца*. СПб.: Азбука, 2001. С. 593

⁴ Отрывок из беседы Анри Матисса с Жоржем Шарбонье в 1960 году. Цит. по: Матисс А. *Заметки живописца*. С. 496–497.

⁵ В «Дневнике» и «Заметках об искусстве» Матисс не раз проводил живописно-музыкальные параллели (Матисс А. *Заметки живописца*, с. 395; F L A M J. *Matisse on art*. Berkely, Los-Angeles: University of California Press, 1995, p. 243).

⁶ *Impetuoso* — порывисто, страстно.

⁷ *Moderato* — умеренно.

⁸ Вариант 1911 года был утрачен, сохранилась авторская реплика 1950 года, которая и будет проанализирована

⁹ *Пан-пан* — популярный в начале XX века аргентинский танец.

вместе, но не дающих прежней целостной картины происходящего. Такой эффект «калейдоскопичности» изображения усиливает ощущение подвижности представленных в картине элементов. Художник выстраивает изображение на основе дисгармоничного соединения различных пространственных фрагментов, что вызывает подсознательную необходимость одновременного общего восприятия картины, а не постепенного и последовательного. Такой принцип, получивший у футуристов название «принцип simultaneity», был распространен не только в живописи, но и в музыке.

Идея поиска живописных эквивалентов музыкальным звукам, а точнее различным шумам, характеризующим новую музыку, выражалась в манифесте К. Карра¹⁰. Т. Маринетти провозглашал необходимость в шумах «призванных завершить собою эволюцию музыки, идущей параллельно с ростом индустриализации»¹¹. Эти особенности музыки начала XX века нашли прямое отражение в работе Северини. Кажется, что «музыка» «Пан-пан в "Монико"» построена на синкопированном ритме, но кроме нее «слышен» шум города, шум голосов, шум танцующих. Мастер, усиливая эффект неустойчивости и раздробленности композиции, добивается единства живописи, пластики и музыки.

Произведения Матисса, Нольде и Северини показали — как художники, порой неосознанно становились носителями синестетического воздействия танца в момент создания его изображения. Их роль заключалась в передаче эффекта объединения разномодальных ощущений посредством образного и выразительного языка живописи.

О воздействии изображения танца на зрителя говорит эксперимент: зрители, глядя на работы художников, должны были ответить на вопрос о характере их пластической выразительности и музыкальной наполненности. Практически единодушным оказалось мнение относительно «Танца перед золотым тельцом» Эмиля Нольде как воплощения ритуального танца, сопровождаемого ритмичными звуками ударных инструментов и выкриками. Работа Северини вызвала ассоциации с рэгтаймом, джазом. Танец Матисса, несмотря на его известность, вызвал наибольшие затруднения. Музыкальные аналогии были самыми разнообразными от мелодии свирели до сиртаки.

На основе этого эксперимента можно сделать вывод о том, что художникам удалось достичь такой степени раскрытия образа танца, когда живописно-пластическая выразительность их холстов обогащается музыкальными ассоциациями, несет в себе синестетический эффект, а изображение танца превращается в «визуальную музыку, разворачивающуюся в пространстве»¹².

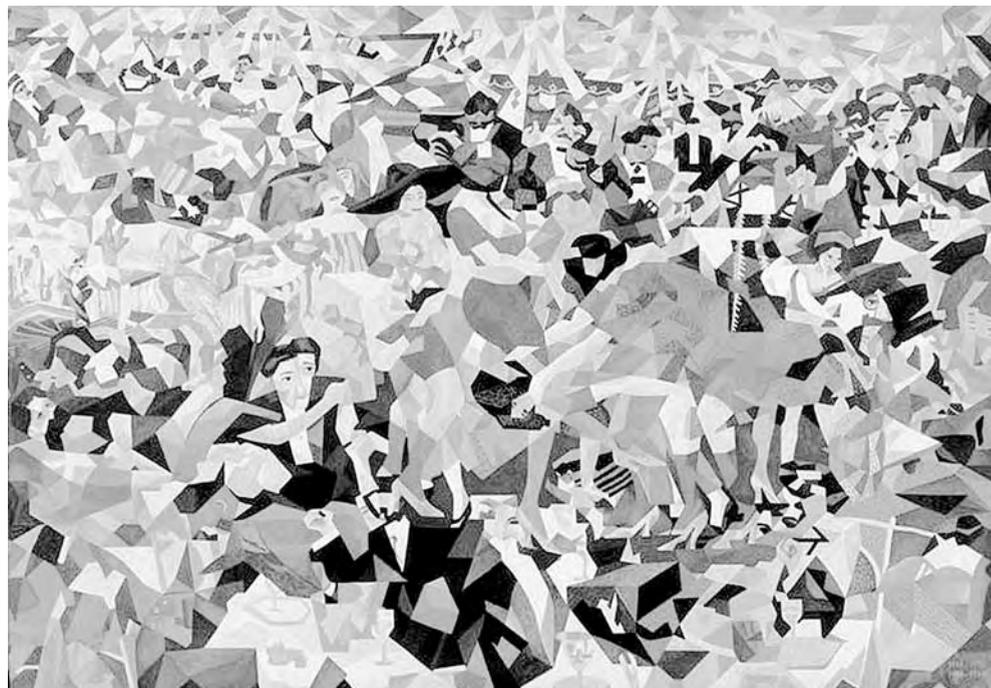
Так синестезия в искусстве выступает как понятие, основанное на творческом осмыслении принципа функционирования синестезии-диагноза, как полноценный элемент в формировании произведения искусства, в системе его анализа и в процессе познания.

ЛИТЕРАТУРА

- Большой энциклопедический словарь. М.: АСТ, Астрель, 2006.
- ГАЛЛЕЕВ Б. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сборник статей СКБ «Прометей». Казань: КАИ, 1973. С. 67–88.
- ГАЛЛЕЕВ Б. Проблема синестезии в эстетике — Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 5–9.
- Лившиц Б. Полупороглазый стрелец: Воспоминания. М.: Захаров, 2002.
- МАРИНЕТТИ Ф.Т. Манифесты итальянского футуризма. М.: Типография Русского Товарищества, 1914.
- МАТИСС А. Заметки живописца. СПб.: Азбука, 2001.
- Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛО, 1996.
- ФЛАМ J. Matisse on art. Berkely, Los-Angeles: University of California Press, 1995.
- HEEKYONG Y. Tanz in der deutschen Kunst der Moderne: Wandlungen des bewegten Körperbilds zwischen 1890 und 1950. Berlin: SDL Druck und Verlag, 2007.
- IONE A. TYLER C. Neurohistory and the arts. Was Kandinsky a Synesthete? // Journal of the History of the Neurosciences 2003. Vol. 12, No. 2] p. 223–226.
- РАСНИНИ Р. Gino Severini. Firenze, Parigi: Sadea-Sansoni, 1966.
- SEVERINI G. Ecrits sur l'art. Paris: Cercle d'art, 1987.

Д. СЕВЕРИНИ

Пан-пан в «Монико». 1950. Холст, масло
Национальный центр Жоржа Помпиду, Париж



¹⁰ МАРИНЕТТИ Ф.Т. Манифесты итальянского футуризма. М.: Типография Русского Товарищества, 1914. С.10

¹¹ Лившиц Б. Полупороглазый стрелец. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. С. 175

¹² Цит. по: Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛО, 1996. С. 286

Жоан Миро. История одного автопортрета

Ксения Валерьевна Орлова, искусствовед, филолог, научный сотрудник отдела современного искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва), научный сотрудник Музея-квартиры И.Д. Сытина (Москва); соискатель аспирантуры Государственного института искусствознания (научный руководитель С.П. Батракова), член Международного художественного фонда, член Российского философского общества

Аннотация. В 1937–1938 годах Миро пишет монохромный автопортрет на холсте маслом и карандашом. Для этого периода работа не является чем-то из ряда вон выходящим, она вполне вписывается в программу мастера. Однако в 1960 году художник возвращается именно к этому изображению и изменяет его в свете своих новых представлений об искусстве. Толстыми грубыми черными линиями он обводит глаза, шею и часть рук, добавляет несколько цветных пятен и красный круг вокруг левого глаза. Внешне это напоминает акт вандализма...

Ключевые слова. Автопортрет; Каталония; модернизм; детализация; сюрреализм; дикая живопись.

Жоан Миро — каталонский живописец, график, скульптор, керамист — родился в 1893 году в Барселоне, умер в 1983 году в Пальма-де-Майорка. Миро — один из ярких представителей европейской школы искусства, художник необычной судьбы, создатель уникального мира художественных образов, прошедший через искушения многих «измов» модернизма, но тем не менее шедший своей дорогой, всегда приспособливавший художественную моду времени к миру своих образов и фантазий. Миро не создавал художественного движения, но он оказал значительное влияние на художников североамериканской сцены и различных европейских движений в последующих поколениях.

Автопортрет, о котором пойдет речь, был написан в 1937/1938 годах. Этот период ознаменован предчувствием мировой войны.

Работы мастера, созданные в это время, исследователи называют «дикой живописью», и их невозможно отнести ни к одному из существующих тогда направлений, хотя можно обнаружить определенные связи с сюрреализмом. Многочисленные графические произведения (акварели, гуаши, рисунки), небольшие картины окрашены тревожным настроением предчувствия войны и отличаются некоторой брутальностью. Одно из них — «Голова мужчины I» (1937). Здесь он использует обыкновенный картон, так как ему нравится его шероховатая текстура. Череп и глаз мужчины деформированы и нарисованы несоразмерно большими. Язык высунут вперед, как у человека, который кричит от ярости. Эта картина — прелюдия страха и безнадежности, которыми будут пронизаны последующие произведения. Затем в течение пяти месяцев художник работает над «Натюрмортом со старым башмаком» (1937). Миро пишет: «Я... несомненно, думал о «Старом башмаке» Ван Гога... Я предчувствовал катастрофу, но еще не знал, какую, то есть я еще не созрел до создания собственной «Герники»¹. Поразительно живые краски, шокирующий реализм, экспрессивность, совершенно новый стиль, придающий композиции и сю-

жету особенно драматическое настроение, характерны для этого произведения. У Миро, как и у Ван Гога, изношенные башмаки служат символом бедности, голода, страдания и трагического образа жизни. Вилка, воткнутая в яблоко, бутылка и кусочек черствого хлеба — образ нищеты, которая распространилась по всей Европе. Не превращаясь в «социального реалиста», художник тем не менее пытался создать более прозрачный образ незаметных и незамысловатых предметов, олицетворявших для него быт простых людей. Палитра, используемая в работе, очень агрессивная, яркая, с преобладанием основных цветов, подчеркивает напряженность сцены. Цвета преобразуют простые предметы в поистине апокалипсическое видение — это настоящее политическое послание.

В это же время Миро пишет поясной фронтальный «Автопортрет I» (1937–1938), который совершенно выбивается из ряда работ, названных «дикой живописью». Вообще, «в наследии каждого мастера автопортрет реализуется с непредсказуемой степенью интенсивности и уровнем художественной ценности произведений, зачастую автопортрет «выбивается» из логики изобразительных и выразительных приемов мастера. Специфичны не только формы реализации, но и самооценка художником автопортретного творчества»², так как художник может подвергать себя любым экспериментам и, как сказал Николай Андронов, «только относительно себя располагает такой степенью внутреннего права беспощадно проникать в самое сокровенное <...> ради психологической подлинности, как в автопортрете»³. Итак, «Автопортрет I» можно отнести скорее к «трагическому реализму»⁴, как это делает биограф художника Роза Мария Малет, или можно считать это произведение сту-

Joan Miró.

The story of a self-portrait

Ksenia Orlova, Art historian, philologist, Research assistant of Department for modern art of the West of the State Arts Studies Institute (Moscow). Research assistant of Museum of I.D. Sitin (Moscow). Degree-seeking student of postgraduate studentship in the State Institute for Art Studies (research advisor: Batrakova S.P.). Member of the International Art Fund. Member of the Russian philosophic society.

Annotation. In 1937–1938 Miró is doing a monochrome self-portrait on canvas, using oil and pencil. The painting is not something out of the common, it quite fits into the painter's programme. But in 1960 he returns to that very portrait and makes changes in the light of his new art apprehension. He outlines the eyes, neck and part of the arms with thick raw black lines, adds several colorful dabs and red circle around the left eye. Outwardly it looks like an act of vandalism ...

Key words. Self-portrait; Catalonia; Modernism; Detalization; Surrealism; Wild Painting

¹ Минк Я. *Миро*. Кельн: «Taschen», 2003. С. 62.

² Ляшко А. В. *Автопортрет как феномен самосознания культуры*. СПб., 2001. С. 21.

³ Цит. по: САРАВЬЯНОВ Д. В. *Николай Андронов*. М., 1982. С. 24.

⁴ ROSA MARIA MALET. *Joan Miró*. Ediciones Polígrafa, S.A., 2003. P. 16.

пенью к новому этапу, как считал сам Миро. Он писал: «Автопортрет I представляет собой шаг от реализма «Натюрморта со старым башмаком» к поэзии и к живописи, полной знаков и символов»⁵. Это карандашный рисунок на холсте с небольшими вкраплениями масла с тщательно выписанными деталями. Художник писал об этой работе: «Я хотел бы объяснить вам Автопортрет. Я взял одно из увеличивающих зеркал, какими некоторые мужчины пользуются во время бритья, и располагал его то здесь, то там вокруг себя, рисуя все, что видел. Я сделал рисунок огромных размеров»⁶ (146x97 см). Художник, который пишет автопортрет, смотрит на себя в зеркало. Положение перед зеркалом, по словам Бахтина, «всегда несколько фальшиво»: «Так как у нас нет подхода к самому себе извне, то мы здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти целостную позицию по отношению к себе самому»⁷. Миро пропорционально увеличивает свое изображение в 3 раза по отношению к настоящему размеру и трактует свое изображение практически так же, как писал ранее свои детализированные пейзажи⁸, но добавляет сюда новые образы своего внутреннего мира: звезды, солнце, флоральные линии, языки пламени, различные символы, которые сплетаясь, являют лицо мастера. В арабеске рисунка Миро превращает линии своего пиджака в искры огромного костра, на груди — солярный знак (сердце), в глазах подобие небесных светил, подбородок и губы превратились в источник настоящей энергии, на щеках кружатся солнца, рождаются какие-то небесные тела; его волосы — развевющееся пламя... В центре зрачка Миро пишет две сверкающие звезды, напоминающие астрологический символ солнца, но они противопоставлены друг другу по цвету: белый цвет звезды (ночь), черный цвет солнца (день). Здесь можно вспомнить работу Пауля Клее «Мистическое лицо» 1924 года⁹. Из центра зрачков персонажа Клее идут две тонкие стрелочки, направленные в разные стороны, одна из которых устремляется в небо, а вторая указывает на землю. Это, так же как и у Миро, не взгляд вне, а спокойное погружение в себя. Автопортрет есть познание не только собственного телесного существа, но и своего духовного содержания. Решение внутренних конфликтов, мировоззренческих задач художника выражается в изображении конкретного момента самосозерцания, самопознания, и в конечном результате — на холсте — отражается процесс становления личности.

«Автопортрет I» Миро представляет собой прежде всего реалистический, скрупулезный и глубокомысленный рисунок, это напряженное всматривание в себя. Форма головы, рисунок рта, носа, ушей и глаз безошибочно выверены. Стремление к точности настолько велико, что в работу прорывается фантастическое. То, что в начале было реалистической передачей черт лица художника, превратилось в нечто выходящее за рамки реальности. Приведу высказывание Жака



Дюпена: «Линия, изначально реалистическая, нагревается, воспламеняется, буквально пылает в своем повторении... все специфические черты лица стираются, чтобы смочь появиться перед роковой неизбежностью раскаленного мира, который соответствует цветовому пожару «Натюрморта со старым башмаком»¹⁰. В первый и единственный раз Миро трактует свой образ откровенно трагическим. От его глаз, звезд, плоти веет глубинной меланхолией: «Та атмосфера страха и ужаса меня парализовывала»¹¹. Художник передает вселенскую печаль о жертвах Гражданской войны, бессмысленных смертях и потере собственного «я» в таких обстоятельствах...

Миро писал в дневнике: «Создавая автопортрет, думать об Уильяме Блейке»¹². Некоторые исследователи его творчества действительно находят определенное формальное сходство «Автопортрета I» с работой Уильяма Блейка «Человек, который учил живописи Блейка во сне»¹³, хранящейся в Tate Gallery в Лондоне, которая признана автопортретом поэта. Эту работу поэта-романтика Миро мог видеть на выставке Блейка и Тёрнера в Национальной библиотеке Парижа в 1937 году. Знаки огня у Блейка перекликаются с «пылающим каркасом линий» Миро.

Ж. Миро
Автопортрет. 1937/38
Холст, карандаш, масло
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

Автопортрет. 1937/38–1960
Холст, карандаш, масло
Фонд Жоана Миро, Барселона

⁵ М. J. BALSACH. *Joan Miró. Cosmogonias de un mundo originario (1818–1939)*. Galaxia Gutenberg, 2007. P. 255.

⁶ ПУНЬЕ-МИРО Х., ЛОЛИВЬЕР-РАОЛА Г. *Жоан Миро. Художник со звезд*. М.: Астрель, 2003. С. 99.

⁷ БАХТИН М. М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 31.

⁸ Детализация — название стиля работ, исполненных Ж. Миро в 1918–1919 годах. Хосе Рафоль (художник, архитектор, критик-искусствовед и друг Миро) назвал их детализированными из-за тщательной проработки элементов картины. Другой исследователь — Жак Дюпен — называет эту стадию поэтическим реализмом. Мы придерживаемся точки зрения Рафоля.

⁹ Paul Klee. *Mystisch-Physiognomisch*. 1924. Tokio, Yayoi Gallery.

¹⁰ Цит. по: ФЛОРЕНСКИЙ П. А. *Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., 1993. С. 268.

¹¹ BALSACH M. J. *Joan Miró. Cosmogonias de un mundo originario (1818–1939)*. Galaxia Gutenberg, 2007. P. 211.

¹² *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*. FJM., 2001. P. 138.

¹³ WILLIAM BLAKE. *The Man Who Taught Blake Painting in His Dreams (1819–1820)*. Бумага, карандаш. 29,6x23,5 см. Возможно, это копия Джона Линнелла (John Linnell (1792–1882) с работы У. Блейка. London, Tate Gallery.

Миро после многократного вырисовывания деталей и корректировки ластика своей работы, чтобы не потерять рисунок, заказал копию последнего его варианта перед нанесением краски, помощнику архитектора Поля Нельсона Фришу¹⁴. Фриш сделал точную копию рисунка на холсте, сохраняя его размеры. В дальнейшем Миро решил не использовать цвета в работе, сделав лишь некоторые тончайшие тонировки желтым и голубым маслом. То, что он оставил работу незавершенной, некоторым исследователям дало повод думать не только о значимости рисунка для автора, но и о его желании написать работу в духе Блейка — со сходной палитрой и его прозрачной акварельной манерой нанесения красочного слоя. Этот рисунок был продан и отправлен в Америку, сейчас он находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МОМА). У автора осталась лишь копия, созданная Фришем. В течение нескольких лет Миро делает заметки и зарисовки для работы с этим полотном, каждый раз приводя его в соответствие со своим новым художественным языком. Он хочет интегрировать в «Автопортрет» все, что было существенным в его жизни, скажем, показывало бы его связь с землей Каталонии, как, например, фигура каталонского крестьянина в красной барретине¹⁵ или пейзаж Монройга. Художник пишет в дневнике: «Что касается автопортрета — пройти бы губкой с водой поверх рисунка Фриша для того, чтобы немного стереть рисунок... затем потереть наждачной бумагой, тотчас же покрыть его слоем белой гуаши и гипса, таким образом получить белый холст. И потом расписать его, добавив на задний план символов... я сделал бы портрет-пейзаж, как и было у меня в проекте»¹⁶.

В 1956 году в Пальма-де-Майорка в дом-мастерскую, который построил друг Миро — архитектор Хосе Луис Серт, пришли коробки со старыми работами мастера, присланные ему из Парижа, в одной из которых он нашел копию «Автопортрета I». Он вспоминал: «Когда на Майорке я достал все это из коробки, я принялся критиковать себя. Я исправлял себя холодно, объективно, как преподаватель Академии художеств исправляет своего ученика».

Наконец, в 1960 году Миро смог приступить к работе над этим полотном...

Прямо на копию Фриша он кладет толстым слоем черную линию. Новый «Автопортрет» — сильная и ироничная облитерация старого при помощи черной жирной графичной линии, акцентированной несколькими пятнами и ослепительным красным кругом, который обрамляет глаз. Но это разрушение портрета, даже некой исповеди художника, идущей из 1936 года, не стирает элементы,

которые сохраняются под свежей графикой. Кажется, что лицо художника хотело спрятаться, но не исчезнуть позади нового персонажа, так ему легче и проще существовать.

Этим пересмотром концепции «Автопортрета» 1937/1938 года Миро утверждает окончательный разрыв со всеми предыдущими этапами своего творчества. Таким образом, его «автопортрет раскрывается как своеобразный трактат об искусстве, живописная концепция себя как художника, авто-концепция, автопроект»¹⁷. В 1961 году в интервью Миро сказал: «Однажды я решил продолжить работу над «Автопортретом». Я взял копию автопортрета и стал рисовать прямо на ней некий синтез. Новая версия картины следует за старой, контур идет по глазам и плечам. Таким образом появились два портрета, один поверх другого»¹⁸.

В этот период творчества Миро использует простой чистый мазок-линию, стремясь к большей простоте — упрощенный жест начинает превалировать в его творчестве. Птица превращается лишь в траекторию, звезды являют собой упрощенные формы. Миро пытается придать жесту первостепенную важность и очертить единым движением кисти формы с дикими и агрессивными чертами, вкладывает всю мощь своего темперамента в пластический язык.

ЛИТЕРАТУРА

Минк Я. *Миро*. Кёльн: Taschen, 2003. 96 с.

Ляшко А. В. *Автопортрет как феномен самосознания культуры*. СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2001. 217 с.

САРАБЬЯНОВ Д. В. *Николай Андронов*. М.: Советский художник, 1982. 136 с.

МАЛЕТ Р. М. *Joan Miró*. Ediciones Polígrafa, S.A., 2003. 127 p.

BALSACH M. J. *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1818–1939)*. Galaxia Gutenberg, 2007. 271 p.

ПУНЬЕ-МИРО Х., ЛОЛИВЬЕР-РАОЛА Г. «*Жоан Миро. Художник со звезд*». М&: Астрель, 2003. 144 с.

БАХТИН М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. 424 стр.

DUPIN J. *Miró*. Ediciones Polígrafa, S.A., 2004. 480 p.

ФЛОРЕНСКИЙ П. А. *Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М.: Прогресс, 1993. 321 с.

Miró J. Desfilada d'obsessions. FJM, 2001. 168 p.

Miró J. Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos ineditos presentados por Gaëtan Picon. Ediciones Polígrafa, S.A., 1980. 159 p.

LLORENS T. *Miró: Tierra*. FC Thyssen-Bornemisza, 2008. 239 p.

¹⁴ Встречается два написания его фамилии – Freisz и Freiss.

¹⁵ *Барретина* — высокая красная каталонская шапочка.

¹⁶ *Cuaderno naranja. 1940–1941/Joan Miró. Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos ineditos presentados por Gaëtan Picon*. Ediciones Polígrafa, S.A., 1980. P. 135–136.

¹⁷ Ляшко А. В. *Автопортрет как феномен самосознания культуры*. СПб., 2001. С. 21.

¹⁸ Пунье-Миро Х., Лолливьер-Раола Г. *Жоан Миро. Художник со звезд*. М.: Астрель, 2003. С. 99.

Программа лекций, круглых столов и мастер-классов в ММСИ

21 апреля

Лекция Евгении Сергеевой

«Французский взгляд на русское современное искусство.

Коллекция Жана-Жака Герона».

Коллекция Жана-Жака Герона (Париж) резко отличается от других зарубежных частных коллекций русского изобразительного искусства второй половины XX века, сложившихся в 1960–1980-е годы за пределами России.

Герон посещал мастерские русских художников в Париже – Михаила Шемякина, Олега Целкова, Оскара Рабина, Владимира Янкилевского, Эдуарда Штейнберга, Саша Аккермана, Лидии Мастерковой, Светланы Богатырь, Юрия Жарких, Александра Нея, Гарри Файфа и других. Его коллекция – взгляд иностранца на русское изобразительное искусство рассматриваемого периода.

В рамках выставки «Александра Экстер (1882–1949).

Ретроспектива»:

16 июня. «Александра Экстер и парижский авангард 1910-х годов»;

14 июля. «Фильм „Аэлита“ Александры Экстер»;

23 июня. «А. Экстер и русский конструктивизм»;

*Модераторы: Андрей Толстой (ММСИ)
и куратор выставки Георгий Коваленко*

8 июня

Лекция Андрея Толстого

«"Парижская школа" и художники русской эмиграции».

Интернациональная по составу и многообразная по творческим поискам «парижская школа», представляла собой уникальный феномен европейского художественного процесса первой половины и середины XX века.

Одной из самых крупных национальных колоний в Париже была община выходцев из Российской империи, представленная такими громкими именами, как Марк Шагал, Хаим Сутин, Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Александр Бенуа, Лев Бакст, Константин Сомов, Юрий Анненков, Борис Григорьев, Александр Яковлев, Василий Шухаев, Андре Ланской, Сергей Шаршун, Сергей Поляков, Николая де Сталь и многие другие. Лекция представляла обзор творческих исканий и находок художников-эмигрантов нескольких поколений.

28 июня

Лекция Андрея Толстого

«"Русские балеты" и художники из России».

Знаменитые постановки «Русских сезонов» Сергея Дягилева, на рубеже 1900-х и 1910-х годов поразили воображение парижан и всей европейской публики не только мощной музыкой и беспрецедентной режиссурой оперных и балетных спектаклей, но и новаторской сценографией постановок. В незабываемое феерическое зрелище превращали каждый спектакль работы Льва Бакста, Александра Бенуа, Александра Головина, Николая Рериха, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой и других мастеров.

8 июня – 4 июля

В рамках выставки «Paintings and Drawings» Филиппа Паскуа.

Мастер-класс художника, а также показ документального фильма о творчестве Филиппа Паскуа в рамках параллельной программы Московского международного кинофестиваля.

20 октября

Лекция Евгении Сергеевой

«Произведения художников русской эмиграции "третьей волны" в собрании Московского музея современного искусства

(Владимир Янкилевский. Оскар Рабин. Олег Целков.

Эдуард Штейнберг. Александр Леонов)».

В собрание Московского музея современного искусства входят некоторые работы французского периода художников русской эмиграции «третьей волны». На этом материале анализируется, повлияла ли другая действительность на творческое самоопределение художников, оказавшихся в добровольной или вынужденной эмиграции, изменилась ли их индивидуальная манера и стиль.

24 ноября

Лекция Евгении Сергеевой

«Произведение "Семья" Олега Целкова из собрания

Московского музея современного искусства в контексте

творчества художника».

Рассматриваемая работа имеет несколько вариантов, которые представлены в частных коллекциях. В лекции прослежен путь, который проходит замысел художника от наброска к масштабному произведению, от графического эскиза к наполненности цветом.

6 сентября – 17 октября

В рамках выставки произведений из коллекции

Государственного центра современного искусства (СНАР)

«Res Publica» (Франция)

В официальной программе года двустороннего сотрудничества и культурного обмена между Францией и Россией в 2010 году состоятся встречи с директором Государственного центра современного искусства (СНАР) мадам Клод Альман-Косно и инспектором художественного творчества делегации пластических искусств месье Жаном-Марком Прево.

6 октября – 31 октября

В дни экспозиции выставки Катрин Мелен «Русские горки»

пройдут мастер-классы художника, работающего в различных техниках: видео, аудио, рисунке и скульптурах-структурах.

www.mmota.ru

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>	арт-директор
<i>Ольга Николаевна Аверьянова</i>	дизайн, верстка
<i>Наталья Игоревна Гвоздева</i>	дизайн, верстка
<i>Алла Сергеевна Надеждина</i>	редактор-стилист
<i>Александр Георгиевич Григорьев</i>	представитель в Санкт-Петербурге
<i>Виктория Джановна Хан-Магомедова</i>	редактор отдела хроники
<i>Александр Александрович Волков</i>	выпускающий редактор
<i>Андрей Житнян</i>	перевод на английский язык
<i>Лариса Васильевна Доценко</i>	корректор-редактор
<i>Владимир Борисович Куприянов</i>	фотохудожник
<i>Татьяна Гуликовна Пилия</i>	подготовка текстов
<i>Александр Михайлович Чесноков</i>	координатор международных проектов

Благодарим за содействие

<i>Татьяну Александровну Кочемасову</i>	помощника президента РАХ
<i>Ирину Владимировну Тураеву</i>	пресс-секретаря президента РАХ
<i>Александр Николаевну Лужину</i>	начальника правового управления РАХ
<i>Любовь Валерьевну Евдокимову</i>	зам. президента РАХ по выставочной деятельности
<i>Юрия Николаевича Хватова</i>	директора НИМ РАХ
<i>Веронику Трояновну Богдан</i>	заместителя директора по науке НИМ РАХ
<i>Сергия Нугзариевича Шагулашвили</i>	заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
<i>Владимира Александровича Григорьева</i>	фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
<i>Виктора Васильевича Еремеева</i>	фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
<i>Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких</i>	Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *В.К. Шебуев. Олимп, торжествующий основание Академии художеств*
Фрагмент росписи плафона конференц-зала исторического здания Академии художеств в Санкт-Петербурге 1837

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 17.05.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)



ACADEMIA

