



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История **History**

В. Богдан. Герои парадного портрета **3** Heroes of Ceremonial Portrait. *V. Bogdan*

Музеи академии **Museums of the Academy**

Е. Андреева. Первый музей античности **17** The First Museum of Antiquities. *E. Andreeva*
Т. Бородина. Фестиваль в «Пенатах» **25** Celebration in “Penaty” Mansion. *T. Borodina*
Пейзажи Этторе Де Кончилииса **30** Landscapes of Ettore De Conciliis

А С А Д Е М И А

Академическое образование **Academic Education**

С. Грачева. Весенняя выставка педагогов **35** Spring Exhibition of Pedagogues. *S. Gracheva*
М. Бурганова. Премия «Золотой орех» **41** “Golden Nut” Award. *M. Burganova*

Академия и регионы **Academy and Regions**

Н. Тригалева. Искусство большого региона **44** Art of The Big Region. *N. Trigaleva*

Академическая наука **Academic Research**

Д. Швидковский. Архитектурная судьба Павла I **50** Fate of Architecture Under Paul I. *D. Shvidkovsky*

Персоналии **Personalities**

Д. Швидковский. Сто картин из Парижа **62** A Hundred Pictures From Paris. *D. Shvidkovsky*
А. Толстой. Парижский Церетели **67** Tsereteli From Paris. *A. Tolstoy*
В. Полевой. Васнецов. Бремя таланта **69** Vasnetsov. The Burden of Talent. *V. Polevoy*

Выставочный комплекс академии **Exhibition Halls of Academy**

В. Перфильев. Вневременные символы добра **76** Timeless Symbols of Goodness. *V. Perfiliev*
Л. Казакова. Метаморфозы стекла **81** Dramaturgy of Glass Spaces. *L. Kazakova*
М. Чегодаева. Передвижник нашего времени **85** Peredvizhnik of Nowadays. *M. Chegodaeva*
В. Манин. Живописец города **89** Moscow Painter. *V. Manin*
Ю. Логинова. Паруса и подушки Олега Вуколова **93** Oleg Vukolov’s Sails and Pillows. *Yu. Loginova*

Музеи современного искусства **Museums of Modern Art**

И. Сосновская. Сопряжения миров **96** World’s Connections. *I. Sosnovskaya*
В. Пацюков. Возвращенное детство **103** Returned Childhood. *V. Patsyukov*
З. Пышновская. Коллекция немецкой графики **107** German Graphic Art Collection. *Z. Pyshnovskaya*
В. Хан-Магомедова. Хроника **109** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Обзоры **Reviews**

А. Успенский. Коллекция Зарипова в Русском музее **112** Zaripov’s Art Collection in The Russian Museum. *A. Uspensky*
М. Вяжевич. «Искусство сегодня» **117** “Art Today”. *M. Vyazhevich*
В. Мейланд. Глиняная гармония Ненашевой **119** Clay Harmony of Nenasheva. *W. Mayland*
Московская и региональная хроника **121** Moscow and Regional Chronicle



ГЕРОИ ПАРАДНОГО ПОРТРЕТА

HEROES OF CEREMONIAL PORTRAIT

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

*Академия назначается,
чтобы быть местом добродетели...*

ИЕРОМОНАХ ПЛАТОН

Картина В.И. Якоби «Первое торжественное заседание в Академии художеств», долгое время открывавшая постоянную экспозицию Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, посвящена сразу нескольким значимым событиям в ее истории – закладке каменного здания академии (архитекторы Ж.-Б. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокоринов), освящению церкви во имя святого Иоанна Дамаскина и представлению императрице новых профессоров и академиков. Инаугурация была намечена на 28 июня 1764 года, в день третьей годовщины воцарения Екатерины II, но из-за по-

◀ СТР. 2

Д.Г. ЛЕВИЦКИЙ

Портрет Екатерины II

в виде законодательницы

в храме богини Правосудия.

Начало 1780-х. Холст, масло. ГТГ

Т. МАЛЬТОН СТАРШИЙ

Вид Академии художеств

в Санкт-Петербурге.

С оригинала Д. Хэрна.

Бумага, акватинта. НИМ РАХ

For a long time canvas “First commemorative meeting at the Academy of Art” by V. I. Jacobi used to be displayed at the beginning of a permanent exhibition of the Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg. The canvas is devoted to several important events in the history of Academy – laying foundation stone of academy building (architects Jean-Baptiste Vallin de la Mothe and A.F. Kokorin); consecration of the St. John of Damascus Church; and introduction of new professors and academics to the empress Catherine II. The inauguration was scheduled for June 28, 1764, on a day of third coronation anniversary of Catherine the Great, but due to political developments, it had to be postponed for a year, and then from





В.Г. Худяков
 Портрет президента
 Императорской Академии
 художеств И.И. Бецкого.
 1864. Холст, масло.
 НИМ РАХ

В.И. Якоби
 Инаугурация
 Императорской
 Академии художеств
 7 июля 1765 года. Фрагмент.
 Президент академии
 И.И. Бецкой.
 1889. Холст, масло.
 НИМ РАХ

литических событий ее пришлось отложить на год, а затем с 28 июня перенести на 7 июля 1765 года. Церемония посвящения проходила в торжественной обстановке, к ней тщательно готовились: деревянные строения, в которых первоначально при И.И. Шувалове размещалась академия, были украшены с возможной пышностью.

Практически с первых месяцев пребывания на престоле Екатерина II начала уделять серьезное внимание развитию Академии художеств – на тот момент художественного отделения Московского университета, посещая генеральные экзамены и выставки. Дарованные в 1764 году устав, штаты и привилегия сделали Академию трех знатнейших художеств независимым от университета самостоятельным учреждением.

Императрица поддержала идею И.И. Бецкого, назначенного ею на пост президента, об учреждении Воспитательного училища «для приуготовления желающего упражняться в свободных искусствах юношества». С этой целью вырабатывается генеральное учреждение о воспитании детей¹, о наборе которых разосланы объявления в канцелярии гарнизонов, полков лейб-гвардии, Канцелярии от строений, а также конторы магистрата, конюшенную, в иностранную, адмиралтейскую, юстиции и Берг-коллегии. Воспитание и образование мальчиков, отдаваемых в училище, определялись специальным регламентом. Несмотря на все эти нововведения, развитие академии как учреждения во многом шло по путям, намеченным еще ее куратором И.И. Шуваловым². В частности, составленное им в 1763 году «Учреждение Императорской Академии художеств», было использовано Бецким лишь с небольшими коррективами. Почетные члены академии появились еще при И.И. Шувалове, среди них были первый министр Испании Дюваль, отправивший

Ивану Ивановичу диплом почетного члена мадридской Королевской академии художеств, и М.В. Ломоносов, попросивший Шувалова о принятии его в число «почетных ораторов»³. Куратор академии, которому она обязана и самим фактом своего учреждения, и приглашением из-за границы первых преподавателей из числа известных мастеров, а также зарождением художественной коллекции, хотел, чтобы его детище не уступало европейским академиям. В «ордере» директору А.Ф. Кокорини от 7 ноября 1762 года Шувалов пишет: «Извольте потрудиться сделать прожект патента, которые могли быть даваемы почетным Академии художеств членам, взяв в пример французской академии и сделать оный и с принадлежащими к тому орнаментами...»⁴ Чуть позже он утверждает вариант Г.И. Козлова. Проект медалей, разработанный Н. Жилле, видимо, не слишком понравился куратору, но из-за отсутствия времени он был утвержден «на первый случай для раздачи ученикам» в январе следующего года⁵.

В.И. Якоби погрешил против истины, отнеся первое заседание к 1765 году, документы свидетельствуют о том, что один из первых торжественных актов проходил еще при Шувалове, 28 декабря 1762 года. «Полное собрание всех членов академии и посторонних искуснейших художников» рассматривало копии, выполненные учениками; барельеф с эстампа «Мучение св. Лаврентия» работы Гаврилы Никифорова; архитектурные проекты И. Федорова, А. Яновско-

¹ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования / Изданный под ред. П.Н. Петрова и с его примечаниями – СПб., 1864. Ч.1. С.93 (далее – ПЕТРОВ).

² Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии художеств // К 250-летию Академии художеств. – М., 2008. Гл. 1. С.55–57.

³ ПЕТРОВ. Ч.1. С. 76.

⁴ ПЕТРОВ. Ч.1. С. 63.

⁵ Там же.

28th June to 7th July, 1765. Practically from the first days on the throne, Catherine II paid serious attention to further development of the Academy of Fine Arts – at the time concentrated around artistic department of Moscow State University. She even personally visited several general examinations and exhibitions. By constitution, statutes and provisions granted in 1764, the Academy of Three Noble Arts became an independent autonomous institution, separated from the University.

V. I. Jacobi erred against the truth, when he declared first meeting taking place in 1765. In fact, some of the first commemorative acts took place under first minister of culture, general Ivan Shuvalov: on 28th December 1762 “All the members of the academy and skillful artists from outside” reviewed copies made by students, including a bas-relief derived from engraving “Torment of St. Lawrence” by Gavril Nikiforov; architectural projects by I. Fedorov, A. Yanovsky (“Project of a palace with ceremonial staircases”), different engravings and many etudes.



К.Ф. Мельников (?)

Портрет И.И. Бецкого.

Копия с оригинала А. Рослина.

Конец 1770-х – начало 1780-х.

Холст, масло



Г.И. Козлов, Н.И. Ветошников, И.А. Ерменев, С.А. Панин и др.
Устав Императорской Академии художеств, утвержденный Екатериной II в 1764 году.
Рукопись, 13 листов. Пергамент, бумага, шелк, темпера, гуашь, белла, лак, тушь, золото.
Ларец красного дерева, отделанный бронзой.
НИМ РАХ

го («Проект дворца с парадными лестницами»), гравюры и многие другие штудии. Орнаментальный скульптор Луи Роллан за барельеф из воска с изображением «урны с разными цветами» признан членом академии⁶.

«Факторская», через которую можно было приобрести гравюры, гипсовые отливки со скульптур, живописные копии, открылась в 1766 году, но из переписки Кокоринова и Шувалова следует, что уже 1763 году в академии продавались гравюры⁷.

Академия становится учреждением, которое с гордостью показывали высоким иностранным гостям, многие из них становились ее почетными членами. 31 января 1763 года Академию посетили генерал-фельдмаршал граф Б.-Х. фон Миних с действительным тайным советником сенатором И.И. Неплюевым. Они провели в академии полдня, ознакомившись как с классами, так и с успехами воспитанников. В феврале того же года Неплюев привез графа В.А. Кауница, австрийского государственного деятеля, ведавшего внешней политикой императора. Талантливый дипломат был известен как покровитель наук и искусств и обладал значительным художественным собранием. Впоследствии академию посещали в 1774 году герцог дон Хуан де Браганца, будущий португальский король; в 1777-м – граф Готфландский (шведский король Густав III), в 1780-м Фридрих Вильгельм II, будущий король Пруссии. Все они были избраны почетными любителями.

Знаменательный день 7 июля 1765 года начался с церемонии заложения здания академии и церкви при ней. Императрица проследовала на террито-

⁶ Петров. Примечания. С. 634. № 65.

⁷ Петров. Ч. 1. С. 65. В рапорте директора от 30 декабря 1762 года, в частности, речь идет о портрете цесаревича и великого князя Павла Петровича, гравированном учеником Дм. Герасимовым.



рию храма по галерее внутри главного двора, завершавшейся порталом с возвышением и 12 столпами. Он был оформлен двумя статуями, одна из которых с рогом, наполненным медалями, плодами и жемчугом, олицетворяла «Пользу», вторая – с рогом и цветами – служила аллегорией «Украшения». Сразу за порталом располагалось место, где проходило заложение каменной постройки. Помимо Екатерины II, цесаревича и лиц свиты все происходящее могли видеть и прохожие, привлеченные блеском процессии. Присутствовало все высшее духовенство, в том числе и иеромонах Платон, участвовавший в воспитании великого князя Павла Петровича. Именно он произнес проповедь, опубликованную в 1766 году, в которой были такие слова: «Академия назначается, чтобы быть местом добродетели, а церковь освящается, чтобы быть жилищем Бога, источника добродетели. Там имеет быть приуготовление сердец к принятию всякого добра, здесь Дух Святой на приуготовленной благой земле будет сеять семя Божественного слова. Там будут подвиги и честные труды, здесь – духовное успокоение и награждение. Разные подлинно действия, но один конец»⁸.

По завершении церемонии все перешли в зал, потолок и стены которого были расписаны фресками. В примыкающих к нему галереях, украшенных картинами, накрыли столы на 200 персон. Конференц-зал помимо «редких и достойных примечания картин» был декорирован фестонами из роз, лилий, нарциссов. Напротив окон установили балдахин из малинового бархата с золотым шитьем и портрет императрицы в рост. Перед возвышением на столе лежали оригинал устава и «Привилегия», большая академическая печать и дипломы профессорам и академикам. Живописец выбрал именно этот момент, когда в присутствии всех гостей, педагогов

и учеников первым профессорам академии — Н.Ф. Жилле, А.Ф. Кокоринову, Ж.-Б. Валлен Деламоту, С. Торелли; академикам В.И. Баженову, Г.И. Козлову, Ф.С. Рокотову, И.-Ф. Грооту, К.И. Головачевскому, И.С. Саблукову и Л. Роллану, а также конференц-секретарю А.М. Салтыкову вручались дипломы⁹.

Якоби, писавший свою картину к 125-летию Академии художеств (тогда годом ее основания считался не 1757-й, а 1764-й), опирался на документальные источники, а также картины и гравюры. Известно, что при изображении молодой императрицы он отталкивался от редкой гравюры, карандашной манерой выполненной Л. Бонне в 1765 году по рисунку Ж. Л. де Велли. Гравюра была заказана академией по случаю торжественного акта 1765 года и поднесена великому князю Павлу Петровичу, чей портрет был гравирован тем же французским мастером. Иван Иванович Бецкой стоит рядом с тронем, представляя императрице подходящих к ней художников. Судя по портретам, Бецкой был высокого роста. Считается, что лучшее его изображение выполнил В. Эриксен (гравированное в 1794 году А. Радигом), написавший президента Академии художеств облаченным в форменную одежду Управления конторы строений, которое тот возглавлял. Более ранним портретом Бецкого было изображение кисти А. Рослина, выполненное в Париже, еще в годы царствования Елизаветы Петровны, подаренное Бецким академии вместе с парным портретом своей сестры. Из педагогов, изображенных на картине, можно идентифицировать только архитектора А.Ф. Кокоринова: сидящий профессор, изображенный в левой части полотна, повернулся лицом к зрителю. Скорее всего, Валерий Иванович видел портрет 1769 года кисти Д.Г. Левицкого, жемчужину картинной галереи академии.

В правой части картины — придворные дамы и фрейлины Екатерины II, за которыми сидят государственные деятели, военачальники, иностранные послы. Ближе всех к трону, в первом ряду, расположилась Е.Р. Дашкова, личность уникальная для России и Европы XVIII века. Писательница, знакомая с Д. Дидро, с 1783 года директор Академии наук и председатель Российской академии, Екатерина Романовна была дружна с великой княгиней Екатериной Алексеевной и много сделала для возведения ее на престол. Лучшим, но очень редким ее изображением считается портрет, гравированный Г. Скородумовым, выполненный во время ее путешествия по Англии и Шотландии в 1777 году. За ней во втором ряду свои места заняли «первый любимец Екатерины II» граф З.Г. Чернышев, президент Военной коллегии, генерал-фельдмаршал, а позднее генерал-губернатор Белоруссии, с 1782 года главнокомандующий Москвы; рядом с ним президент Ака-

⁸ ПЕТРОВ. Примечания. С.769–772.

⁹ И.И. Бецкой, назначенный императрицей указом 3 марта 1763 года управлять академией в отсутствие И.И. Шувалова, в 1764 году становится ее президентом. Уверовав в неоспоримое преимущество воспитания в соответствии с идеалами просветителей, он ставил Францию много выше всех остальных стран. Именно пристрастием к французскому языку, на котором он сам вел всю жизнь переписку, и объясняется назначение первым конференц-секретарем академии А.М. Салтыкова, единственным преимуществом которого было беглое знание французского. А.М. Салтыков, по свидетельству А.П. Сумарокова, составил речь на французском ко дню инаугурации, в которой выражалась благодарность императрице.



П.С. КСИДИАС
Портрет архитектора
А.Ф. Кокоринова. С оригинала
Д.Г. Левицкого. 1897.
Гравюра резцом. НИМ РАХ

← СТР. 6

В.И. ЯКОБИ
Инаугурация Императорской
Академии художеств 7 июля
1765 года. Фрагмент. НИМ РАХ

Фрагмент.
Профессор архитектуры
А.Ф. Кокоринов

Seventh July 1765, auspicious day for academy, began with a ceremony of laying the foundation stone of the new academy residence and a church next to it. Empress entered temple territory using gallery inside the main courtyard, topped by the elevated portal with 12 pillars, decorated by two statues, one of which was holding a horn of plenty filled with medals, fruits, and pearls, personifying "benefits"; the second statue — with the horn and flowers, to serve as allegory of "decoration". Immediately outside the portal was the place where the foundation stone was built. In addition to Catherine the Great, Tsarevich, and a court retinue, all procession could be seen by common passersby, attracted by the pompous and glittering event. All the higher clergy, including Hieromonk Platon, took part in the upbringing of young Grand Duke Paul Petrovich, future emperor Paul I. He read a sermon, published later in 1766, with these words: "The Academy is appointed to be a place of virtue, and church is sanctified to

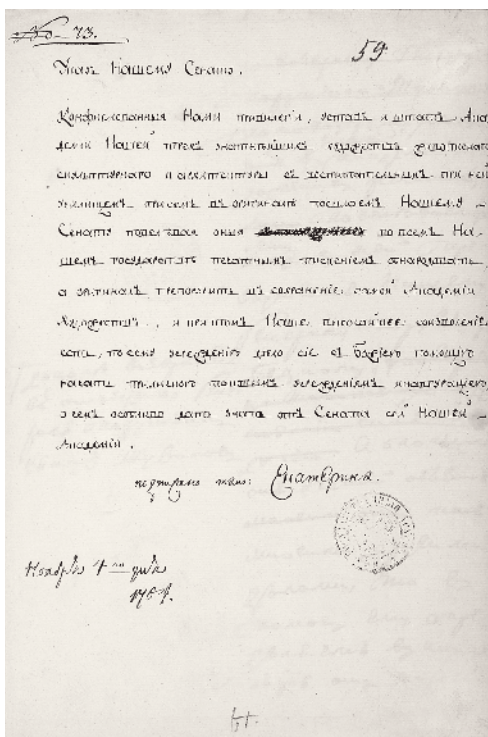


демии наук К.Г. Разумовский. Несомненно, Якоби изучал его живописный портрет работы Л. Токке 1758 года, гравированный знаменитым Г.-Ф. Шмидтом в 1762-м. За французским послом маркизом де Боссе, который и сам занимался гравированием, правее художник поместил графа П.А. Румянцева (Задунайского), генерал-аншефа, генерал-губернатора Малороссии. Возможно, Якоби обращался к портрету Д.Г. Левицкого, гравированному И. Валкером. Рядом с Румянцевым граф И.Г. Чернышев, президент Морской коллегии и маршал по флоту, снискавший славу «распространителя роскоши и всяческих мод». Похоже, что его иконографический тип заимствован у В.Г. Кинингера. Первый в третьем ряду – Н.И. Панин, воспитатель цесаревича Павла Петровича, начальник Иностранной коллегии. Вероятнее всего, Якоби использовал гравюру А. Радига 1792 года с живописного оригинала А. Рослина (доска находилась в академическом собрании). Чуть поодаль, рядом с гипсовым повторением статуи Аполлона Бельведерского Леохара, живописец изобразил А.В. Олсуфьева, бывшего доверенным лицом монархини, руководившего ее частной канцелярией, а впоследствии назначенного кабинет-секретарем, сенатором и председателем Театрального комитета. Человек образованный и остроумный, Олсуфьев был любителем художеств и имел небольшое собрание хороших картин, гравюр, а также коллекцию русских портретов и русских народных картинок. Для достижения портретного сходства Якоби мог использовать гравюру А. Радига 1777 года с живописного оригинала Ж.Л. де Велли (1775). Последним в третьем ряду мы видим поэта А.П. Сумарокова, автора «Слова на открытие Императорской Академии художеств», сочиненного им ко дню инаугурации.

Среди исторических персонажей в левой части картины, у стены, можно узнать фаворита императрицы графа Г.Г. Орлова, сидящего рядом с возвышением, на котором стоит трон. Трудно сказать, какой именно портрет использовал в данном случае В.И. Якоби. Григория Орлова писал П. Ротари и рисовал Ж.Л. де Велли (в обоих случаях гравюры выполнил Е. Чемесов, причем гравюра с оригинала Ротари была признана неудачной). Чуть поодаль от брата, также в третьем ряду, за гипсовой скульптурой Артемиды школы Леохара изображен граф А.Г. Орлов (Чесменский). Он остался в истории России не в последнюю очередь благодаря тому, что занимался улучшением конезаводства в России и завел орловских рысаков, породу, названную в его честь. Отличавшийся атлетическим сложением граф Алексей славился своей силой и стал победителем в знаменитом рыцарском турнире, состоявшемся в 1765 году в Царском Селе.

Любопытным документом, позволяющим понять иерархию придворных чинов, присутствовавших в академии 7 июля 1765 года, является «Реестр выдачи во время инаугурации медалей и жетонов, Устава Академии, генерального учреждения ее и речей»¹⁰. Медали и жетоны раздавались на память об инаугурации наиболее почетным и уважаемым гостям и художникам, а также тем, кого императрица желала отличить. Сама Екатерина II получила 6 золотых медалей и 12 серебряных, Регламент на русском языке в сафьяновом переплете и речь «в тафте», великий князь Павел Петрович – 3 золотые медали, 6 серебряных, остальное – как императрица. Следующим по списку был граф Г.Г. Орлов, которому вручили одну золотую и две серебряные медали; Регламент в сафьяновом пере-

¹⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. 1765. Ед. хр. 180.



Именной указ Екатерины II
от 4 ноября 1764 года. РГАДА. Ф. 17, Д. 270, Л. 59

плете и речь «в золотой бумаге». За ним перечисляются князь Е.П. Шаховской, Н.И. Панин, граф Э. фон Миних, А.В. Олсуфьев, Г.И. Теплов, князь Александр Михайлович Голицын. Двум последним были поднесены регламент на русском и на французском языках, генеральное учреждение в золотой бумаге. Духовные лица получили по одной серебряной медали, одному золотому и серебряному жетонам, по одному экземпляру регламента, речи и генерального учреждения. Обер-гофмейстерина Анна Карловна Воронцова и гофмейстерина Елена Александровна Нарышкина — по одному экземпляру генерально-

СТР. 8, 9

В.И. ЯКОБИ
Инаугурация Императорской
Академии художеств 7 июля
1765 года. Фрагмент. НИМ РАХ

Фрагмент. Граф Н.И. Панин

А.-Ф. РАДИГ
Портрет графа Н.И. Панина.
С оригинала А. Рослина. 1792.
Бумага, гравюра резцом

го учреждения в золотой бумаге и речь в золотой бумаге. Статс-дамы (графини В.А. Шереметева, М.А. Румянцева, Е.И. Разумовская, М.Н. Скавронская, А.А. Матвеева, княгиня А.Л. Трубецкая) и фрейлины (Е.И. Шафирова, княжна Е.П. Трубецкая, Е.Н. и В.Н. Чоглоковы, А.А. Полянская, Е.И. Штакельберг, графини Н.К. и Е.К. Разумовские, А.А. и Е.А. Ефимовские, княжна Е.А. Меншикова) получили по экземпляру генерального учреждения и речь в золотой бумаге.

Среди тех, кого отметили памятными знаками различного достоинства, были П.Г. Чернышев, обер-

be a dwelling of the Lord, the utmost source of virtue. Here the preparing of hearts to accept all kinds of goodness should take place; here the Holy Spirit should sow the seeds of Lord's Word and wisdom into the fertile ground. In Academy the greatest deeds and honest work will take place, here the spiritual solace and rewarding going to be found. Faithful but different deeds, however, with the same final". At the end of the ceremony all went to the room, decorated by ceiling and mural frescos. A table for 200 persons was waiting in the adjacent gallery, decorated with paintings. Opposite the windows, large velvet baldaquin of crimson color with gold embroidery and the lifesize portrait of the Empress was installed. In front of





В. И. Якоби. *Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года.* 1889. Холст, масло. НИМ РАХ



В.И. ЯКОБИ

*Инаугурация Императорской
Академии художеств*

7 июля 1765 года. Фрагмент.

НИМ РАХ

Граф Г.Г. Орлов (сидит

по правую руку от Екатерины II)

Е.П. ЧЕМЕСОВ

Портрет графа Г.Г. Орлова.

С оригинала Ж.-Л. де Велли.

Фрагмент. Бумага,

гравюра резцом, офорт

гофмаршал граф К.Е. Сиверс (серебряная медаль, золотой и серебряный жетоны, один регламент на французском, генеральное учреждение и речь), гофмаршал князь Н.М. Голицын, А.И. Дебресан. Медали розданы офицерам, унтер-офицерам и трубачам полков. Не был забыт и дипломатический корпус – послы в Париже (князь Д.А. Голицын), в Вене (князь Д.М. Голицын), Гааге (граф А.Р. Воронцов), Варшаве (Н.В. Репнин), Стокгольме (граф И.А. Остерман), Берлине (князь В.С. Долгоруков) получили по одной серебряной медали, серебряному жетону, регламенту на русском и французском языках, генеральному учреждению.

Помимо И.И. Шувалова и И.И. Бецкого, А.Ф. Кокоринова, Ж.Б. Валлен-Деламота, Н. Жилле, С. Торелли и конференц-секретаря А.М. Салтыкова знаками отличия удостоены художники Г.И. Козлов, Ф.С. Рокотов, А.П. Лосенко, К.И. Головачевский, И.-Ф. Гроот, И.С. Саблуков, Л. Роллан, медальер П.Л. Вернье, гравер А. Радиг, Е.И. Фельтен, И.И. Бельский, А.П. Антропов, А. Перезинотти, В. Эриксен, Л. Бонне, скульптор Г.-Ф. Дуайен.

В.И. Якоби размещает на стенах конференц-зала картины, которые мог видеть он сам, однако на момент торжества инаугурации они еще не были созданы (за исключением «Суда Париса» Л.-Ж. Лагрене, выполненного в

the table the original of statute and "privilege" was presented, together with large Academy seal and diplomas or degrees of professors and academics. The painter has chosen this particular moment for his canvas, portraying all guests, teachers and students, notably, first professors of the Academy – N-F. Gillet, A. F. Kokorinov, J.-B. Vallin de la Mothe, S. Torelli, and academics V. I. Bazhenov, G. I. Kozlov, F. S. Rokotov, J. F. Grooth, K. I. Golovachevskij, I. S. Sablukov and L. Rollan, as well as first secretary A. M. Saltikov, in the moments of diploma handover.

V.I. Jacobi places on the walls of the conference room paintings, which he could have seen himself, but at the time of pictured inauguration celebration, they have not been created yet (with the exception of "The Judgment of Paris" by L.-J. Lagrene from 1758). Despite some inaccuracies this unique masterpiece by Jacobi remains to be an exceptional and remarkable canvas, narrating the history of the Academy of Arts.

К.Ф. МЕЛЬНИКОВ

Портрет графа И.Г. Чернышева.

Копия с оригинала Д.Г. Левицкого. После 1785.

Холст, масло

Ф.М. СЛАВЯНСКИЙ

Портрет графа А.В. Олсуфьева. Копия с оригинала

К.Л. Христенека. 1840-е. Холст, масло

В.И. ЯКОБИ

Инаугурация Императорской Академии

художеств 7 июля 1765 года. Фрагмент

(крайний слева – граф И.Г. Чернышев,

крайний справа – граф А.В. Олсуфьев)





В. И. ЯКОБИ

Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года.

Фрагмент. НИМ РАХ

(по центру в последнем ряду сидит поэт А.П. Сумароков, сочинивший ко дню инаугурации «Слово на открытие Императорской Академии художества»)

1758 году). Тем не менее, несмотря на ряд неточностей, произведение Якоби является уникальным и интереснейшим полотном, повествующим об истории Академии художеств.

Сохранились сведения современников о праздновании 125-летнего юбилея в 1889 году, к которому картина была написана и выставлена в академических залах. Столичные «Новости и биржевая газета»¹¹ отметили, что в большом конференц-зале в присутствии преподавателей, почетных членов, вольных общников и учеников проходило торжественное собрание. На председательском столе, за которым сидели оба ректора (по живописи П.М. Шамшин, по архитектуре Д.И. Гримм), разложили дипломы, золотые и серебряные медали. Конференц-секретарь П.Ф. Исеев ознакомил всех с обзором деятельности академии за 125 лет существования, прочитал отчет за 1888/89 учебный год и решение совета о присуждении медалей, званий и наград за успехи в художествах. Звания академика исторической живописи удостоился А.Н. Новоскольцев за картину «Последние минуты в жизни московского митрополита Филиппа», Н.Д. Лосев — за картину «Отпущение рабов на свободу»; по пейзажной живописи — К.Е. Крыжицкий, по скульптуре — только что вернувшийся из пенсионерской поездки во Францию Г.Р. Залеман. Помимо выставки Г.И. Семирадского и весенней академия отправила четыре передвижные экспозиции в Харьков, Киев, Казань и Симбирск. Из других важных видов ее деятельности отмечено завершение реставрации часовни времен Ивана Грозного в Переславле-Залесском Владимирской губернии, осуществленной академиком В.В. Суловым. Академия художеств наряду с депутатами Святейшего синода и Императорской археологической комиссией была включена в специальную Комиссию по вопросам реставрации памятников древнерусского искусства. П.Ф. Исеев назвал количество всех академистов

и вольнослушающих за прошедший год — 487 человек, выполнивших около 7 тысяч учебных работ.

Потомственный почетный гражданин Н. Мазурин пожертвовал 10 тысяч рублей для учреждения на проценты с этой суммы двух ученических стипендий — имени Николая и Алексея Мазуриных, с предоставлением совету права назначить их лучшим ученикам по живописи и скульптуре. Существовало условие — стипендиаты должны быть православного вероисповедания.

Торжественное собрание закончилось осмотром выставки, развернутой во всех галереях. Посетители знакомились с работами учеников, пенсионеров, конкурентов на различные академические звания, художников. Больше всего было учебных штудий — рисунков голов и фигур, этюдов и эскизов, работ медальерного и декоративного классов. Как отметил корреспондент, выставка стала своего рода публичным экзаменом.

Статья о юбилее Академии художеств в газете «Санкт-Петербургские ведомости» была более критичной. В ней отмечалось, что публики на торжественном заседании собралось гораздо меньше, чем обычно: президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, которого всегда сопровождала многочисленная и блестящая свита, отсутствовал. Из выставленных произведений выделено только два — программа на малую золотую медаль «Ангел Господень освобождает апостола Петра из темницы» А.П. Рябушкина («тут есть если не техника, то чувство и талант») и полотно А.Н. Новоскольцева. Автор сетовал: «Мы, к сожалению, должны были сознаться, что, кажется, безвозвратно минуло время, когда на конкурсах появлялись такие ученические работы, как гг. Харламова, Поленова, Репина, Семирадского»¹².

¹¹ *Новости и биржевая газета*. 5 ноября 1889 г. № 303. С. 2 («Торжественное собрание в Императорской Академии художеств»).

¹² *Санкт-Петербургские ведомости*. 5 ноября 1889 г. № 304. С. 2 («125-летний юбилей Академии художеств»).

МУЗЕИ АКАДЕМИИ

MUSEUMS OF THE ACADEMY



Основу музейного собрания Академии художеств составила коллекция картин, рисунков и эстампов европейских мастеров, переданная ее куратором И.И. Шуваловым в 1758 году. При непосредственном участии Шувалова создавалась и вторая основная часть музея — скульптурная. Заказанные Шуваловым в городах Италии в 1769 году формы для отливки слепков с античных памятников легли в основу собрания антиков.

В пополнении скульптурной коллекции участвовали в разное время президенты академии А.С. Строганов, А.Н. Оленин, ректор И.П. Мартос, скульпторы-педагоги и студенты академии, а также частные лица.



ПЕРВЫЙ МУЗЕЙ АНТИЧНОСТИ

THE FIRST MUSEUM OF ANTIQUITIES

Екатерина Андреева

Ekaterina Andreeva

К началу XIX века в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге находилось большое количество гипсовых антиков — слепков и форм с самых прославленных произведений античной пластики. Они играли важную роль в академической системе преподавания и в культурной жизни России, способствовали распространению знаний об искусстве Древней Греции и Рима. В первой трети XIX столетия в больших количествах приобретались новые экспонаты для скульптурного музея и формы для тиражирования отливов. В это время во многом благодаря деятельности президента академии А.Н. Оленина коллекция «антиков» Российской академии художеств становится одной из крупнейших в Западной Европе наряду с такими знаменитыми собраниями, как, например, собрание Французской академии в Риме.

Основные поступления этого периода известны историкам искусства, однако существующие печатные источники и архивные документы позволяют более полно раскрыть этот значительный этап формирования коллекции¹.

В 1800 году в составе собрания А.Ф. Фарсетти в Санкт-Петербургскую академию были переданы слепки с таких скульптур, как Бельведерский торс, Геркулес Коммодус, Мальчик, вытаскивающий занозу, и более 40 отливок с античных голов, бюстов и барельефов. Особое место среди присланных из Венеции вещей занимали 30 слепков с рельефов колонны Траяна в Риме (несколько фрагментов фигурных композиций и отдельно отформованные многочисленные головы разнообразных персонажей)².

Кроме того, от Фарсетти поступили 124 гипсовые формы, которые были сняты в середине XVIII века с лучших древних статуй и бюстов, хранившихся в римских собраниях. Однако Российская академия художеств практически не смогла их использовать. В архивном деле сохранилась записка, где с сожалением отмечалось, что полученные формы «по большей части оказались от мно-

¹ См.: Маслова Е.Н. *Отдел слепков Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР (античная скульптура) // Античное искусство в советском музееведении: Сборн. научных трудов. Государственный Эрмитаж.* — Л.: Государственный Эрмитаж, 1987. С. 109; Конькова Г.И. А.Н. Оленин и слепки Академии художеств // Приютинский сборник. Материалы конференции, посвященной 200-летию усадьбы Приютино. — СПб., 1999. Вып. 1. С.18–22.

² *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования / Сост. П.Н. Петров. Ч. 1.* СПб. 1864. С. 593–612.

Вy the beginning of 19th century, there was a large quantity of gypsum “antiquities” — casts of the notable works of classical sculpture — in the Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg. The first third of the 19th century is characterized by vigorous acquisition activity of the new exhibits and cast forms for the sculpture museum of the Imperial Art Academy in St. Petersburg. At this time, thanks to A. N. Olenin, the Russian Academy of Arts collection of gypsum “antique” casts became one of the largest in Western Europe, on par with established collections, such as the one of the French Academy in Rome.

К. Б. ВЕНИГ

*Аполлон Бельведерский. 1848.**Бумага, итальянский карандаш,**мел. НИМ РАХ*



гаго прежде из них отливания весьма повреждены, а в некоторых недостает и целых частей, почему к употреблению мало способны быть могут»³.

В дальнейшем, до назначения президентом Академии художеств А.Н. Оленина в 1817 году, новые слепки и формы в коллекции, вероятно, не появлялись. С именем Оленина связаны прежде всего заказы на приобретение трех крупных партий «антиков» в Англии и Италии. В Британском музее скульптором Ричардом Вестмакоттом были выполнены и присланы в 1818 году в Санкт-Петербург гипсовые отливки с мраморных памятников Парфенона (с 10 метоп «Битва лапифов с кентаврами», с барельефов фриза Парфенона (в 24 частях), со статуй Тезея (Диониса), божества реки Иллиса, с торса Посейдона и с головы лошади)⁴ и слепки с 23 плит скульптурного фриза храма Аполлона Эпикурия в Бассах в Фигалии, представлявшего «Битву греков с амазонками» и «Битву лапифов с кентаврами»⁵. В Риме при посредничестве О.А. Кипренского для России были сделаны отливки с отреставрированных Б. Торвальдсенем 15 фигур западного и восточного фронтонов храма Афины на острове Эгина, принадлежавших баварскому принцу⁶.

О.А. Кипренский пытался договориться о формовке и изготовлении отливок и с некоторых других известных античных произведений. В этот список входили как скульптуры, слепками с которых Российская академия уже обладала, но хотела бы приобрести новые формы (Аполлона и



Торса Бельведерских, Лаокоона, Умиряющего галата, Эрота, натягивающего лук), так и большемерные памятники («Марк Аврелий с конем, Два колосса с конями из Квиринала, Колонна Траяна вместе с основаниями»). Особое внимание художника привлекали огромные Диоскуры. Кипренский считал, что приобретение даже одной фигуры без лошади «придаст великое украшение академическому собранию антиков»⁷. К сожалению, Оленин не счел, видимо, возможным распорядиться о заказе этих гипсов.

В это время в России оказался только слепок с головы одного из Диоскуров, который удалось купить С.И. Гальбергу по просьбе ректора Академии художеств И.П. Мартоса. По словам Гальберга, «из всех формовщиков в Риме только один Мальпиери имел формы сих голов, но форма одной из них так изломалась, что надобно весь череп вводить новый, иначе же, говорит он, и маски отлить невозможно»⁸, поэтому была сделана отливка с головы одной статуи. Слепок с «целого» Диоскура поступил в Санкт-Петербург почти тридцатью годами позже, в 1848 году⁹.

³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. Ед.хр. 1577. Л. 43.

⁴ АНДРЕЕВА Е.М. *К истории поступления в коллекцию музея Академии художеств гипсовых слепков с мраморных памятников Парфенона. //240 лет Музею Академии художеств. Научная конференция 11–12 мая 1999.* Краткое содержание докладов. — СПб.: НИМ РАХ, 1999. С. 58–62.

⁵ БУРАКОВА А.Л. *К вопросу о порядке расположения плит и общей композиции фриза храма Аполлона Эпикурия в Фигалии в Бассах //Проблемы развития зарубежного искусства.* Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1972. Вып. II. С. 14–15.

⁶ *Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / Под ред. Я.В. Брука.* — СПб.: Искусство, 1994. С. 137–138.

⁷ Там же. С. 136–139.

⁸ *Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках / Собрал В.Ф. Эвальд.* — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1884. С. 127.

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 3460. Л. 2, 3.

The name of Olenin is linked, first of all, with purchase orders of three major series of “antique” casts in England and in Italy. Apart from Italian and British collections, it was possible to acquire gypsum casts in Paris. As a result of the Napoleonic conquests, some of the most famous ancient monuments were taken to the Louvre. Although by the time the original sculptures were returned to their homelands, casts made from real marbles remained in the French capital. A. N. Olenin repeatedly received sale offers in the form of purchase lists, enlisting all casts on sale. However, for various reasons, mainly financial, for the Academy it was “rather difficult” to buy a large numbers of “gypsum” in other countries. Nevertheless, copies of some of the sculptures located in the Louvre arrived in St. Petersburg. Cast of the Germanicus statue was enlisted in catalogue of A. G. Ukhtomsky, published in 1818. Later, between 1825 – 1827, list register of all gypsum casts was compiled. There one can find, among other “Italian Casts”, cast of sculptural group “Diana with the Hind”, also called The Diana of Versailles. At an unknown artist engraving from 1820’s, in the upper lobby of the Academy residence, a cast of Borghese vase is depicted, having a form of crater with handles, which are missing on the marble original, as a pair to the authentic Medici Vase.

Attention of A. N. Olenin was focused not only on foreign collections. In 1817 he requested permission to form gypsum casts of the ancient statues and busts from the imperial collections in St. Petersburg. As a result, casts of Ceres statue and busts of Juno and Julia Sabina, as well as “excellent bust of Achilles” situated in Winter Palace enriched Academy collections. In Tauride Palace master copies of Silenus statues and of the Tauride Venus were executed (most probably both copies of “Venus without hands” and “Altered Venus” with her hands added later, most probably during restoration by V. I. Demut-Malinovsky).





В Италии И.П. Мартосом также было заказано гипсовое повторение знаменитого Фавна Барберини. Сначала Гальберг предполагал приобрести отливку у скульптора Винченцо Пачетти¹⁰, который в конце XVIII века занимался повторной реставрацией памятника¹¹. Однако потом решил снова обратиться к формовальному мастеру Антонио Кановы Винченцо Мальпиери «не только потому, что это будет несколько дешевле, но и потому, что он, как человек опытный и чрезвычайно аккуратный, и отольет, и сложит, и уложит со всевозможным старанием. К тому же и форма его, равным образом снятая с оригинала, гораздо новее, и известный берлинский скульптор Раух также предпочел пачеттиевой и заказал для себя второй из нея отливок; следовательно, ваш отливок будет третий». К сожалению, к тому времени, когда из Петербурга было получено согласие Мартоса на покупку, формовщик уже продал третий экземпляр. Гальберг писал, что «нашел у него три других отливки почти совсем готовые, только еще не составленные, и хотя на всех сих трех отливках срезаны рубцы, однако же я предпочел выбрать из них лучший и именно четвертый по порядку отливок, нежели ждать нового, который в теперешнее зимнее время не успел бы и хорошо просохнуть. Впрочем, как сей слепок несколько, кроме рубцов не чищен, то и не думаю, чтобы я поступил неблагоприятно, велев оный готовить к укладке»¹². В 1821 году «в пользу учащихся два произведения древнего ваятельного искусства» (слепки с Фавна и с головы Диоскура) были куплены у Мартоса для академической коллекции¹³.

В первой трети XIX века также существовала возможность заказа новых слепков в галерее во Флоренции. Французскому исследователю К. Пинателю удалось обнаружить следующие факты. В 1820 году А.Я. Италинский, российский посланник в Риме, сделал попытку получить отливки со статуй Венеры Медичи, Аполлино и всего семейства Ниобы с детьми (с 13 фигур). Работу хотели поручить «скульптору Лауницу»¹⁴. Но в прошении, вероятно, не были учтены какие-то условия, поэтому России разрешили предоставить только «несколько частей, наиболее прекрасных из группы», сделанных опытным итальянским формовщиком Гаэтано Чампи¹⁵. Однако академические документы того времени не подтверждают факта поступления флорентийских слепков в Санкт-Петербург.

Помимо итальянских и британских собраний можно было приобретать «гипсы» в Париже. В результате наполеоновских завоеваний самые знаменитые античные памятники вывезли в Лувр. И хотя к тому времени оригинальные скульптуры уже были возвращены на родину, во французской столице остались формы, снятые с подлинных мраморов. А.Н. Оленин несколько раз получал предложения на приобретение и списки с перечислением выставленных на продажу слепков¹⁶. Однако по разным причинам, прежде всего финансовым, академии было «весьма затруднительно» покупать большое количество «гипсов» в других странах. Оленин писал, что все

¹⁰ Скульптор Самуил Иванович Гальберг. С. 63.

¹¹ F. HASKELL, N. PENNY. *Taste and the Antque. The lure of the Classical Sculpture 1500–1900.* — New Haven and London: Yale University Press, 1981. P. 204.

¹² Скульптор Самуил Иванович Гальберг. С. 127.

¹³ РГИА. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 52. Л. 1, 1 об., 2.

¹⁴ Как указывает К. Пинател, это был Эдуард Шмидт фон дер Лауниц (1797–1869), уроженец Лифляндии, ученик Б. Торвальдсена. (См. PINATEL. *Les moulages des «Niobides» florentins Versailles // La Revue du Louvre*, № 3. — Paris, 1989. P. 147.)

¹⁵ *Ibid.* P. 141.

¹⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1818. Ед. хр. 47 (в). Л. 1 и 1 об.; там же. 1821. Ед. хр. 17.



академические деньги потрачены на «эльгинские и фи- гальские слепки», «но Англия! Англия! Нас совсем разо- рила — неимоверная там на все дороговизна, особливо, сколько я примечаю, на учение и художественные произ- ведения»¹⁷.

Тем не менее слепки с некоторых скульптур, нахо- дившихся в Лувре, в Санкт-Петербург все-таки поступи- ли. Отливка со статуи Германика отмечена в каталоге А.Г. Ухтомского 1818 года¹⁸. В реестре гипсовых форм, со- ставленном в 1825—1827 годах, есть форма с группы Ди- аны с ланью, так называемой Дианы Версальской (среди «форм из Италии»)¹⁹. На гравюре неизвестного художни- ка, относящейся к 1820-м годам, в верхнем вестибюле ака- демического здания изображен слепок с вазы Боргезе, сделанный по типу кратера — с ручками (на мраморном оригинале этих деталей нет) как парный к вазе Медичи.

Внимание Оленина привлекали не только зарубежные коллекции. В 1817 году он просил разрешение на формов- ку античных статуй и бюстов из императорских собраний в Санкт-Петербурге, «кои по превосходству их отделки весьма известны даже и в чужих краях». Особо отмеча- лось, что в процессе снятия гипсовых форм древние мра- моры «при употреблении надлежащей осторожности не могут потерпеть никакого вреда»²⁰.

Дозволение на работы было получено в июне 1818 года²¹. Формовальный мастер М.И. Иванов вымыл мра- моры теплой водой с мылом, «дабы смыть с них краску, которую они в 1808 г. господином Делоджаком были подкрашены на тот конец, чтобы нельзя было видеть починки оных и временем произведенной ржавчины». За- тем, чтобы не повредить поверхность древней скульпту- ры и обеспечить возможность свободного снятия кусков гипсовой формы, он, «не зная <...> другого лучшего и без- вреднейшего способа, как намазывание мрамора сбитым мылом, разпущенным в деревянном масле», использо- вал этот состав, который употреблялся тогда всеми ев- ропейскими формовщиками при работе с памятниками, выполненными из различных сортов мрамора, цветных камней и металла. Этим же способом были в конце XVIII века сняты формы с античных бюстов, находившихся в Царском Селе, хотя, как отмечал М.И. Иванов, к 1818 году эти формы «и пришли уже в совершенную ветхость»²².

В результате из Зимнего дворца в музей антиков по- ступили формы со статуи Цереры и с бюстов Юноны, Юлии Сабинны и «превосходного бюста Ахиллеса»²³. В Таврическом дворце были сделаны новые формы ста- туй Венеры Таврической («Венеры без рук» и «Венеры переделанной», вероятно, с руками, дополненными при реставрации В.И. Демут-Малиновским) и фигуры Силе- на²⁴. Из Павловска присланы формы музы Полигимнии (в реестре она указана как Клио), Эрота, натягивающего тетиву на лук, и Геня (или Эрота)²⁵. В Гатчинском двор- це были отформованы два барельефа «Жертвоприно- шение императора Тита» (называвшееся ранее «Жерт- воприношение императора Веспасиана») и «Пастух»²⁶.

From the Pavlovsk Palace, master copy of Muse Polyhymnia (in the register she is enlisted under the name Clio), master copy of Eros (“Eros Stringing his Bow”), and one more copy of Ge- nius (or Eros). From the Great Gatchi- na Palace two bas-relief master cop- ies were acquired: “The Sacrifice of the Emperor Titus” (formerly called the “Sacrifice of the Emperor Vespasian”) and “Shepherd”.

By the end of 1820’s, according to the list of “sculptural objects of Academic Museum”, the collection consisted of 540 statues, busts and bas- reliefs. Under the title “antique” (e.g. classical) pieces, the number was smaller, as some of them were pre- sented in two or three exemplars, casts of “Apollo of the Belvedere” and “Germanicus” were even quadruplicat-

ed. Thus, since the beginning of the 19th century till the 30’s the histo- ry of sculptural collections at Acad- emy museum can be considered as the most fruitful.

If by the end of the eighteenth century, Saint Petersburg “Gypsum” collections were consisting of few “classical master copies”, then by the beginning of the 40’s of the next century the collection had been the largest in Russia, a real museum of classic art with gypsum master cop- ies of most important monuments — from early-classical figures and The Aegina Pediments to busts of Ro- man emperors.



¹⁷ Там же. Оп. 20. 1818. Ед. хр. 47 (в). Л. 6 об.

¹⁸ Там же. Оп. I. Ч. I. Ед.хр. 2866. Л. 17.

¹⁹ Там же. Оп. 19. Ед. хр. 1. Л. 49.

²⁰ Там же. Оп. 20. 1817. Ед. хр. 45. Л. 2, 2 об.

²¹ Там же. Л. 18.

²² Там же. Оп. 20. 1818. Ед. хр. 33. Л. 1.

²³ Там же. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 217. Л. 6. В первой половине XIX века в коллекции Эрмитажа находилась только одна античная статуя, реставри- рованная как Церера или Деметра с колосьями в руках (Женская ста- туя. Римская работа по греческому образцу IV в. до н.э. Инв. № А. 91). «Бюст Юлии Сабинны» — это портрет Домиции Лонгины, жены импе- ратора Домициана. Мрамор. Конец I — начало II в. н.э. Инв. № А. 115. Голова Ареса. Римская реплика с культовой статуи Ареса работы Ал- камена (ок. 420 г. до н.э.). Мрамор. Инв. № А. 105.

²⁴ Форма статуи Венеры Таврической была одной из первых, поступив- ших в 1761 году в академическую коллекцию «антиков» (Сборник ма- териалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств. С. 11–12), но к началу XIX века, вероятно, уже находилась в плохой сохранности. Силен. Римская копия по греческому ориги- налу середины IV в. до н.э. Мрамор. Инв. № А. 106.

²⁵ Полигимния. Мраморная римская копия II в. н.э. с греческого оригина- ла III в. до н.э. Эрот, натягивающий тетиву на лук. Римская мраморная копия I в. н.э. греческого бронзового оригинала Лисиппа IV в. до н.э.

До 1823 года по реестру, составленному А.Г. Ухтомским, в академический музей поступило несколько форм с древних произведений, хранившихся в частных российских коллекциях: с мраморного саркофага (с изображением мифа о пребывании Ахилла на острове Скирос) из «собрания редкостей» графа А.С. Строганова и с двух скульптур от австрийского посланника в России графа Л. Лебцельтерна («голова Париса» и «торса юноши»)²⁷.

К концу 1820-х годов согласно перечню «скульптурным предметам Академического музеума» в собрании находилось 540 статуй, бюстов и барельефов. Они размещались в античных галереях, круглом зале, на парадной лестнице, в скульптурном и гипсовом классах²⁸. По названиям антиков оказалось немного меньше, так как некоторые из них были представлены в двух, трех или, как, например, отливки с Аполлона Бельведерского и Германика, даже в четырех экземплярах.

Таким образом, период с начала столетия и до 30-х годов XIX века в истории формирования скульптурного музея можно считать одним из наиболее плодотворных. Именно в это время коллекция Российской академии ху-

дожеств, сравнимая с лучшими европейскими собраниями, была значительно расширена в результате приобретения как целых партий слепков из Англии и Италии, так и покупки единичных отливок у частных лиц.

Однако, несмотря на поступление большого числа новых экспонатов, лишь немногие из них использовались воспитанниками и преподавателями в учебном процессе. Постоянное увеличение и расширение коллекции преследовало еще одну цель. Если к концу XVIII века санкт-петербургские гипсы были собранием «античных образцов», наличие которых считалось обязательным для любой Академии художеств, то к 1840-м годам коллекцию уже можно было рассматривать как первый в России музей античного искусства, в котором находились гипсовые повторения скульптурных памятников, относящихся к различным периодам развития искусства Древнего мира — от раннеклассических фигур с фронтонов эгинского храма до бюстов римских императоров.

*Фото Ксении Никольской
и Ивана Лукьянова*



²⁶ Жертвоприношение императора Тита. Рельеф. Мрамор. I в. н.э.; Путник (или Пастух). Рельеф. Мрамор. I в. н.э. После Великой Отечественной войны оба рельефа, вмонтированные в стену Белого зала Гатчинского дворца, находятся в сильно поврежденном состоянии.

²⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 217. Л. 6, 6 об.

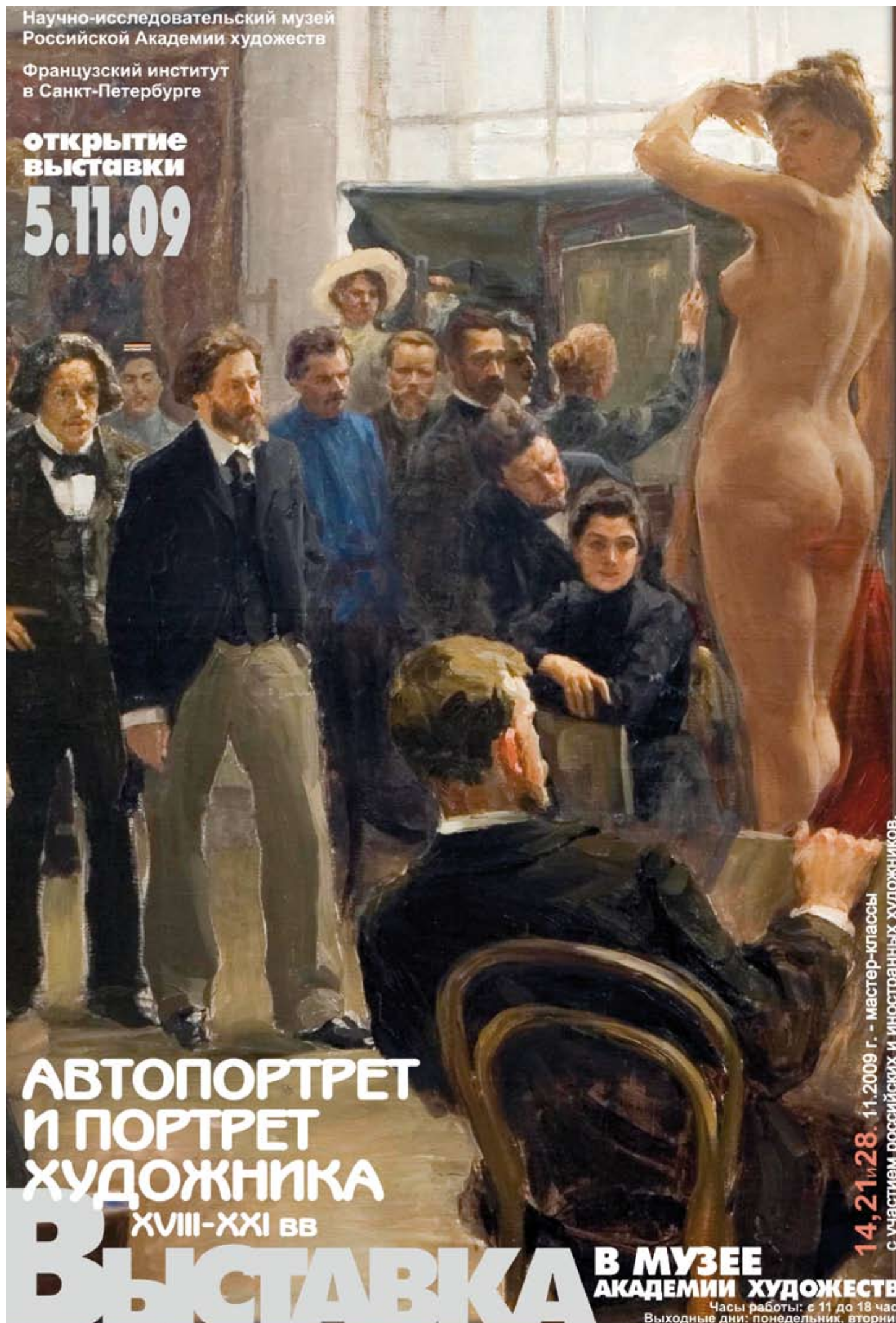
²⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 977.

Научно-исследовательский музей
Российской Академии художеств

Французский институт
в Санкт-Петербурге

**открытие
выставки**

5.11.09



**АВТОПОРТРЕТ
И ПОРТРЕТ
ХУДОЖНИКА**

XVIII-XXI вв

ВЫСТАВКА

**В МУЗЕЕ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ**

Часы работы: с 11 до 18 час.
Выходные дни: понедельник, вторник

14, 21 и 28. 11.2009 г. - мастер-классы
с участием российских и иностранных художников.

Адрес: Университетская наб., 17, 2 этаж (Музей) Телефоны: 323-64-96, 323-35-78; www.nimrah.ru

ФЕСТИВАЛЬ В «ПЕНАТАХ»

CELEBRATION IN "PENATY" MANSION

Татьяна Бородина

Tatiana Borodina

В 1899 году Илья Ефимович Репин приобрел в живописном поселке Куоккала (ныне Репино) под Петербургом усадьбу «Пенаты»¹. В уютном двухэтажном доме, перестроенном по планам самого художника, прошли последние тридцать лет его жизни. Здесь 29 сентября 1930 года он умер и был похоронен в выбранном им уголке парка. Свои «Пенаты» Репин завещал Академии художеств, и в 1940 году в доме был открыт музей, к сожалению, просуществовавший недолго, так как вскоре началась Великая Отечественная война. Все вещи и художественные произведения были вывезены в Ленинград. Когда в 1944 году наши войска вошли в Куоккалу, на месте дома Репина оставались только руины. Восстановленные в 1962 году «Пенаты» вновь открыли свои двери для посетителей, здесь все воссоздано таким, каким было при жизни художника. Вы входите в усадьбу через резные раскрашенные ворота с надписью «Пенаты». В глубине парка стоит дом с крутыми скатами застекленной крыши, боль-

¹ Дата рождения усадьбы «Пенаты» отсчитывается с 27 мая (15 мая по старому стилю) 1899 года. В этот день Выборгским губернатором на имя Наталии Нордман была подписана купчая на приобретение в поселке Куоккала на Карельском перешейке участка леса с летними постройками.



И. Е. РЕПИН

Портрет В.Д. Арбузовой. 1906.

Из «Альбома Нордман»

Дом И.Е. Репина. Музей-усадьба

«Пенаты». Современный вид

This year marks the 110 years since erection of the famous "Penaty" mansion and 165 years since the birth of Ilya Yefimovich Repin (1844-1930), who lived there last 30 years of his life.

On the occasion of the anniversary celebrations, Research Museum of the Russian Academy of Arts in cooperation with Ilya E. Repin Estate-Museum "Penaty" and support of various government and public organizations conducted "Jubilee Festival of Ilya Repin", which will last until the end of the year.

They prepared exhibitions, video presentations, radio broadcasts, literary and musical evenings and concerts; new publications on manor-house "Penaty" and academic conference. The main celebrations took place on the birthday anniversary of Ilya E. Repin and were held on August 5, 2009.

History of manor house "Penaty" dates back to May 27, 1899 (May 15 by old-style calendar). On this day,



шими окнами и верандами, дающими обилие света. Самые светлые помещения второго этажа занимают мастерские художника. Здесь Репин, по его словам, «проводил лучшие часы своей жизни». В «Пенатах» он создал такие картины, как «Черноморская вольница», «Какой простор!», «17 октября 1905 года», «Самосожжение Гоголя», несколько работ на тему из жизни А.С. Пушкина, «Гопак», а также серию евангельских сюжетов: «Голгофа», «Утро воскресения», «Неверие Фомы» и, наконец, большое количество портретов знаменитых современников.

В «Пенатах» встречались молодежь и мэтры, деятели культуры левых взглядов и академисты. В доме Репина любые творческие искания находили отклик и понимание потому, что в личности он ценил прежде всего проявление таланта.

В «Пенаты» приезжали В. Стасов, М. Горький, А. Куприн, И. Бунин, В. Розанов, С. Сергеев-Ценский, В. Каменский и В. Маяковский, С. Есенин и Н. Клюев. Здесь звучала музыка в исполнении Б. Асафьева, Цецилии Ганзен, Цезаря Кюи, пел Федор Шаляпин. Многие гости становились моделями художника. Ему позировали В.М. Бехтерев, К.И. Чуковский, Паоло Трубецкой, Леонид Андреев.

Гостей Репин и Нордман принимали только в среду. В остальные дни художник работал и очень не любил, если его беспокоили. Репинские «среды» проходили под девизом «равноправие и самопомощь». В этот день работницы по дому получали выходной — так в «Пенатах» вводилось в обиход популярное в то время движение «раскрепощение прислуги».

В прихожей, как и прежде, висят знаменитый медный гонг и табличка «Снимайте пальто и калоши сами. Весело и крепче бейте в там-там». Для того чтобы и во время обеда за гостями не приходилось ухаживать, финскому мастеру Пекко Ханекайнену заказали сконструировать стол с вращающейся средней частью. Поворачивая ее за ручку, каждый мог взять еду себе сам. За помощь соседу назначался штраф — речь с построенной в столовой трибуны.

Еще одной примечательностью обедов была вегетарианская кухня. Многие мечтали попробовать в «Пенатах» особую еду из овощей и трав. В целях популяризации растительной пищи Наталия Борисовна издала «Поваренную книгу для голодающих». Она считала, что мир от голода может спасти отказ от животной пищи. Вегетарианское питание, стремление «раскрепостить прислугу», введение в доме правил самопомощи, движение кооперации, направленное на объединение различных слоев общества, чтение лекций, музыкальные вечера, постановки пьес собственного сочинения, устройство детского сада — все это было реализацией демократических традиций просвещения, равноправия, свободы личности и самосовершенствования.

«Пенаты» справедливо относят к культурным центрам конца XIX — начала XX века, быт которых оказался тесно связан с общественными и литературно-художественными интересами эпохи.



В настоящее время филиал Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты» — одна из достопримечательностей пригородов Петербурга. Усадьба включена ЮНЕСКО в список объектов всемирного наследия.

В этом году исполняется 110 лет со дня покупки усадьбы и 165 лет — со дня рождения И.Е. Репина (1844–1930). В связи с празднованием юбилейных дат Научно-исследовательский музей РАХ, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты» при участии и поддержке различных государственных и общественных организаций проводят «Петербургский репинский фестиваль», который продлится до конца года.

В программу фестиваля включены выставки, видеопозаказы, радиопередачи, литературно-музыкальные вечера, концерты, научная конференция. Открытие «Петербургского репинского фестиваля» состоялось в день рождения усадьбы, 27 мая. В «Пенаты» приехали представители местной администрации, института им. И.Е. Репина, коллеги и друзья музея. С приветственным словом выступил директор Научно-исследовательского музея Российской академии художеств Ю.Н. Хватов. Состоялось возложение

цветов на могилу И.Е. Репина и открытие юбилейных выставок. В завершение праздника гостям был предложен небольшой концерт. К юбилейной дате сотрудники «Пенатов» подготовили две фотовыставки. Выставка «История усадьбы. «Пенатам» – 110 лет» знакомит с жизнью усадьбы Репина за все годы ее существования. Впервые для широкого зрителя на ней представлена факсимильная копия купчей на имя Наталии Борисовны Нордман о приобретении участка в поселке Куоккала.

Усадьба «Пенаты» всегда была в центре внимания фотографов. Парк, дом и его обитателей снимали не только знаменитые мастера, такие, как, например К. Булла, но и многие любители. Среди них и Н.Б. Нордман. Она окончила курсы фотографии при Русском техническом обществе. Ее снимки не всегда совершенны, но они доносят до нас историческую правду о быте в «Пенатах», о перестройке дома и работах в парке.

На второй выставке, открывшейся в «Пенатах», «Когда здесь жил Репин», представлено более ста фотографий с дореволюционных открыток, на которых запечатлены поселки северного побережья Финского залива. Они знакомят зрителей с окружением «Пенатов». Это улочки, дома, пейзажи тех мест, которые в начале прошлого века шутили называли «от Репина до Леонида Андреева». Облик по-



И.Е. РЕПИН

*Портрет В.И. Базилевского.
1906. Из «Альбома Нордман»*

Кабинет И.Е. Репина.

Современный вид

Зимняя веранда. Современный вид

◀ С Т Р . 2 6

the governor of Vyborg signed a bill sanctioning the purchase of forest estate in the village Kuokkala on the Karelian Isthmus with all properties and buildings for Natalia Nordman.

Estate "Penaty" belonged to the cultural centers of the end of 19th – beginning of 20th century and played a significant role in the spiritual life of its times, when everyday life had been closely interrelated with social, literary and artistic trends of the era.

In our days manor-house "Penaty" belongs to Ilya E. Repin Estate-Museum "Penaty", itself affiliate of Research Museum of RAA. It became one of the most famous monuments of Russian culture and one of the favorite attractions of St. Petersburg surroundings. Estate is included in the UNESCO list of World Heritage sites.





И.Е. РЕПИН
 Портрет
 Л.В. Светоржецкого.
 1908. Из «Альбома
 Нордман»

И.Е. Репин пишет
 портрет Ф.И. Шалапина
 в зимней мастерской.
 «Пенаты», Куоккала.
 1914. Фото К.К. Буллы

Трибуна в столовой.
 Современный вид



селков помогла воссоздать замечательная коллекция ныне покойного Н.С. Тагрина, в свое время предоставившего музею более 300 копий открыток. Определить названия улиц, имена хозяев запечатленных домов помогали, жившие там люди. Много интересного рассказал о своем «дачном детстве» в Куоккала академик Д.С. Лихачев.

Торжественное празднование 165-й годовщины со дня рождения И.Е. Репина состоялось 5 августа 2009 года. По традиции в день рождения И.Е. Репина на могиле художника в «Пенатах» прошла поминальная служба, затем церемония продолжилась в Петербурге, в Научно-исследовательском музее РАН. После официальных приветствий состоялся показ уникального мультимедийного проекта «Дар Репина Финляндии» – одноразовая демонстрация коллекции произведений русских художников, которая хранилась у Репина в «Пенатах» и была подарена им в 1919 году Финляндскому

художественному обществу. Эти работы и пожертвованные тогда же восемь произведений самого Репина были переданы в музей «Атенеум». Они положили начало формированию отдела русского искусства Финской национальной галереи. Картины И.Е. Репина ранее можно было видеть и в постоянной экспозиции музея «Атенеум», и на временных выставках, в том числе и в России, но 22 работы мастеров русской школы живописи из коллекции Репина и Нордман, никогда не выставлялись и неизвестны даже специалистам. В связи с юбилейными датами электронные копии этих материалов были любезно предоставлены для презентации в России отделом фотографий Центрального художественного архива Финской национальной галереи. По завершении показа коллекции Репина, подаренной Финляндии, в парадных залах Научно-исследовательского музея Российской академии художеств будут открыты две выставки.





*Ученицы гимназии
М.Н. Стоюниной в гостях
у И.Е. Репина в «Пенатах»
за круглым столом.
Фотография. 1910*

И. Е. РЕПИН
*Портрет Л.Н. Яковлевой.
1906. Из «Альбома
Нордман»*

*Столовая
в доме И.Е. Репина.
Современный вид*



В Тициановском зале после показа в «Пенатах» продолжится презентация выставки «История усадьбы. «Пенатам» — 110 лет». В Рафаэлевском зале Научно-исследовательского музея РАХ будет открыта юбилейная выставка «Альбом Нордман», представляющая фотокопии с графических портретов, выполненных И.Е. Репиным в «Пенатах» в 1905–1911 годах. Часть работ (38) из этого альбома Репин предоставил в 1911 году для Всемирной выставки в Риме. В настоящий момент рисунки этой серии разошлись по разным коллекциям и показать оригиналы не представляется возможным. Но на выставке, посвященной дню рождения художника, хотя и в копиях, они вновь будут представлены вместе. В период демонстрации выставок в парадных залах Научно-исследовательского музея РАХ посетители смогут увидеть фильм о Репине и его усадьбе в Куоккала из коллекции музея «Пенаты». 19 августа в усадьбе художника в рамках со-

вместного проекта музея И.Е. Репина и Института Финляндии в Санкт-Петербурге состоялся один из концертов международного музыкально-поэтического фестиваля «В сторону Выборга». В завершение юбилейного года в «Пенатах» пройдет очередная конференция «Репинские чтения» и откроется выставка «Чугуев – родина Репина» из фотоколлекций «Пенатов» и Художественного мемориального музея И.Е. Репина в городе Чугуеве.

Сотрудники Музея-усадьбы И.Е. Репина «Пенаты» выражают благодарность директору Научно-исследовательского музея Российской академии художеств Ю.Н. Хватову, а также всем коллегам и друзьям за помощь и поддержку в реализации праздничных мероприятий.



ПЕЙЗАЖИ ЭТТОРЕ ДЕ КОНЧИЛИИСА

LANDSCAPES OF ETTORE DE CONCILIIIS

Летом в Рафаэлевском зале Научно-исследовательского музея Российской академии художеств состоялась выставка работ именитого итальянского художника Этторе де Кончилииса. О творческом пути мастера дают представление 64 пейзажа — от первых произведений начала 1960-х годов до работ последнего времени, которым на экспозиции уделено особое внимание.

Этторе Де Кончилиис родился в 1941 году в Авеллино. Учился на архитектурном факультете в университетах Неаполя и Рима. В Риме художник сотрудничал с такими скульпторами, как Микеле Гуэрризи, Марино Маццакурати и Венанцио Крочетти, активно участвовал в 1960-е годы в дебатах на темы культуры.

В 1965 году Де Кончилиис в соавторстве со скульптором Фальчано создает свою первую монументальную стенную роспись для собора Св. Франциска в Авеллино «Полотно мира — атомная бомба и мирное сосуществование». Произведение отличается редким по интенсивности коммуникативным зарядом, далеко выходящим за границы обычной политической и религиозной пропаганды. Работа вызвала целую волну критики и настолько ожесточенную полемику в религиозных и светских кругах, что молодого автора в частном порядке принял папа Павел VI. Следующие десять лет Де Кончилиис посвящает себя монументальной стенной росписи, получает заказы из множества городов Италии, среди которых Мантуя, Модена, Реджо-Эмилия и Бари. В 1971 году Де Кончилиис едет в Мексику, чтобы усовершенствовать свой опыт в технике стенной росписи в мастерской Давида Альфаро Сикейроса, затем совершает поездку в Иран, по возвращении в соавторстве с Карло Леви, Эрнесто Треккани и Рокко Фальчано занимается проектом стенной росписи во Фьяно-Романо «Оккупация земель и борьба за развитие» (1970–1972).

Теме стенной росписи художник посвятил цикл лекций, прочитанных им в Институте исследований неприменения силы в Пало-Альто (США), а также в Университете Беркли в Калифорнии. По возвращении в Италию в

Э. Де Кончилиис

Без названия. 2008. Холст, масло.

Частная коллекция

СТР. 31 >

Серебристый след. 2008. Холст,

масло. Частная коллекция



Интенсивность отражений.

2007. Холст, масло.

Частная коллекция



In June 2009, a personal exhibition of renowned Italian artist Ettore de Conciliis took place in Raphael Hall of Research Museum of the Russian Academy of Arts. Sixty-four landscapes of the great master were illustrating development of his innovative creative ways from the first works of the early 1960's until the most recent works, which are presented with special attention.

Ettore de Conciliis was born in Avellino (Italy) in 1941. From 1958 to 1963 he studied at the architecture department in the universities of Naples and Rome. The artist lives in Rome and actively works in association with modern Italian sculptors including Michele



1972 году он организует Центр народного общественно-го искусства во Фьяно-Романо, ставший популярным местом встречи художников и творческой интеллигенции.

С 1975 года Этторе Де Кончилиис постепенно отходит от монументального искусства и стенной росписи и отдает предпочтение малому жанру — пейзажу и натюрморту. Он черпает вдохновение в видах долины Тибра к северу от Рима, Умбрии, области Венето, а также северо-восточного и северо-западного побережий США.

В 1983 году в залах галереи Ронданини в Риме была открыта персональная выставка художника «Этторе Де Кончилиис. Характер природы». Позднее автор выставился в Галерее Элейн Бенсон в Бриджхэмптоне (Лонг-Айленд) и галереях А. Хаммера в Нью-Йорке. В 1988 году живописец удостоен награды за ретроспективу «Этторе Де Кончилиис. Река бесконечного цвета», организованную в римском музее «Палаццо Браски». В 1992 году вышла первая монография художника для галерей А. Хаммера. Из недавних выставок художника следует упомянуть о его участии в экспозиции музея Сан-Сальваторе-на-Лауро в Риме (2002), в коллективных выставках в Галерее Св. Варфоломея (2005) и палаццо Св. Элии (2007) в Палермо. Творчество мастера пользуется неизменной популярностью у любителей живописи и получает высокую оценку критики.

Guerrisi, Marino Mazzacurati and Venanzo Crocetti, since 1960's actively participating in debates on the topic of culture.

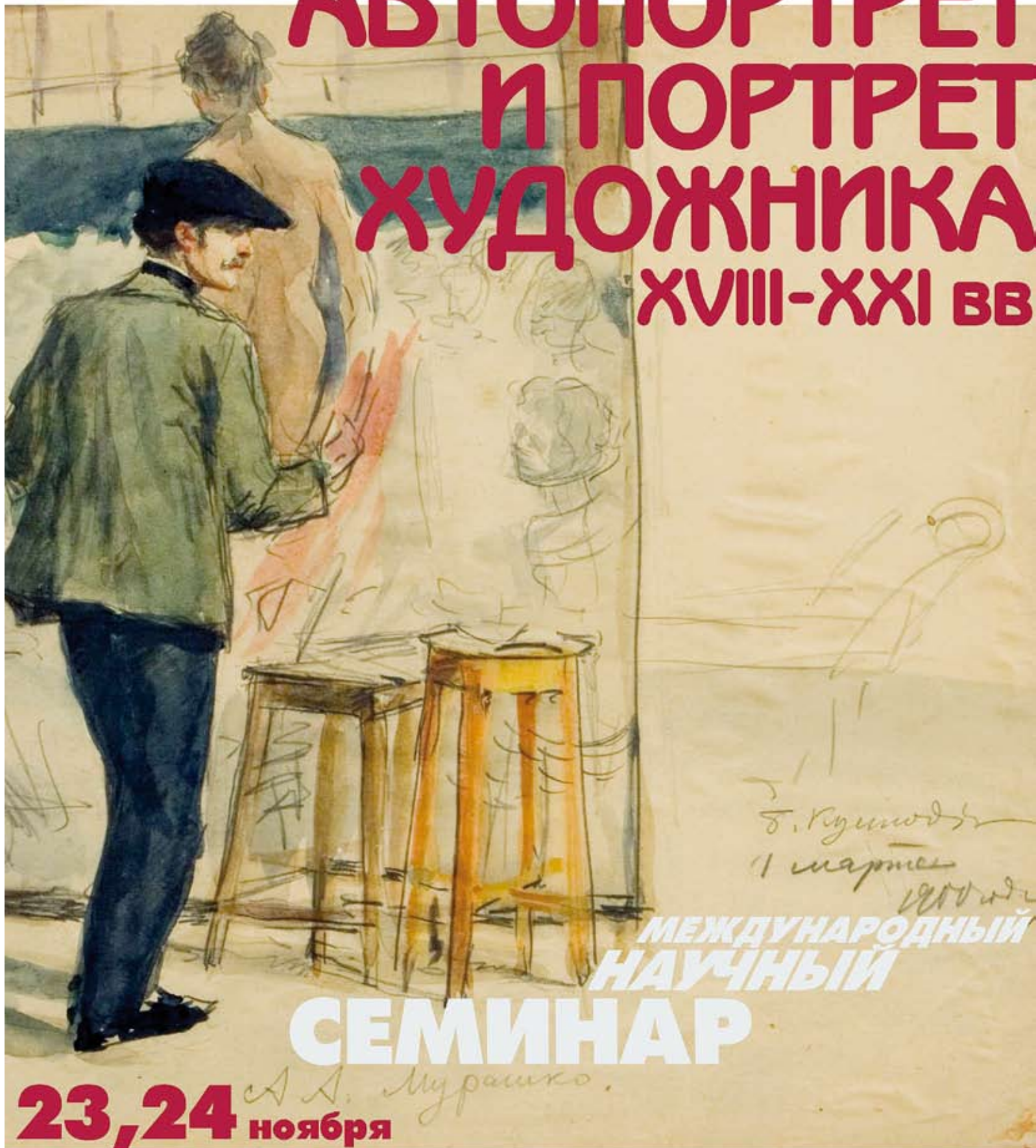
In 1965 in joint authorship with Falciano, De Conciliis creates his first monumental mural "Canvas of the world — Atomic bomb and peaceful existence" for the Cathedral of St. Francesco in Avellino. It created a whole wave of criticism and such bitter debates that the young author was privately seen by Pope Pavel VI. The following ten years De Conciliis dedicates to painting murals, he received commissions from such Italian cities as Mantua, Modena, Reggio Emilia and Bari.

Since 1975, Ettore de Conciliis was gradually moving away from monumental art and mural work turning his preference to "lesser" genres of landscapes and still-life painting. He draws his inspiration from the motives and subjects of the Tiber valley north or Rome, Umbria, Veneto area as well as from the north-eastern and north-western coastlines of the United States.

Prominent artist Ettore de Conciliis enjoys unchanged popularity among art lovers, at the same time being highly appreciated by art critics.

Научно-исследовательский музей
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
Французский институт в Санкт-Петербурге
Генеральное консульство США в Санкт-Петербурге

АВТОПОРТРЕТ И ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА XVIII-XXI ВВ



*Б. Рудинский
1 марта
1900 год*

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
НАУЧНЫЙ**

СЕМИНАР

23,24 *с. А. Мурашко.*
ноября

2009 г.

Адрес: Университетская набережная, 17
Конференц-зал музея, 2-й этаж
Телефон для справок 323-64-96
www.nirmah.ru

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИНСТИТУТЫ

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Первый набор учеников состоялся в 1758 году.

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. Создан в 1939 году на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.
www.artacademy.spb.ru

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЛИЦЕИ

Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона. С 1936 года базовая школа Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры.

Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского. С 1951 года находится в ведении Академии художеств как базовая школа Московского государственного академического художественного института.
www.art-lyceum.ru

ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ РАХ

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

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

Мастерские в Казани, Красноярске, Саратове.



ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА ПЕДАГОГОВ

SPRING EXHIBITION OF PEDAGOGUES

Светлана Грачева

Svetlana Gracheva

Весной в Петербурге все наполняется светом, предчувствием романтических белых ночей. Н.В. Гоголь, чей юбилей мы отмечаем в этом году, писал: «Сильно люблю весну. Даже здесь, на этом диком севере, она моя». Действительно, нет более удачного времени, чтобы заново открывать мир вокруг и внутри нас, переживать и чувствовать острее и сильнее.

Вот и ставшая традиционной апрельская «Весенняя выставка в залах Российской академии художеств» будто возвращает нас к истокам академического искусства. Педагоги всех творческих факультетов Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ демонстрируют своеобразный отчет в виде экспозиции своих произведений. В выставке принимают участие 84 автора, представлено более 200 работ, выполненных преимущественно в 2008–2009 годах.

Высокий уровень современного профессионального искусства и традиции старейшей академической художественной школы России можно оценить, знакомясь с экспозицией двух парадных залов Научно-исследовательского музея РАХ – Рафаэлевского и Тициановского. Объединяет всех участников то, что они педагоги – профессора, доценты, ассистенты, которые каждый день посвящают образовательной деятельности, совмещая ее с творчеством, поэтому их творчество – часть педагогики и педагогика – часть их творческой жизни. Вспомним размышления Н.В. Гоголя, о том, что слог преподавателя «должен быть увлекающий, живописный», все должно быть «окинуто яркими красками», чтобы повести за собой ученика, заставить его поверить в будущую профессию, овладеть нюансами мастерства.

Данная выставка отражает искания художников-педагогов буквально во всех жанрах изобразительного искусства. В академической иерархии на первом месте всегда был исторический жанр. И здесь он продемонстрирован с достаточной полнотой. Так, А.К. Быстров выполнил в этом году не только монументальные мозаичные и витражные композиции для новых станций Петербургского метрополитена «Волковская» (в соавт. с Е.А. Быстровым) и «Звенигородская», но и представил два монументальных полотна на сюжеты из русской истории – «Черный ворон» и «Заговор Софьи против Петра», посвященных вечной теме – русскому бунту.

В клетку посаженный, закованный в кандалы Емельян Пугачев, словно черный ворон, что летит рядом,

In the spring, St. Petersburg is filled with bright lights in anticipation of romantic "white nights". This year marks the 200th anniversary of Nikolai Gogol's birth. Renowned writer once wrote: "I love spring very much. Even here, in the wild north, the spring is my!". Indeed, there is no better time to rediscover the world around us and within us, to experience and feel more contrastingly and more intensively.

Once again, a traditional April Spring Exhibition in the Halls of the Russian Academy of Arts seems to be taking us back to the roots of academic art. Teachers of all of the creative faculties of the I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture showed us some kind of personal statement in the form of the exhibition. Among the participants were 84 authors presenting over 200 works, created mostly in the period from 2008 to 2009.

The high level of professional contemporary art and traditions of the oldest academic art school in Russia could be evaluated visiting the exposition taking place in Raphael and Titian ceremonial halls at the Museum of the Russian Academy of Arts. What unites all the participants is the fact all of them are pedagogues – professors, lecturers, assistants – who devote every day to



Е.А. ЗУБОВ
Валерий Гергиев.
2008. Холст, масло

А.К. БЫСТРОВ
Черный ворон.
2008. Холст, масло





распростер руки, как крылья, и буквально выплескивает на зрителя свою колоссальную необузданную энергию, жажду свободы. Если в картине прошлого года «Плеха Пугачева» герой представлен в трагический момент перед казнью, то на этот раз вечные оппозиции – жизнь и смерть, свобода и заточение, полет и приземленность предстают перед нами. Художник решает эту тему скорее в философско-поэтическом, чем в социально-историческом плане, в отличие от, например, хорошо известной картины Т. Назаренко. Не случайно он почти отказывается от повествовательных деталей, свидетельствующих о конкретной исторической эпохе. Все внимание сосредоточено на цветовой и композиционной экспрессии, выраженной мощными, лаконичными, пастозными мазками кисти.

С «Черным вороном» явно перекликается вторая картина – «Заговор Софьи против Петра». А.К. Быстров не боится возникающих аллюзий и параллелей с известными решениями этой темы. Как и Е. Пугачев, Софья изображена в момент энергичного, даже резкого движения, далеко не свойственного женщинам эпохи домостроя. Она восседает за столом, покрытым красным сукном, в окружении стрельцов и обсуждает с ними детали заговора против брата. Ее напряженное лицо являет собой средоточие воли и решительности. Мощная энергетика главной героини поддержана образами второстепенных персонажей, в фигурах и лицах которых мы улавливаем разную гамму чувств – от ненависти и ярости, до мужественности и благородства. Огненный колорит произведения способствует более мощному раскрытию силы данного образа. Здесь вызваны к жизни скорее те особенности живописи, о которых Гоголь написал, что «страдание выражается живее и вызывает сострадание, и требует сочувствия, а не наслаждения».

У Г.А. Гукасова интересны подготовительные этюды к картине «Мы от рода русского», в которых автор сосредоточен на разработке острой психологической характеристики своих персонажей. На историческую тему написан и триптих М.Г. Кудреватого: «Братья», «Сестры», «Графская пристань». Он посвящен истории Гражданской войны и революции, трагических событий XX века, к которым вновь и вновь обращаются художники.

В ретроспективном ключе воспринимаются композиции А.Н. Скляренко, хотя выполнены они на вполне современные темы («На пикник», рисунки). Вероятно, такое ощущение возникает из-за выбранной стилистики, в духе 1920-х годов. Вспоминаются традиции ОСТА и «Круга» – те же мощные ракурсы, динамичные развороты фигур, атлетические формы тел и некоторая самоирония... К формам скульптурных рельефов 1930–1940-х годов обращена и необычайно цельная живописная работа А.Е. Пашина «Орел-решка», в которой простой мотив розыгрыша футбольного мяча благодаря монументальным формам рисунка и композиции превращен в античное «предстояние», центр которого изящно подчеркнут старинной монетой, приклеенной на холст.

Живописная аллегория «Музыка» выполнена еще недавним студентом А.А. Мыльниковым – А.А. Фоминых как декоративное панно для одного из залов Дома архитектора (бывший особняк А.А. Половцева), спроектированного архитектором М.Е. Месмахером. В контексте данной выставки Аполлон-кифаред (взят образ скульптуры Леохара «Аполлон Бельведерский»), восседающий среди муз на Парнасе, смотрится весьма современно и символически связывает сегодняшнее искусство с шедеврами прошлых эпох. Это своеобразный гимн классическому наследию.

Античная тема, как мечта о «золотом веке», возникает также в эскизе панно «Шествие богов» Е.М. Куркова, в котором целая панорама из жизни древней Эллады изображена во фризообразной композиции – с олимпийскими божествами, кентаврами, слонами, лошадьми, нимфами, дымящимися вулканами, ослепительной белизны руины храмов и лазурной гладью Средиземного моря...

«Красоту, гордую красоту человека» с классической ясностью и христианским целомудрием раскрывает в своих образах Ю.О. Бехова в серии «Изгнанники рая», представив две работы – «Грехопадение» и «Ева».

Некоторым художникам-академистам близко символическое понимание мира. Их изобразительный язык наполнен иносказаниями, произведения – многозначными образами. Увлекает своей почти сюрреалистической атмосферой таинственная человеческая фигура в картине А.Х. Курбанова «Весть», как бы перекликающаяся с вестниками андреевской «Розы мира». Амбивалентность жизни и смерти стремится постичь И.М. Кравцов в работах «Знамение» и «Тишина».

Особое место в этой экспозиции занимают скульптуры П.О. Шевченко, наполненные яркими символами и средневековыми приметами («Свобода» и «Белый всадник»,

educational activities, combining it with creativity. Thus, their creativity is a part of education, and vice-versa, educating process is part of their creative life.

Nikolai Gogol once wrote on behalf of M. V. Lomonosov: "All the Russian lands, from border to border, are illuminated by him from his enlighten heights, from where he admires and feasts his eyes on limitless and virgin nature of Russia". Something similar is coming to mind when talking about participants of the spring exhibition, who are holding their unhurried dialogue with the audience traditionally, but very sincerely and truthfully, and therefore especially attractively. They have one undisputable argument: 250 years of history at the Russian Academy of Arts.

◀ СТР. 36

К.В. ГРАЧЕВ

*Триптих «Хлеб». Три хлеба
(правая часть).*

2009. Холст, масло

А.В. ЧУВИН

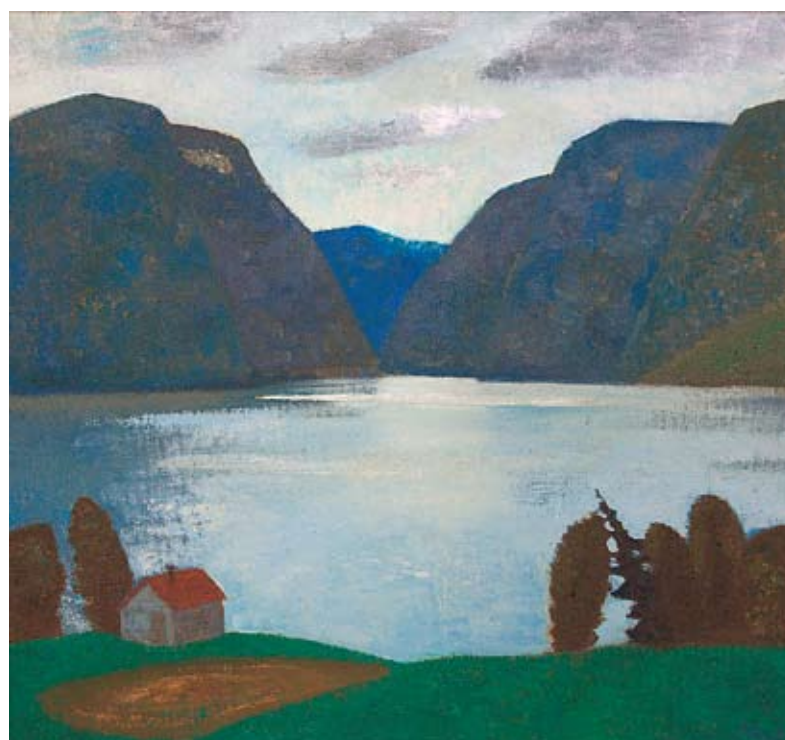
Фьорды.

2008. Холст, масло

В.А. МЫЛЬНИКОВА

Зимний букет.

2008. Холст, масло



«Мечтатель»). Отметим, что скульптурных работ показано не так много, но они весьма разнообразны.

Философская многозначность и символы присущи иллюстрациям П.Г. Татарникова к произведениям латиноамериканских писателей, что во многом продиктовано самим литературным материалом. В духе средневековых книжных миниатюр сделаны им цветные офорты к «Псалмам». Ритм линий и цветовых пятен подчинен плоскости бумажного листа, а многофигурные композиции с многочисленными деталями и символами соответствуют музыкальной поэтике библейских текстов.

Размышления о прошлом соседствуют на выставке с картинами о дне настоящем. Какой он, мир сегодняшнего дня? Что видят в нем современные художники? Пожалуй, в первую очередь это поиск гармонии. Гармонии с самим собой и с окружающим миром.

Работам С.Н. Репина свойственна ностальгия по детству и юности, по естественной первозданной жизни человека. Его композиции «Пастораль» и «Береза» пронизаны ощущением неброской, но удивительной красоты русской земли, могучих деревьев, высокого летнего неба, зеркальной глади озер. Образы беззаботного детства, когда «деревья были большими», когда гармония мира еще не была нарушена взрослой жизнью, возникают, когда смотришь на эти очень изысканные в колористическом отношении картины, сочетающие хорошее знание природы с элементами декоративности.

Импрессионистическая яркость колорита свойственна картинам О.А. Еремеева «Послеобеденный отдых» и «В концерте», здесь доминируют элементы автопортретности и камерности. Изображая в одном случае эпизод из деревенской жизни, а в другом — светский мотив, художник говорит со зрителем о сокровенном — о своем особом мире, позволяя только заглянуть в него, прикоснуться к тайне размышлений о вечном.

Ряд художников анализируют проблемы современной жизни: творческие устремления молодежи и экзистенциальную сущность жизни (М.В. Моргунов «Скульптор» и «Экзистенциалист»), прелесть детства (В.Р. Ежаков «Подруги», Н.Д. Блохин «Ловушка для снов»), праздники и будни прихожан (В.И. Стеценко «Возрождение»), поиск идеального образа мира в обыденных мотивах (В.Л. Боровик «На речке», А.А. Погосян «Снегири»). Будни и праздники современной деревни, пронизанные почти мистическими переживаниями, но преподнесенные с великолепным чувством юмора и очень живые — в рисунках А.С. Андреева, выполненных в энергичной карандашной технике. Такая виртуозность исполнения свойственна многим педагогам кафедры графики, которой руководит А.А. Пахомов.

В мир художника, в его мастерскую — тайную лабораторию «алхимии» живописи, лишь иногда удастся заглянуть простому смертному. Это мир тайн и творческих переживаний, зазеркальных образов и вспыхнувших открытий, сияющих красок палитры и очарования моделей.

Эти диковинные сокровища открывают зрителю Л.С. Давиденкова («Окно в ночь»), Ю.В. Калюта («Венера. Ирина. Наташа»), С.Д. Кичко («Вечер»).

Отрадно заметить, что на этой выставке довольно полно представлен портретный жанр: от автопортрета до групповых композиций. Это, безусловно, картины академика А.А. Мыльникова, отметившего недавно свой 90-лет-



ний юбилей. Он представил три работы — «Портрет (В пути)», «Портрет» и «Девочка с шарами», в которых вполне современные модели словно погружены во вневременную среду, атмосферу призрачности и какой-то зыбкости. Причем интересно, что все три персонажа показаны на первый взгляд в одном и том же ракурсе, с одинаковым поворотом фигур и голов, с близким положением рук, но



И.М. КРАВЦОВ. *Тишина*. 2009. Холст, масло

при этом возникают абсолютно разные зрительские эмоции: от нежности, некоторой строгости и даже жесткости до карнавальная радости. Превосходны формальные находки в этих портретах, в них чувствуются полная свобода фактуры и цветового строя, освобождение от условности профессионализма, маэстрия письма.

Портрет — одна из сильных сторон творчества А.С. Чаркина. В его работе «Ветеран» остро индивидуальные черты модели сочетаются с типизацией и обобщением. Всматриваясь в черты лица портретируемого, понимаешь, насколько непростая жизнь стоит за плечами этого человека, но испытания не сломили его. Мудрость и теплота, духовная сила и доброта лишают жесткости этот образ, делают его по-человечески привлекательным.

Скульптурные произведения А.И. Гордеева отличаются изысканностью и отточенностью формы. Так, изящество черт лица, за которыми скрывается энергичный и достаточно волевой характер, свойственны портрету «Юлия».

Графические портреты К. Ли выполнены на черной бумаге белой пастелью и тушью, они поражают техническим мастерством, точностью и легкостью линий. Портреты старика и отца Виссариона притягивают огромным внутренним напряжением и духовной силой, лаконичными, но удивительно точными средствами выразительности.

Музыкальной и живописной экспрессией наполнен портрет В. Гергиева, написанный Е.А. Зубовым. Представив известного дирижера в момент творческого напряжения, художник акцентировал внимание на его лице и правой руке, выхватив их мощным потоком света, который словно исходит от самого портретируемого. Глаза Гергиева прикрыты, он погружен в музыку. В почти монохромном колористическом решении портрета большую роль играют различные оттенки черного цвета, подчеркивающие романтичность этого образа.

В портретах обнаруживается целая палитра чувств: восхищение красотой и обаянием молодости (К. Ли «Портрет студентки», Ю.В. Калюта «Калерия. Красный портрет», А.Л. Иванов «Впечатление», С.М. Сорокин «Портрет китайской девушки»), футбольные страсти (Ю.В. Калюта «Автопортрет. Как там Аршавин?»), преклонение перед интеллектуальным обаянием и духовной силой современного человека (Ю.Я. Мацко «Портрет жены художника», А.Д. Лукашенко «Портрет Б.В. Аверина»), мудростью и талантом народных умельцев (И.А. Раздвогин «Портрет мастера народных инструментов»).

Некоторая идеализация свойственна автопортрету В.А. Могилевцева. Не случайно работе дано отвлеченное название — «Художник». Он изобразил себя стоящим перед мольбертом, смотрящим сквозь зрителя куда-то вдаль. В этом взгляде, вероятно, есть попытка задать вечные вопросы: «В чем смысл искусства? Что выше — жизнь, или искусство?». Экспозиция данной выставки частично отвечает нам на него: человек — вот главный образ искусства.

Не менее важный раздел выставки — пейзажи. Истинная

красота мира открывается в лирических работах В.С. Песикова, написанных в импрессионистической манере. Сравнительно небольшие по размеру, они буквально сверкают сочными, мощными, фактурными, энергичными мазками. Пленэрные пейзажи «Зимний день», «Кирилло-белозерск», «Вечер в Вознесение», «Деревня» полны света, воздуха и очень богаты в колористическом плане.

В работах Н.Н. Репина «За сеном», «К вечеру», «Лето» узнаются традиции русского реалистического пейзажа. Художник словно стремится каждый пейзажный мотив облечь в монументальную форму, используя приемы колористического обобщения, панорамного построения композиции. «Левитановская» ясность форм, выразительность цветовых отношений, лишь кажущихся на первый взгляд очень простыми в пейзаже В.Ф. Руднева, выявляют свою виртуозность. В этом году В.Ф. Рудневу, присвоено звание народного художника России. Скупыми средствами решены зимние пейзажи Г.А. Исаева «Зимний мотив. Псковщина» и «Замерзшее озеро».

Особого внимания заслуживают работы Н.П. Фомина «Карелия. Сумерки», «Холодный май», «Перелески». Эти пейзажи решены с картинным повествовательным размахом — с прологом, кульминацией, сюжетной развязкой. Их можно долго рассматривать, погружаясь в прозрачный воздух карельского вечера, наслаждаясь ароматом майской зелени, схваченной легким заморозком, восхищаясь неожиданными цветовыми сочетаниями.

Узнаваема живописная манера А.В. Чувина, пейзажи которого построены на изысканных декоративных отношениях. Они сочетают натурные наблюдения с элементами цветовой символики. Так, в «Соборе в Толедо», написанном в холодной цветовой гамме, ощущается почти метафизическое пространство. Художник пишет не открыточный вид, он размышляет над сутью человеческого бытия. Восхищение суровой и могучей красотой северной природы, сохранившей свое превосходство над человеком, свою величественную первозданность, присутствует в картине «Фьорды» из норвежского цикла пейзажей.

Прекрасными живописными качествами и импрессионистической свежестью отличаются пейзажи павловского цикла Е.В. Малых и совсем иначе, лаконично и цельно, с монументальным обобщением увиден замечательный Павловский парк в темперах А.Ю. Синицы. Привлекают свободой пластического языка и драматической напряженностью «Жиздра» А.Б. Гришина, философской наполненностью — «Фонтан» А.С. Заставского, реалистической точностью — «Летний пейзаж» и «Гатчина» С.Н. Гривы, тщательной проработкой деталей в сочетании с поистине монументальным размахом — «Бурный день на Неве» А.Н. Блюка. В цветовой гамме в духе мастеров «Голубой розы», но с экспрессионистичными «вихреобразными» фактурными мазками сделаны работы И.В. Петрова «Голубая весна», «Крюков канал. Наводнение», «Симеиз». В целом хочется подчеркнуть, что пейзажный жанр на этой выставке представлен весьма

полно и разнообразно, и во многом благодаря ему создается особое настроение.

Предметный мир также не оставляет равнодушными современных художников. И натюрморты академических живописцев радуют своей красотой и мощью. Зрительское внимание притягивает монументальный триптих К.В. Грачева «Хлеб», выполненный с «бубнововалетским» размахом и наполненный философскими раздумьями в духе Г. Коржева. Но автору удалось создать именно свой образ, драматичный и ритмически напряженный, вызывающий разнообразные ассоциации.

Блистательны живописные качества натюрмортов В.В. Загонца «Богемский хрусталь» и «Родник». Глядя на них, можно бесконечно восхищаться переливами поистине драгоценного цвета и богатейшей фактурой. Экспрессия живописи немного завуалирована и сдержанна, но эти «негромкие», но удивительно наполненные жизнью и изысканные образы трудно забыть.

По-настоящему философскими предстают произведения В.А. Мыльниковой «Натюрморт с желтым кувшином» и «Зимний букет», в которых линейный ритм, декоративные стилизации и упрощение формы доведены до виртуозности. Прекрасен своим цветовым и композиционным напряжением натюрморт С.Д. Кичко «Апельсины из Марокко». Выразительны оригинальные живописные решения натюрмортов Д.А. Коллеговой «Красная рыба» и «Груши».

Н.В. Гоголь в связи с творчеством М.В. Ломоносова писал, что «всю русскую землю озирает он от края до края с какой-то светлой вышины, любясь и не налюбуясь ее беспредельностью и девственной природой». Нечто подобное хочется сказать и об участниках весенней выставки, которые возможно, несколько традиционно, но очень задумчиво, правдиво, и этим особенно притягательно ведут свой неспешный диалог со зрителем. Ведь за плечами у них Российская академия художеств с ее 250-летней историей.

А что же сам Гоголь? Николаю Васильевичу оказался посвящен небольшой стенд — с работами А.И. Фоминых «По гоголевским мотивам», и Т.В. Чиковой — из серии «Мир Гоголя». Маленькая фигурка Гоголя устало склонена, за его спиной виден не то бык, не то Дьявол... И раздираем писатель противоречиями и муками...

Что-то мистическое есть в том, как сумел отвернуться он ото всего мира: «...На него глядело, высунувшись из за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо».

Возможно, что эти серии и не войдут в первые тома «гоголиады», но отрадно, что на весенней художественной выставке, прозвучало обращение к великому писателю. И дух высокого искусства, который был столь близок Н.В. Гоголю, пронизывает эту выставку. Все-таки весна была его любимым временем года!

Фотографии Игоря Александровича Коротенко

ПРЕМИЯ «ЗОЛОТОЙ ОРЕХ»

"GOLDEN NUT" AWARD

*Мария Бурганова**Maria Burganova*

В этом году отмечается пятилетний юбилей Премии им. Ю.Г. Орехова в области скульптуры среди учащихся высших и средних художественных заведений. В связи с этим событием в Белом зале Академии художеств президент академии З.К. Церетели всем дипломантам и лауреатам вручал дипломы и премии вместе с символом премии – золотым орехом на ленте. В этом году выставку лауреатов перенесли из музея «Творческое наследие академика Юрия Орехова», где она проходила традиционно, в мемориальную мастерскую С.Т. Коненкова. Таким образом, эта акция соединила два великих имени в истории нашей культуры с именами еще неизвестных, но уже высоко оцененных как профессионалов молодых скульпторов. На выставке были представлены работы не только номинантов этого года, но и лауреатов предыдущих лет – студентов разных курсов отделений скульптуры МГАХИ им. В.И. Сурикова, МГХПУ им. С.Г. Строганова, Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Московского художественного лица им. Н. Томского, Санкт-Петербургского лица им. Б. Иогансона, учеников таких мастеров, как А. Бичуков, А. Бурганов, А. Рукавишников, М. Переяславец, А. Чаркин.

Премия носит имя Юрия Григорьевича Орехова. О нем говорили все представители старшего поколения художников, пришедшие на открытие выставки: А. Бичуков, М. Курилко-Рюмин, А. Бурганов, Н. Никогосян, Ю. Чернов, Е. Зверьков, Д. Жилинский.

Вспоминали студенческие годы в «Строгановке», выпускником которой был Юрий Орехов, и прекрасные памятники, украшающие площади Москвы, Минска, Рима, Парижа, Баку, Вены и многих других российских и зарубежных городов. Но более всего говорили о нем как об удивительно добром, искреннем, благородном человеке. Скульптор мощного дарования, он всегда был чуток к произведениям своих коллег, всегда мог оценить искру таланта у молодых скульпторов и восхититься достижениями других художников.

Особенностью выставки этого года стало соединение работ молодых скульпторов и С.Т. Коненкова, находящихся в постоянной экспозиции. Возник своеобразный мост между поколениями, наглядно продемонстрировавший преемственность, актуальную для отечественной культуры и искусства. Здесь молодым скульпторам представилась уникальная возможность оценить свои достижения непосредственно в контексте истории искусства.



Несмотря на общность классического образования, молодые скульпторы представили работы совершенно разные. Кто-то тяготеет к академической традиции, кого-то влекут новые процессы в формообразовании, поиски нестандартных образов. Но во всех работах номинантов чувствуются творческий потенциал, индивидуальность. Хочется отметить творческий успех Г. Поликарпова, К. Чижова, С. Жохова, Е. Потапова, А. Дербенцева, А. Неверовой и других. Особые слова хочется сказать о Наталье Козловой, отмеченной специальной премией. Будучи слепой, она проявляет фантастическую энергию в достижении цели — желании лепить, быть скульптором. Это особое горение и страсть к искусству — именно то, что чаще всего определяет судьбы многих художников.

На фоне развернувшейся полемики о высшем художественном образовании этот проект заслуживает особого внимания. И пожалуй, здесь можно найти ответы на вопросы о необходимости академической традиции и классических норм в арсенале высшей школы, о том, можно ли научить классическому и актуальному искусству, каково будущее отечественной культуры.

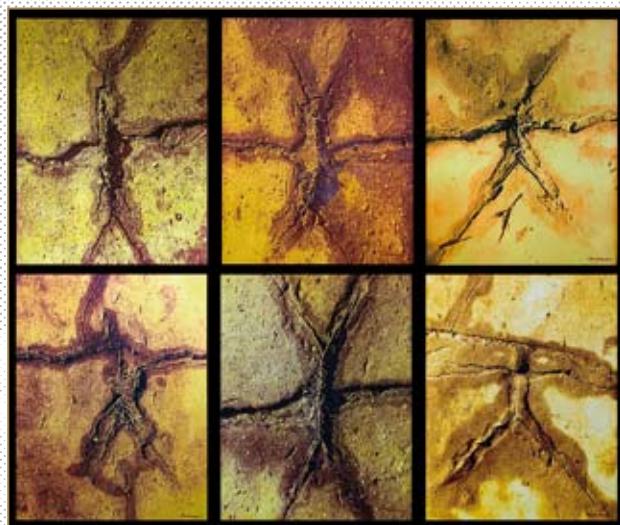
Современный художественный процесс разнонаправлен. Параллельно развиваются классические и новые формы обучения искусству. Такое многообразие концепций в сфере художественного образования отражает картину ху-

дожественной жизни. Некоторые музеи и галереи отчасти берут на себя функцию учебных заведений, представляя мастер-классы и краткие курсы, дидактические и дискуссионные программы. Но все-таки те, кто решил связать свою жизнь с профессиональной деятельностью в области изобразительного искусства, фундаментальное художественное образование стремятся получить в отечественных высших учебных заведениях: МГАХИ им. В.И. Сурикова, Санкт-Петербургском академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, МГХПУ им. С.Г. Строганова, ставших *alma mater* для многих выдающихся российских художников. Их имена хранит история русского искусства XIX–XXI веков, залы крупнейших музеев. Несомненно, огромная заслуга в создании неповторимого образа и мировых достижений нашей культуры принадлежит российским художественным учебным заведениям. Их базовые программы стали залогом сохранения нашего культурного наследия, возможностью для развития индивидуального почерка, достижения высоких профессиональных результатов, что ярко продемонстрировала выставка лауреатов Премии им. Ю.Г. Орехова.

В этой связи необходимо отметить огромную консолидирующую роль Российской академии художеств, поддержавшей идею Фонда им. Ю.Г. Орехова и принимающей активное участие в этом проекте.

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS



Сибирское отделение создано в 1978 году на рубеже двух этапов истории Академии художеств СССР и новой Российской академии художеств.

Появление отделения Академии художеств СССР — «Урал, Сибирь, Дальний Восток» — имело огромное значение для подъема художественной культуры в дальних восточных регионах России. Это событие свидетельствовало о начавшейся перестройке Академии художеств, о дальнейшем преобразовании ее в структуру более открытую, демократичную, более тесно связанную с текущей художественной практикой в регионах, консолидирующую творческие силы России.

ИСКУССТВО БОЛЬШОГО РЕГИОНА

ART OF THE BIG REGION

*Наталья Тригалева**Natalia Trigaleva*

Весной в выставочных залах регионального отделения Российской академии художеств в Красноярске проходила выставка: были представлены работы действительных членов, членов-корреспондентов и лауреатов Российской академии художеств — художников Урала, Сибири и Дальнего Востока. Посвященная 20-летию отделения академии в Красноярске, она стала своеобразным итогом многолетней работы, напомнила жителям города об истории изобразительного искусства их края, заставила задуматься о дальнейших перспективах развития академических традиций.

Активизация художественной жизни в Советском Союзе в 1960–1980-х годах породила в руководстве Академии художеств СССР идею организации своих отделений в национальных республиках и крупных областных центрах. Из этих широкомасштабных замыслов реальностью было суждено стать лишь одному. Первым региональным учреждением Академии художеств стало Сибирско-Дальневосточное отделение, основанное в марте 1987 года в Красноярске. Его официальная презентация состоялась на торжественном заседании Президиума Академии художеств СССР в Красноярске 5 января 1988 года, когда художественная общественность отмечала 140-ю годовщину со дня рождения В.И. Сурикова. Образование одновременно с отделением академии Красноярского государственного художественного института и творческих мастерских живописи, скульптуры и графики РАХ, дополнивших многочисленные детские художественные школы во главе с общепризнанным лидером — основанной в 1910 году Красноярской художественной школой имени В.И. Сурикова и работающим с 1958 года Красноярским художественным училищем имени В.И. Сурикова, привело к тому, что после Москвы и Санкт-Петербурга Красноярск стал третьим в стране городом, имеющим все уровни профессионального художественного образования. Сегодня региональное отделение «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской академии художеств в Красноярске — уникальный научно-творческий и организационный центр, играющий важную роль в художественной жизни страны.

За последние двадцать лет отделение объединило в своих рядах 39 мастеров искусства, обогативших своим творчеством современную отечественную культуру. Это живописцы, скульпторы, графики, архитекторы.

Действительные члены РАХ, живописцы А.И. Алексеев (Иркутск), А.Ф. Лутфуллин (1928–2007, Уфа), А.В. Ка-

From March 19 to May 10, 2009 a special exhibition was held in the showrooms of Krasnoyarsk

Regional Department of the Russian Academy of Arts, bringing together 250 works by 52 artists from the Urals, Siberia and Far East. The exhibition in Krasnoyarsk in honor of the 20th anniversary of the Urals, Siberia and Far East Regional Department of the Russian Academy of Arts reminded people of the city the history of fine arts in their region and reflected on the future prospects for further development of the academic traditions.



В.А. СЕРЕГИН

*Утро. Пришла вода.**2007–2008. Холст, масло*

In the Soviet Union, revitalization of the artistic life took place during the period from 1960 to 1980; as a result, leadership of the USSR Academy of Arts decided to organize regional departments in the national republics and major regional centers. Of these large-scale and excessive plans, only one was destined to become a reality. Founded in March 1987 in Krasnoyarsk; Urals, Siberia and Far East Regional Department was the first and only one. Its official presentation was held at the commemorative meeting of the Presidium of the USSR Academy of Arts in Krasnoyarsk, on 5th January 1988, when the art community cele-

Ю.П. ИШХАНОВ

*Обнаженная. 1961.**Дерево*

занский (Улан-Удэ), А.П. Левитин (Санкт-Петербург – Красноярск), А.Н. Осипов (Якутск), Б.Я. Рязов (1919–1994, Красноярск), С.Б. Краснов (Уфа), члены-корреспонденты Б.Ф. Домашников (1924–2005, Уфа), А.Д. Васильев (Якутск), А.А. Ключев и А.А. Покровский (Красноярск), А.М. Муравьев и В.Г. Смагин (Иркутск), Г.С. Райшев (Ханты-Мансийск), Н.А. Ротко (Новокузнецк), Ч.Б. Шонхоров (Улан-Удэ), А.А. Шумилкин (Томск), А.М. Знак (1939–2002, Красноярск), А.Н. Либеров (1911–2000, Омск), К.И. Шебеко (1920–2004, Владивосток), Д.Н. Дугаров (1933–2001, Улан-Удэ).

Скульпторы, действительные члены РАХ Г.Г. Васильев (Улан-Удэ), Ю.П. Ишханов (1929–2009, Красноярск), Л.Н. Головницкий (1929–1994, Челябинск – Красноярск), А.В. Григорян (Новосибирск) и А.М. Миронов (Улан-Удэ); графики В.В. Волович (Екатеринбург), Г.С. Паштов (Красноярск); архитекторы А.А. Воловик (1929–1999, Новосибирск), А.С. Демирханов и В.В. Орехов (Красноярск).

Мастера декоративно-прикладного искусства Б.Т. Бычков (1928–2005, Иркутск), А.П. Золотухин и С.Е. Ануфриев (Красноярск).

Искусствоведы С.В. Гольнец (Екатеринбург) и И.А. Потапов (1932–2005, Якутск), сценограф Т.Д. Дидишвили (Челябинск). Сегодня в творческом составе отделения 7 действительных членов и 18 членов-корреспондентов Российской академии художеств, работающих в Красноярске, Иркутске, Томске, Ханты-Мансийске, Екатеринбурге, Челябинске, Новокузнецке, Новосибирске, Якутске и Улан-Удэ. Годы, проведенные в Красноярске, связывают с региональным отделением московских художников Н.Л. Воронкова и Р.И. Яушева.

С деятельностью регионального отделения тесно связано творчество художников, удостоенных наград Российской академии художеств за достижения в искусстве. О серьезном внимании, которое проявляет академия к Азиатскому региону, говорит и тот факт, что золотыми медалями РАХ награждены 19 авторов, серебряными – 48, еще 183 человека отмечены дипломами РАХ и 49 – дипломами регионального отделения.

К сожалению, не все приглашенные к участию в выставке смогли показать на ней свои работы – сказались трудности транспортировки, связанные с колоссальными размерами региона. Часть экспонатов, например, работы Льва Головницкого, Виталия Петрова-Камчатского, Николая Воронкова, Афанасия Осипова и еще ряда художников, были взяты из фондов отделения или Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. Тем не менее организаторам выставки удалось представить в выставочном зале на берегу Енисея более 250 картин, скульптур, графических листов, произведений архитектуры и декоративно-прикладного искусства, искусствоведческих трудов, включая различные издания, осуществленные сотрудниками отделения в 1990–2000 годах. Из 52 участников выставки 30 являются членами академии, остальные 22 – лауреаты золотых и серебряных меда-



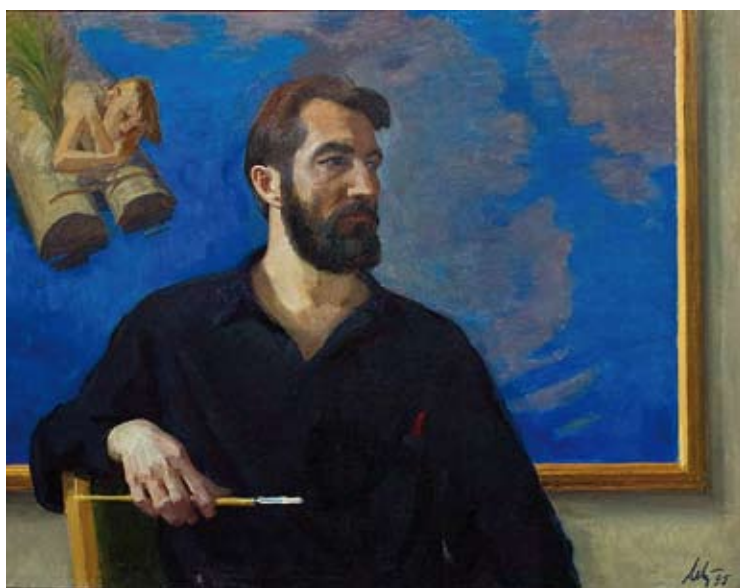
brated the 140th anniversary of the birth of V. I. Surikov. Simultaneously with Regional Department of the Academy, the Krasnoyarsk State Art Institute and the creative workshops of painting, sculpture and graphics supervised by the Academy were established in Krasnoyarsk. It was a welcomed addition to number of children art schools, headed by the most prestigious of them – V. I. Surikov Krasnoyarsk Art School, founded in 1910. Since 1958 higher art education was provided by V. I. Surikov Krasnoyarsk Art Collage. After Moscow and St. Petersburg, Krasnoyarsk was the third city in the country with all levels of professional fine art education. Today, the Urals, Siberia and Far East Regional Department in Krasnoyarsk represent unique creative and organizational center, playing an important role in art life of the country.

Unfortunately, not everyone invited to participate in the exhibition was able to show his works. The reason is an enormous size of the region and consequent difficulties with transportation. Nevertheless, promoters of the exhibition were able to put on display more than 250 works in the exhibition hall on the bank of the river Yenisei. Exhibited works included paintings, sculptures, graphic art, works of architecture and decorative arts, works by fine arts scholars and art critics (including various publications by the staff of the Regional Department, issued from 1990's). From the 52 participants at the exhibition, 30 were full or corresponding members of the Academy, and the remaining twenty-two were awarded gold and silver medals of the Russian Academy of Arts.

For the people of art, separated from each other by turmoil of post-Soviet era, this exhibition was a rare chance to see their work in a general context, "access" free intellectual and professional discussions, to share their own views, experiences and problems as well as to think together about solutions, or simply gain a new impulse for creativity and life. We must ac-

лей Российской академии художеств. Это екатеринбургцы Галина Голынец, Степан Ярков, Сергей Насташенко и Юрий Филоненко, уфимцы Камиль Губайдуллин и Владислав Пегов, Виктор Ерофеев и Петр Решиков из Новокузнецка, кемеровец Евгений Щербинин, новосибирцы Анатолий Никольский и Александр Шуриц, красноярцы Степан Орлов, Андрей Поздеев, Алим Пашт-Хан, Валерьян Сергин, Роман Сорокин, Валентин Теплов и живущий в Петербурге выпускник творческой мастерской живописи в Красноярске Анатолий Рыбкин.

Отзывы зрителей и профессионалов говорят о необходимости сегодня подобных акций. Для людей искусства, разобщенных в результате всех пертурбаций постсоветской эпохи, выставка — возможность увидеть свои работы в общем контексте, «получить доступ» к свободному и заинтересованному профессиональному общению, поделиться



А.А. КЛЮЕВ
Над большим озером. 2005.
Холст, масло

А.П. ЛЕВИТИН
Портрет художника
Константина Войнова. 1995.
Холст, масло

проблемами и вместе думать о путях их решения, обрести новые импульсы для творчества и жизни. Замечательно, что именно Академия художеств взяла на себя очень трудную, но нужную работу по консолидации творческих сил на необозримых пространствах азиатской части России. В этом направлении еще очень многое только предстоит сделать, но и сама выставка, и сопровождавшая ее дискуссия позволяют на вполне конкретном фундаменте выработать стратегию дальнейшего движения вперед.

Как и следовало ожидать, самой представительной оказалась красноярская часть экспозиции. Как, впрочем, и самой предсказуемой. Если не вдаваться в детали, то красноярская школа живописи отличается двумя особенностями. Во-первых, это количественное преобладание и высокое качество пейзажных работ. Для тех, кто бывал в Красноярске и видел его окрестности, это совершенно не удивительно, потому что красота природы такова, что не писать пейзажи хотя бы иногда творческий человек здесь не может. В Сибири есть не менее красивые места, например Байкал или Алтай, но пейзажные работы тамошних живописцев проигрывают в сравнении с полотнами красноярцев не только по богатству натуры, но и по мастерству исполнения. В качестве живописи, профессиональной грамотности, приверженности реалистической традиции и даже в некотором академизме заключается вторая особенность красноярской школы. В этом ее сила, но это порождает и проблемы. Если сравнить написанные в 1960–1980-е годы пейзажи и натюрморты Бориса Ряузова, Андрея Поздеева, Анатолия Знака с новыми работами Александра Ключева,

В. П. ТЕПЛОВ

Двое. 2007. Картон, пастель

Б. Я. РЯУЗОВ

Дали сибирские. 1959.

Холст, масло

knowledge that the Academy of Fine Arts has taken the very difficult but necessary work to consolidate the creative forces in the vast areas of the Asian part of Russia. In this direction, much more have to be done in future. Nevertheless, the exhibition itself and accompanying discussions enabled to formulate a strategy for further development on a very concrete basis.



ева, Валерьяна Сергина, Александра Покровского или Романа Сорокина, то кажется, что время остановилось, и бурные ветры перемен обходят стороной не только старшее, но и среднее, и даже молодое, поколения красноярских художников. Сходная картина наблюдается и в области портрета, и в скульптуре, представленной ранними и зрелыми работами Юрия Ишханова. Вполне традиционны работы и архитекторов Арэга Демирханова (ретро-

спективы реализованных и неосуществленных проектов), Виталия Орехова (новые проекты и серия видовых акварелей). В творчестве красноярских графиков академическая выучка сочетается с большей свободой самовыражения, что заметно в островыразительных по композиции и тонких по цвету пастелях Валентина Теплова, в которых через предметный натюрморт передано иносказательное и глубоко человеческое содержание, или в цветных лито-



Е. И. ЩЕРБИНИН

Друзья. 2005. Холст, масло

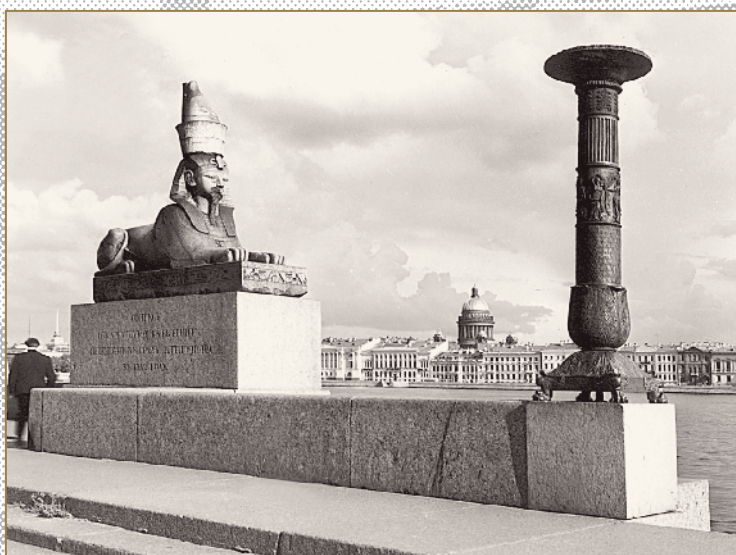
графиях Германа Паштова, выполненных по восточным и венецианским мотивам. Своеобразны, хотя и традиционны по форме работы прикладника Анатолия Золотухина, создавшего единственный в своем роде жанр кинетической игрушки-каталки. Поиск новых изобразительных средств и содержание, основанное не на рассказе, а на эмоциональном воздействии и работе со сложными ассоциативными построениями, заметно в графике Алима Пашт-Хана (который, кстати, больше времени проводит в Европе, а не дома) и в трудноопределимой по жанру, но выразительной и умной композиции Сергея Ануфриева. Последний – единственный, кто представляет в этом разделе экспозиции актуальное во всей Сибири, и в частности в Красноярске, буквально напичканном археологическими объектами, направление этноархаики. Черты архаизма и влюбленность в исконные национальные традиции характерны для художников из Ханты-Мансийского национального округа – Югры Геннадия Райшева и Галины Визель и ярко выражены в скульптурах Александра Миранова и Чингиза Шонхорова из Бурятии. Национальный колорит в произведениях якутских живописцев Афанасия Осипова и Артура Васильева проявляется более сдержанно и заключается не столько в знаковых атрибутах национальной принадлежности, сколько в особом колорите, четкости и ясности видения мира. Иркутских участников выставки характеризуют доминирование цветового начала над конструктивно-рисуночным и особенная энергетика,

то внешне сдержанная, облеченная в тонкие нюансы цвета и тона у Александра Муравьева, то экспрессивная и напористая в картинах Виталия Смагина, то прорывающаяся через строгие формы традиционного натюрморта у Анатолия Алексева. Жители Новосибирска и Новокузнецка, обделенные природными и архитектурными красотами, компенсируют их отсутствие увлеченными поисками формальной выразительности и усилением интеллектуального начала. Причем склонность к нефигуративному искусству преобладает у художников Кузбасса, что и демонстрируют работы Николая Ротко, Виктора Ерофеева и Петра Решикова, а философское начало, порой с оттенком излишнего рационализма, характерно для представителей научной и политической столицы Сибири Анатолия Никольского и Александра Шурица. Интересны сами по себе, но не несут явной национально-территориальной окраски живопись Сергея Краснова и графика Камиля Губайдуллина из Башкирии, в этом им оказываются близки офорты уральца Виталия Воловича. В целом экспозиция получилась красивой, профессиональной и по-хорошему академичной, благодаря чему давние работы скульптора Льва Головницкого, графиков Виталия Петрова-Камчатского, Николая Воронкова и Рустама Яушева вписались в зрительный ряд так же органично, как выглядели бы и на выставках советского времени.

В целом же юбилейная выставка в академическом отделении «Урал, Сибирь и Дальний Восток» заставляет задуматься. Как сохранить стабильность и профессиональную основательность, не впадая при этом в стагнацию и не закрываясь академической выучкой от жизни, которая, как известно, имеет свойство течь и изменяться? Появилась тенденция, пусть еще и не заявившая о себе во весь голос, к воплощению в искусстве уникального самосознания, в котором органично сливаются Европа и Азия, космополитизм и этника, устремленность в будущее и приверженность традициям. И этот проект, и другие, намеченные региональным отделением Российской академии художеств на ближайшие годы, помогут художникам большого региона, не вливаясь ни в западный, ни в восточный мейнстрим, найти собственный путь. Территория Урала, Сибири и Дальнего Востока уникальна пространственной необозримостью, величиим природы и разнообразием этнокультурного наследия. И мы, если хотим сказать свое слово в искусстве, обязаны использовать эту уникальность.

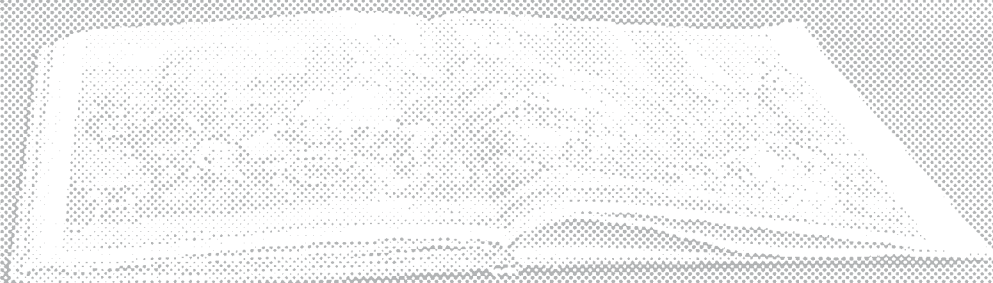
АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC RESEARCH



Во времена президентства И.И. Бецкого, главного распространителя идей классицизма в России, в академии появились первые руководства по обучению молодых художников. Они были основаны на изучении пропорций античных статуй из академической коллекции слепков. Обучение рисунку — основа академической системы образования, целью которого является обретение навыков в графике, живописи, скульптуре и архитектуре. В связи с образовательными задачами строилась и академическая теория и история искусства, она начиналась с описаний проектов по созданию произведений искусства (проекты, инвенции, программы) и пособий для их выполнения.

Сегодня академический Научно-исследовательский институт решает важнейшие для современной культуры задачи — создание истории искусства, подготовка научных кадров, выпуск литературы по всем видам пластических искусств.



АРХИТЕКТУРНАЯ СУДЬБА ПАВЛА I

FATE OF ARCHITECTURE UNDER PAUL I

Дмитрий Швидковский

Dmitry Shvidkovsky

Дмитрий Олегович Швидковский – лауреат Государственной премии РФ, заслуженный деятель искусств РФ, вице-президент, член-корреспондент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, почетный профессор Турского (Франция), Иллинойского (США), Венецианского (Италия) институтов – отметил свое 50-летие. Редакция присоединяется к многочисленным поздравлениям, поступившим юбиляру из высших государственных инстанций, научных организаций и от коллег, и желает ему долгой и продуктивной творческой деятельности. Представляем юбиляра текстом, отражающим его научные интересы.



Paul I once said: "I would like to die at the place where I was born". His desire came true. He was born on 20th September 1754 in



Павел I однажды сказал: «Я хотел бы умереть на том же месте, где родился». Его желание исполнилось. Он появился на свет 20 сентября 1754 года в огромном Летнем дворце, построенном Бартоломео Франческо Растрелли, где тогда находился двор его двоюродной бабушки, императрицы Елизаветы Петровны. На месте этого сооружения, пришедшего в ветхость, Павел I повелел возвести для себя Михайловский замок, в котором он и был убит в ночь на 12 марта 1801 года. В течение сорока шести лет жизни среди его увлечений архитектура занимала одно из первых мест. Постройки, возводившиеся по повелениям этого монарха, раскрывают особенности его замыслов, пристрастий и судьбы в неменьшей степени, чем воспоминания современников.

7 мая 1782 года цесаревич Павел Петрович и его супруга великая княгиня Мария Федоровна, скрываясь под именами графа и графини Северных, инкогнито прибыли в Париж. Приняв участие в королевском балу в Версале и особенно насладившись приемом принца Конде в его замке в Шантийи, прослушав запрещенную французской цензурой, но бывшую в большой моде «Свадьбу Фигаро», которую им прочел вслух сам Пьер Бомарше, наследник российского престола и его супруга посетили особняк маркиза де Ла Реньер, считавшийся «последним криком» парижского шика. Хозяин был столь любезен, что собрал к их приезду лучших художников и декораторов, чтобы представить августейшим путешественникам¹.

Друг Джованни Баттиста Пиранези и Роберта Адама, знаменитый архитектурный рисовальщик Шарль Луи Кле-

Д.Г. Левицкий (?)

Портрет великого князя

Павла Петровича. 1780-е.

Холст, масло. НИМ РАХ

Картуш с вензелем Павла I

на фасаде Михайловского замка

СТР. 51 ►

К.И. Росси

Фасад Михайловского замка.

Бумага, чертеж, гравюра,

тушь, акварель

small wooden Summer Garden palace, built by Francesco Bartolomeo Rastrelli as summer residence for Empress Elizabeth Petrovna, Paul's grandmother. At the site of this ageing residence, Paul ordered the St. Michael's Castle (in fact palace) to be built. On March 12, 1801 only forty nights after he moved into his newly built residence, Paul I was murdered in his own bedroom by a group of dismissed officers. During the forty-six years of his life among his hobbies architecture was one he enjoyed throughly.

Paradoxically, architectural reign of Paul I started with a large-scale destruction. Brand new palace-residence "Pella" on the Neva River was torn down, as its symbolic was unacceptable for new emperor – it was built to glamorize grandson instead of son of deceased empress. In Tsarskoye Selo, Temple of Memory was destroyed. Built by Charles Cameron as a main element of the architectural ensemble it was celebrating the victories of Catherine II. Used as residences by Paul before his succession, estates of Gatchina and Pavlovsk changed in completely opposite way, to reflect appropriate-

риссо, которым восхищалась Екатерина II (когда они не ссорились из-за непомерных, по мнению императрицы, денежных претензий французского мастера), также был приглашен на этот прием². «Я несколько раз был у Вас... — обратился он внезапно к великому князю, — и ни разу не застал Вас». «Мне это очень прискорбно», — возразил Павел Петрович. «Вы меня не приняли, потому что Вы меня не хотели принять, и это с Вашей стороны очень нехорошо,



я напишу... государыне, Вашей родительнице». «Прошу меня извинить, — ответил спокойно великий князь, — но, впрочем, напишите также государыне, моей родительнице, и то, что Вы мне мешали пройти дальше»³. С точки зрения истории русской архитектуры разговор не был случайным.

Он свидетельствовал не только о неприятии Павлом I художественных вкусов матери и его активном нежелании иметь дело с архитекторами, которые ей нравились. Речь шла об отрицании им просветительского классицизма, одним из главных представителей которого в Европе был Клериссо. Наследника престола, а затем императора раздражала холодная строгость возможно более точного воспроизведения античных образцов и недостаточная, на взгляд людей его поколения, эмоциональность архитектуры, где выражались назидательные идеи Просвещения. Жившему под навязчивым и опасным наблюдением матушкиных придворных великому князю хотелось свободы, в том числе и в своих постройках. Он устал уже к 1780-м годам от откровенной ясности создававшихся по повелениям Екатерины II архитектурных аллегорий, прославлявших деяния императрицы, которые вовсе не нравились ее сыну. Увы, августейшая мать не только не щадила чувства нервного и впечатлительного наследника, но, как кажется, намеренно принижала его, нанося тяжелые оскорбления, вполне способные свести с ума человека с такой нестабильной психикой, которой отличался Павел Петрович. По крайней мере все, что можно было предпринять в этих целях с помощью архитектуры, было сделано. Когда же великий князь стал императором, он, в

свою очередь, приложил большие усилия, чтобы его постройки «заговорили» на совершенно ином языке, чем тот, что использовали екатерининские зодчие.

Первым собственным жилищем Павла Петровича стала Гатчина, и облик этого ансамбля во многом воспитал его вкусы. Он получил поместье от императрицы в 1783 году, когда ему исполнилось 29 лет. Правда, на пять лет раньше в связи с рождением первенца, будущего Александра I, ему с женой были подарены земли, на которых впоследствии построили Павловск. Однако по традиции имение предназначалось матери младенца, великой княгине Марии Федоровне, и она определяла характер дворца и парка. В истории искусства Павловск оказался связан прежде всего с ее именем, в то время как Гатчина — с памятью о Павле Петровиче.

Сколь ни была прекрасна Гатчина, нельзя не видеть жестокости этого подарка Екатерины II. Дворец, сады, павильоны создавались там первоначально отнюдь не для наследника престола, а для страстно ненавидимого им фаворита императрицы графа

Григория Григорьевича Орлова и были пронизаны воспоминаниями об этом человеке, которого Павел Петрович справедливо считал убийцей своего отца Петра III⁴. Императрица вынудила сына жить с мыслями о насильственной смерти отца и роли в ней братьев Орловых.

Гатчинский дворец начал возводить в середине 1760-х годов Антонио Ринальди, что отчасти могло примирить Павла Петровича с этой постройкой. Великий итальянец был любимцем Петра III. В Ораниенбауме архитектору пришлось работать в духе рококо прусского образца, модном при дворе воинственного короля Фридриха Великого, которому стремились подражать и Петр III, и Павел I. В Гатчине Ринальди по предложению Екатерины II использовал как образцы замки Великобритании. Скорее всего, императрица видела Гатчину подобной усадьбе Бленэм, подаренной знаменитому полководцу Джону Черчиллю, герцогу Мальборо, английской королевой Анной I. Изображения этого дворца были в имевшемся у императрицы первом томе увража «Витрувиус Британикус», который ей привез из Англии младший брат фаворита Владимир Орлов⁵. Во всяком случае, план здания с центральным корпусом, соединенным короткими, полукруглыми галереями с обширными каре двух слу-

¹ КОБЕКО Д.Ф. *Цесаревич Павел Петрович*. СПб., 1882. С.168–174.

² ШАРЛЬ ЛУИ КЛЕРИССО. *Архитектор Екатерины Великой*. СПб., 1997; MCCORMIC TH.J. *Charles-Louis Clerisseau and the Genesis of Neo-Classicism*. Cambridge(Mass.), 1990.

³ КОБЕКО Д.Ф. *Указ. соч.* С.170.

⁴ ЛАНСЕРЕ Н.Е. *Архитектура и сады Гатчины // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре в «Старые годы», 1914. Июль–сентябрь*. С. 7–12.

⁵ CABBELL C. *Vitruvius Britannicus*, London, 1715. v. I.

жебных флигелей, расположенных по бокам, был несомненно британского происхождения. Он напоминает постройки выдающихся мастеров английского барокко сэра Джона Ванбру и Николаса Хоксмора. В них соединялись попытки использовать классические архитектурные законы с барочной театрализацией, не чуждой зарождавшемуся раннему романтизму и увлечению Средневековьем. Это особенно чувствуется в граненых гатчинских башнях, сходных с подобными элементами английской «барочной готики»⁶. Правда, Антонио Ринальди, воспитанный мастером пышного неаполитанского классицизма Луиджи Ванвителли, не мог стерпеть слишком точного подражания «английским варварам» и придал фасадам дворца итальянскую элегантность. Исключительный случай в окрестностях Петербурга, когда снаружи столь огромное здание целиком было отделано естественным камнем, что, впрочем, отнюдь не редкость в Италии. Кроме того, ордера, украшающие гатчинские фасады, поставлены один над другим: внизу тосканский, затем ионический, по античной системе, возрожденной Леоном Баттистой Альберти. Тонко и отчетливо исполненные в камне, они придают дворцу неоренессансные черты. В результате в Гатчине возник необычный для времени классицизма образ, сочетающий в себе органическое переплетение барочных и возрожденческих, античных и «готических» оттенков. (Это произошло еще при Григории Орлове, до вступления Павла Петровича во владение Гатчиной.) Тем не менее именно это свойство, с которым он сжился за долгие годы, проведенные в поместье, станет одной из главных черт «павловского стиля». Чувствительность великого князя сыграла для него хорошую службу. Он поддался очарованию произведений Ринальди, а затем сумел превратить стилистическую неопределенность раннего классицизма в многозначность рождающейся архитектуры раннего романтизма. Образ замка, несколько мрачного, стоящего среди земляных укреплений и садов с живописной композицией, станет главной темой его архитектурных увлечений. Неслучайно из всех впечатлений путешествия по Европе (Австрия, Италия, Франция, Германия) самым ярким для него оказалось то, что запечатлелось при посещении замка Шантийи под Парижем, с его характерной для французского Ренессанса живописностью и парковыми затеями, совмещавшими регулярность садов в духе Андре Ленотра с новейшими английскими идеями подражания естественной природе.

Павел Петрович и в садовом искусстве предпочитал смешение стилей. Это вполне заметно в Гатчине. При Орлове там был разбит парк в пейзажном вкусе при участии британских



мастеров Джеймса Гэкета и Джона Буша, позже в него были включены многочисленные регулярные части — Голландский и Ботанический сады, Сильвия, сохранены огромные охотничьи угодья, разрезанные прямыми просеками. Все это осталось до наших дней. Исчезли, увы, многочисленные необычные сооружения, связанные с военными увлечениями великого князя: разнообразные бастионы, небольшие крепости, подъемные мосты, караульни со шлагбаумами, служившие неперемными атрибутами облика Гатчины в павловское время. Некоторое представление об этих сооружениях может дать дошедшая до нас крепость Бип в Павловске.

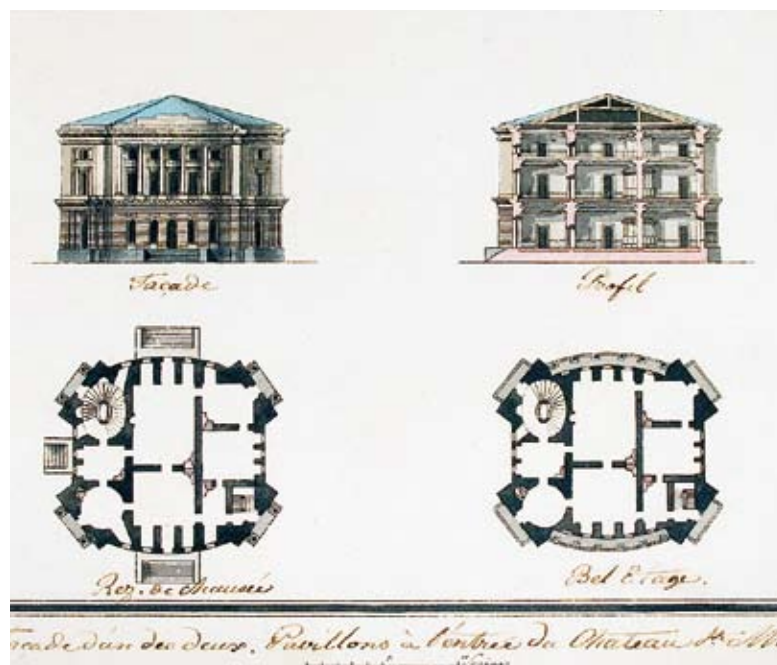
Одна из немецких путешественниц передавала в своих записках: «Великий князь, который, впрочем, очень умен и может быть приятным в обхождении... отличается непонятными странностями, между прочим, дурачеством устраивать все вокруг себя на старопрусский лад. В его владениях тотчас встречаются шлагбаумы, окрашенные в черный, красный и белый цвет, как это имеет место в Пруссии; при шлагбаумах находятся часовые... Всего хуже, что солдаты русские... наряжены в мундиры времени короля Фридриха-Вильгельма I, изуродованы этой допотопной формой...»⁷ Граф Федор Васильевич Ростопчин, про-

славившийся впоследствии своим участием в сожжении Москвы в 1812 году, писал: «Невозможно без содрогания и жалости видеть все, что делает великий князь... По средам у него в Гатчине бывают маневры... малейшее противоречие выводит его из себя...»⁸. Такая атмосфера нагнеталась в Гатчине и к моменту смерти Екатерины II достигла апогея.

⁶ Термин «барочная готика» разработан историками архитектуры Чехии для построек Джованни Сантини в Судетской области (Котрва V. *Ceska barokni gotika*. Praha, 1976), но представляется возможным распространить его на ранний этап увлечения Средневековьем во многих странах Европы конца XVII — первой половины XVIII века, включая Англию. Для британских построек в этом духе особенно характерны граненые башни. Они появляются у Кристофера Рена в воротах колледжа Крайст-Черч в Оксфорде и распространяются затем в усадебном строительстве следующего поколения британских архитекторов, символизируя «готический» крепостной характер. (LEES-MILNE J. *Baroque English Country Houses*. Woodbridge, 1986. Pp. 185, 95, 149, 195, 207 etc.; HUSSY C. *Early Georgian English Country Houses*. Woodbridge, 1984. Pp. 24, 33). Соединение впервые в «барочной готике» античных и средневековых мотивов существенно повлияло на развитие классицизма в эпоху Просвещения, вплоть до творчества архитекторов Павла I.

⁷ Русская старина. М., 1992. С. 432.

⁸ Там же. С. 435.



Нервность Павла Петровича усиливалась. Он каждый день ожидал, что с ним поступят так же, как с его отцом. Когда 5 ноября 1796 года в Гатчину неожиданно приехал Николай Зубов, брат последнего фаворита императрицы Платона Зубова, великий князь бросился к жене со словами: «Мы погибли!» Однако граф приехал не для того, чтобы захватить наследника престола, а чтобы сообщить ему: императрица лежит на смертном одре. Павел помчался в Петербург, и... вскоре гатчинские порядки распространились на всю Россию.

В архитектуре новое царствование началось с разрушений. Была уничтожена крупнейшая, недавно отстроенная екатерининская резиденция Пелла на Неве, поскольку ее символика была обращена к будущему правлению внука, а не сына усопшей императрицы. К тому же Иван Егорович Старов создал в Пелле квинтэссенцию классицизма эпохи Просвещения, с его доведенными до предела структурностью и рационализмом в духе проектов французских мегаломанов, представлявших на Римские премии Парижской академии⁹. В Царском Селе был уничтожен главный элемент ансамбля, посвященного победам Екатерины II, — построенный Чарльзом Камероном храм Памяти, где все «славные... деяния были представлены на медальонах». Гатчина и Павловск также изменились, но, естественно, противоположным образом, так, чтобы соответствовать характеру резиденций царствующего императора.

Впрочем, они начали принимать подобные черты раньше, в ответ на ущемление статуса Павла как наследника престола, предпринятое его матерью при разрушении равноценного императорскому дворца великого князя в Царицыне под Москвой в 1785 году. Вскоре после этого Павел Петрович пригласил к себе на службу Винченцо Бренну, с которым связаны практически все его основные дальнейшие архитектурные начинания. За пятнадцать лет в несколько

⁹ Ключарианц Д.А. *Иван Старов*. Л., 1982. С. 109–19; PEROUSE DE MONCLOS J.-M. *Les Prix de Rome*. Paris, 1984; Он же. Etienne-Louis Boullée. Paris, 1994. Pp. 102–104.

К.И. Росси

Фасад к Летнему саду Михайловского замка в Санкт-Петербурге.

Бумага, чертеж, гравюра, тушь, акварель

К.И. Росси

Планы, фасад и разрез павильона Михайловского замка в Санкт-

Петербурге. Бумага, чертеж, гравюра, тушь, акварель

ly new status of their owner — Emperor Paul I. In fact, process of their re-modeling to include comfortable palaces began years before, when Paul was denied succession by Empress Catherine II.

Shortly thereafter, Vincenzo Brenna was invited for a service by Grand Duke. Almost all of major architectural endeavors of future emperor are connected with the name of Italian master, who for fifteen years, using different approaches, changed the face of Pavlovsk estate. From villa in style of Palladius, organically included into park landscape, he created a splendid and rather ponderous palace. Garden was changed into regular structure with great number of sculptural works — in style of Italian Baroque ensembles.

If Paul was the first emperor of romantic era, then Brenna was anticipator of romantic classicism. This fact can explain their unexpected long-lasting closeness, taking into account rather inflammable and unstable character of the monarch.

Very first drafts of the St. Michael's Castle project are attributed to Paul and are dated with year 1784. For following 15 years, clinging to the first proposals and ideas of the customer, together with other architects, Vincenzo Brenna created many variations on this structure.

On February 26, 1797 ceremony of laying the foundation stone of the St. Michael's Castle took place on a site of former Empress Elizabeth's Summer Garden palace. Using silver shovel, Paul I himself put up row of bricks, made of jasper. By January 8, 1800, day of the Holy Archangel Michael, the work was largely completed. Fourteen months and three days later lord of the castle was killed.

At first the castle strikes us with impression of a monolithic dark mass, seen from afar. Access road was meant to be a direct avenue between long, low, symmetrically arranged stables, and two large octagonal pavilions, behind which the square with the horse monument to

приемов итальянский мастер совершенно изменил облик Павловска. Из палладианской виллы, слитой с пейзажным парком, он создал пышный и довольно тяжеловесный дворец, а в сад внес регулярные структуры итальянских барочных ансамблей и многочисленные скульптуры.

Принципиально иным стало отношение к античности. Исчезли легкость и поэтичность идеализированных греко-римских образов Камерона. Мощный, сочный, с отчетливым ощущением силы монументальный образ Рима эпохи расцвета империи стал доминировать и в организации пространства, и в декоре, предельно насыщенном, обращенным к тому, что Генрих Вельфлин назвал «барочной античностью». Даже зал Павловска, называвшийся Греческим, был выполнен Бренной в духе тронных залов Палатинского дворца. Его название говорило теперь не об интересе к искусству Древней Греции, а о надежде отвоевать ее земли у турок. Подобные по смыслу и стилю изменения претерпели и интерьеры Гатчины усилиями того же Винченцо Бренны¹⁰.

Классицизм этого ведущего мастера Павла I представляет собой необычное, не вполне еще объясненное явление. По возрасту принадлежал к поколению Камерона и Кваренги (он родился в 1747 году), Бренна попал в Рим несколько раньше их и, обучаясь у великого знатока перспективных рисунков Стефано Поцци, застал последние отсветы барочных влияний, вскоре уничтоженных в Риме интернациональным кругом создателей архитектуры европейского неоклассицизма. Продолжая изучение античных терм вслед за Камероном, он все же увидел в гротесках и других остатках декора этих сооружений иную, более театрализованную античность, чем британский мастер. Бренна не стал фанатиком строгого античного идеала, как Камерон. Это было естественно для человека, связанного по рождению с итальянской традицией, где смена отношения к античности происходила более постепенно, чем на северо-западе Европы. Кроме того, работа в Польше до приезда в Россию усилила в его творчестве барочные реминисценции. Главное, пожалуй, было в том, что Бренна оказался способен соединить образ имперски торжественной античности с повышенной эмоциональностью предромантических увлечений. Этого мастера трудно назвать архитектором эпохи Просвещения. Скорее, в его творчестве в России вследствие влияния августейшего заказчика, не хотевшего считаться с продолжительностью екатерининского царствования, время удивительным образом как бы сжалось, сублимировалось. Он перенесся из окрашенного в барочные тона рождающегося просветительского классицизма прямо к моменту его смены ампиром, к классицизму, передаю-



щему идеи возникающего романтизма. Если Павел был первым императором романтической эпохи, то Бренна – предтечей романтического классицизма. Это объясняет их долгую близость, странную при столь вспыльчивом и переменчивом характере монарха.

Все названные свойства отношения к архитектуре этих двух людей в полной мере проявились при строительстве Михайловского замка в Петербурге¹¹. Первые наброски проекта приписывают самому Павлу Петровичу и относят к 1784 году. Вслед за ними и на основании замысла заказчика в течение пятнадцати лет было создано множество вариантов этого сооружения. Сохранились сведения о тринадцати из них, исполненных при участии привезенного Павлом Петровичем из Франции декоратором Анри Франсуа Габриэлем Виолье, Василием Ивановичем Баженовым и при создании осуществленного варианта Винченцо Бренна с участием Карло Росси. Наиболее ранние версии, возможно, созданные Виолье, с планом в виде квадрата напоминали замок Шантийи, о котором уже говорилось. Затем появилась целая серия проектов неизвестного, вероятно, итальянского автора, с пятиугольным планом, почти копирующая укрепленную виллу кардинала Александра Фарнезе в Капрароле, возведенную Джакомо Бароцци да Виньола. Постепенно от точного подражания знаменитому сооружению перешли к замыслу, по стилистике напоминающему проект Кремлевского дворца Баженова. Все это делалось для Петербурга. Неожиданно Павел Петрович начал думать о строительстве замка в Гатчине на месте дворца Ринальди. Кажется вероятным, что чертежи такого варианта разрабатывались при участии Бренны, по крайней мере основной корпус уже стал близок к построенному. Однако

¹⁰ Шуйский В.К. *Винченцо Бренна*. Л., 1986. С. 21–120.

¹¹ Пучков В.В., Хайкина Л.В. *Михайловский замок. Замысел и воплощение*. Спб., 2000.

огромные конюшни воспроизводили подобные службы в Шантйи, возведенные там с исключительной роскошью. Гатчинская версия была переработана Баженовым около 1792 года, а в составлении сметы на строительство участвовал Старов. Многочисленные упомянутые варианты были созданы еще до смерти Екатерины II.

Следующий вариант вновь перенес замок в Петербург, видимо, сразу же вслед за воцарением Павла I. Баженов тогда был вызван немедленно в столицу и назначен вице-президентом Академии художеств как лицо, пострадавшее от долгой немилости прежней императрицы. Тем не менее его гатчинскую версию поручили дорабатывать Бренне. Уже 26 февраля 1797 года состоялась торжественная закладка Михайловского замка на месте Летнего дворца императрицы Елизаветы Петровны. Серебряной лопаткой Павел I положил закладные кирпичи, сделанные из яшмы. К 8 января 1800 года, дню Святого архангела Михаила, работы были в основном закончены. Хозяину замка оставалось царствовать четырнадцать месяцев и три дня.

Снаружи замок производит впечатление прежде всего темной монолитной массы, воспринимающейся издалека. Подъезд к нему предполагался по прямому проспекту между длинных, низких, симметрично расположенных корпусов конюшен и двух больших восьмиугольных павильонов, за которыми раскрывалась площадь с конным монументом Петра Великого, давно созданным Бартоломео Растрелли-старшим. Символическая надпись на монументе гласила: «Прадеду — правнук». Явное противопоставление Медному всаднику с его столь же значимым: «Петру Первому Екатерина Вторая». Павел I подчеркивал свою, в отличие от матери, кровную связь с основателем Петербурга и империи.

Наконец, перед зрителем открывается фасад замка. Его композиция устремлена к середине, где между торжественных обелисков, под тяжелым фронтоном, плотно прижатом к ступенчатому аттику, — единственный въезд во двор. Первый этаж представляется мощным, монументальным цоколем, у арки он покрыт крупным бриллиантовым рустом. Второй и третий этажи объединены ионической колоннадой из порфира. Края отступают вглубь, закругляются. За ними видны башни, стоящие в центре боковых фасадов. Та сторона замка, что обращена к Летнему саду, легче, приветливее, с огромным балконом на уровне второго этажа.

Именно с него, когда заговорщики убили Павла I, ранним мартовским утром 1801 года его сын обратился к гвардейским батальонам, сказав, что император скончался «апоплексическим ударом», а при нем «все будет, как при бабушке». Так все же, несмотря на упования многих, не получилось, в том числе и в области архитектуры. Павел I успел истребить в ней влияние идеологии Просвещения и заронить ростки романтических образов. Чем дальше развивалась история, тем больше усиливалось впечатление романтичности замка и его хозяина.



Детали фасада Михайловского замка



СТР. 54
Фасад Михайловского замка.
Вид со двора



Peter the Great was situated. Author of the statue was Italian sculptor Carlo Bartolomeo Rastrelli, father of Peter's favorite architect Bartolomeo Rastrelli. The sculpture's casting was completed by 1747, only to remain in a local warehouse, not to be erected until 53 years later. Symbolic inscription on the monument pedestal reads: "To Great Grandfather from Great Grandson", apparent mockery of the Latin "Petro Primo Catherina Secunda", the pompous dedication by Catherine II on the most famous equestrian monument of Peter the Great — Bronze Horseman. Paul I underlined his direct ancestry and consanguinity with his inscription, unlike Catherine, who was foreigner and had no direct relationship with the founder of St. Petersburg and the Empire.

That side of the castle, which is overlooking the Summer Garden, is lighter and friendly, with a huge balcony on the second floor.

It was the same balcony, where in the early March morning 1801, after the successful assassination of Paul I by conspirators, his 23-year-old son Alexander I, turned to the Guards battalions, saying that the emperor died in "apoplectic seizure", and from now on "everything will be as it was under my grandmother".

Thus, despite the expectations of many, Alexander I failed to invoke times of Catherine the Great, including the architecture of her times. Paul I managed to destroy Catherinean influence and ideology of the Enlightenment for good. New romantic images were born.

As the time went on, the impressions of romantic castle and its romantic owner became a legend.



Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
«Музейон»

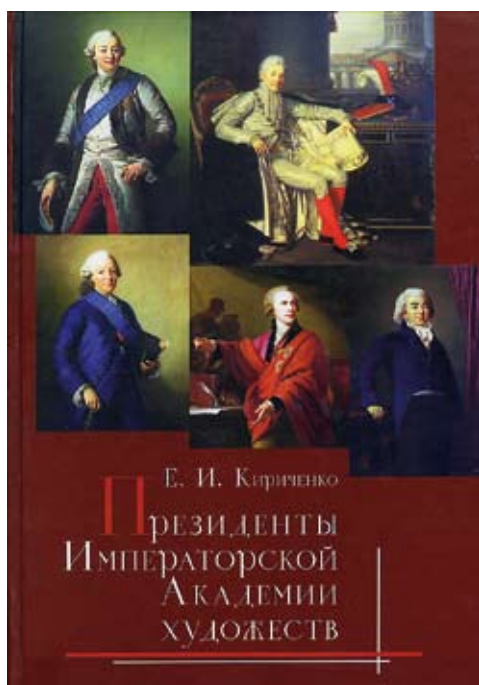
СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА В УСАДЬБЕ НА ВОЛХОНКЕ



6 августа —
28 октября
2009 года

Территория центра
эстетического воспитания
детей и юношества
«Музейон»

Проезд: метро «Кропоткинская», Колымажный переулок, б. Время работы: с 12.00 до 19.00. Выходной день — понедельник
Автоответчик: (495) 609-95-20



Книга «Президенты Императорской Академии художеств», увидевшая свет в конце 2008 года, в дни 250-летнего юбилея Академии художеств, написана одним из самых ярких представителей современного российского искусствоведения, автором фундаментальной истории российского градостроительства и архитектурной истории русского модерна, ведущим научным сотрудником НИИ теории и истории искусств РАХ, Евгенией Ивановной Кириченко. Научные монографии Е.И. Кириченко уже многие годы являются необходимыми источниками для изучения вопросов русской архитектуры как для молодых ученых, только осваивающих азы профессии, так и для опытных исследователей архитектуры. Автор основывает свои выводы на огромном количестве изученных документов из архивов и музейных фондов, а также литературных и исторических источников. Многолетний самоотверженный труд Е.И. Кириченко, кажется, не оставляет надежды другим исследователям найти еще какие-либо факты в изучаемом ею вопросе.

Огромное количество новых фактов, цитируемых документов и иллюстраций, публикуемых впервые, высокий стиль изложения, основанный на лучших классических традициях русского языка, глубокие философские обобщения, дающие возможность рассматривать явления частной жизни в контексте историко-политической ситуации — все это позволяет считать появление каждой новой книги Е.И. Кириченко событием культурной жизни России.

В рецензируемом издании впервые история Академии художеств представлена сквозь призму деятельности ее президентов, каждому из которых посвящена отдельная глава. Характеристика каждо-

Кириченко Е.И.

Президенты Императорской Академии художеств

М.: Индрик, 2008. 432 с., илл.

го президента представлена в тесной связи с проводимой Академией художеств как государственным учреждением официальной политикой в области искусства и протекавшими в стране художественными процессами.

Автором показано, как менялись с течением времени политика и отстаиваемые Академией художеств идеалы, какие изменения вносило время в ее функции и как неизменно на протяжении середины XVIII — начала XX столетия Академия сохраняла за собой роль первостепенного по значимости учебного и научно-просветительского учреждения, какое отражение они находили в работе президентов и руководимого ими учреждения вне зависимости от того, возглавляли Академию представители просвещенного дворянства (1757–1843) или члены августейшей фамилии (1843–1917).

Это фундаментальное исследование основано на большом количестве архивных материалов и является результатом изучения музейных фондов.

Ясная манера изложения, язык, доступный широкой читательской аудитории, энциклопедическая образованность, блестящее знание истории, литературы, архитектуры и изобразительного искусства, философская основательность, а также большое количество иллюстраций, среди которых живописные и графические портреты президентов, а также интерьеры академии, созданные в разные исторические периоды и представляющие разные архитектурные стили, позволяют читателю наглядно представить исторический материал.

В выборе и описании материала автор придерживался смысла, заключенного в названии академии, которая официально именовалась Императорская Академия художеств, т.е. в самом названии и акцентирован ее государственный статус. Академия создавалась как государственное учреждение, призванное содействовать развитию отечественного искусства, и как учебное заведение для подготовки художников высшей квалификации, создания образцовых художественных произведений, отвечающих высокой цели — быть полезными

народу и государству. На протяжении всей истории Императорская Академия художеств осуществляла государственную политику в области искусства. Именно этот аспект и принят в качестве определяющего при описании деятельности президентов Императорской Академии художеств. Автор стремился охарактеризовать ее сквозь призму проблемы «искусство и власть». Другое дело, что взаимосвязь искусства и власти не оставалась неизменной. С течением времени она менялась довольно радикально. В работе сделана попытка рассмотреть и этот вопрос.

Описывая деятельность президентов, автор выделял в ней моменты и особенности, свойственные каждому из двух основных периодов истории Академии художеств: середины XVIII — первой трети XIX века, с одной стороны, середины XIX — начала XX столетия — с другой. Вместе с тем, подчеркивая в деятельности президентов общность основных принципов, присущих каждому периоду ее истории, автор по возможности полно охарактеризовал личность каждого руководителя, выделил наиболее яркие черты индивидуальности и обрисовал вклад каждого в историю отечественной культуры.

На основании изучения материалов, как опубликованных, так и архивных, не привлекавших ранее внимания исследователей, автор воссоздает по возможности объективную картину деятельности возглавлявших Академию президентов, очерчивает ее роль в истории отечественного искусства середины XVIII — начала XX столетия, показывает, как с течением времени менялись позиции возглавлявших ее президентов, характер деятельности Академии художеств, ее роль и место в системе искусства и художественной жизни определенного времени.

Книга призвана более подробно, чем это было сделано до сих пор, представить деятельность Академии художеств с помощью характеристики возглавляющих ее лиц и описания ее роли в искусстве и художественной жизни России 1757–1917 годов.

Екатерина Савинова



ЮБИЛЕЙНЫЙ СПРАВОЧНИК ВЫПУСКНИКОВ

*Санкт-Петербургского государственного
академического института живописи,
скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина
Российской академии художеств*

1915–2005. СПб., 2007. 790 с.

В 2007 году Российская академия художеств отпраздновала свой 250-летний юбилей, отмеченный чередой ярких событий — выставками коллекций Научно-исследовательского музея академии, показом работ членов РАХ, научными конференциями, публикациями альбомов произведений выдающихся мастеров и трудов по истории Академии художеств. Выход в свет данного издания также был приурочен к этой знаменательной дате. Это ожидаемое и необходимое продолжение первого справочника, опубликованного в 1914 году историком искусства С.Н. Кондаковым в качестве приложения к двухтомному юбилейному сборнику «Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1764–1914 гг.» и включившему в себя краткие сведения о художниках, окончивших Императорскую Академию художеств с 1764 по 1914 год. В настоящем справочнике представлены краткие сведения о выпускниках Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина с 1915 по 2005 год.

Роковые события в истории России XX века не могли не отразиться и на системе образования, которая подвергалась существенным преобразованиям и изменениям. Показателем приведенный в справочнике список наименований, присваивавшихся Императорской Академии художеств с 1893 по 2005 год. Калейдоскоп сменявших друг друга названий, изменений статуса академии убедительно свидетельствует об экспериментах, осуществлявшихся над художественным учреждением.

Главную научную ценность представляют впервые публикуемые крат-

кие сведения о 13 500 выпускниках Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина за 1915–2005 годы, точные и достоверные, так как они основаны на документах, личных делах студентов и протоколах защиты дипломных работ, хранящихся в Научно-библиографическом архиве Российской академии художеств.

Справочник удобен в использовании, поскольку сведения об окончивших институт распределены по пяти разделам. «Факультет живописи» включает данные о живописцах, реставраторах и художниках театра, «Факультет скульптуры» — о скульпторах, «Факультет архитектуры» — о художниках-архитекторах и архитекторах, «Факультет графики» — о представителях графического искусства, а «Факультет теории и истории искусств» — об искусствоведах. Последний открывается 1943 годом и имеет подраздел «Искусствоведы, получившие второе высшее образование» с 1999 по 2005 год.

Внутри разделов фамилии выпускников располагаются по годам выпуска в алфавитном порядке, а общий алфавитный именной указатель выпускников института на последних страницах облегчает поиск по разделам.

Историки искусства и критики в целях освещения творчества известных мастеров или выявления данных о произведениях забытых художников неизбежно начинают с обращения к исходным документальным сведениям. Данный справочник во многом восполняет пробел в информации о советском периоде отечественного искусства, предлагает сведения о молодых мастерах. В нем указаны фамилия, имя, отчество выпускника; дата рождения (если она имеется в подлинных документах); годы поступления в институт и

его окончания; название дипломной работы и ее оценка; фамилия и инициалы руководителя; присвоенная квалификация. Несмотря на сжатость информации о каждом выпускнике института, из приведенных данных можно извлечь немало пользы, например, по названиям и темам дипломных работ проследить как становление учебного процесса института, так и эволюцию отечественного искусства в целом. Указание имен руководителей мастерских и дипломных работ позволяет видеть творческую преемственность от учителя к ученику и составить сегодня представление о том, в каком творческом окружении формировался будущий мастер.

Издание сопровождается небольшим количеством документальных, представляющих историческую ценность фотографий, многие из которых публикуются впервые.

Справочник стал результатом многолетнего труда авторского коллектива научных, архивных, музейных, институтских сотрудников системы Российской академии художеств под руководством заведующей Научно-библиографическим архивом РАХ С.Б. Алексеевой.

Издание столь масштабной публикации — событие в мире науки. Справочник призван стать полезным источником для специалистов в области истории искусств, художественных критиков, коллекционеров и любителей современного искусства.

Наталья Сорокина



Научно-исследовательский музей Российской академии художеств в год своего 250-летнего юбилея издал альбом-каталог, посвященный коллекции живописи и рисунка XVII — начала XX века. Рисунки и картины русских и европейских мастеров из фондов и постоянной экспозиции музея «История русской художественной школы» воспроизводятся на 126 цветных иллюстрациях. Автор издания — кандидат искусствоведения В.Т. Богдан — приводит краткую историю старейшего художественного собрания России и останавливается на некоторых наиболее значимых для оте-

АЛЬБОМ-КАТАЛОГ

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. Санкт-Петербург

М.: Белый город, 2008. 64 с.

чественной школы произведениях. В занимательной форме, с привлечением большого количества ранее неизвестных фактов, а также мемуаров современников В.Т. Богдан рассказывает о Г.Г. Гагарине, художниках Я.Ф. Ционглинском, Н.И. Фешине, И.Г. Мясоедове. Впервые воспроизводятся картины очень модного в свое время живописца К.Е. Мясоедова, а также копии с работ Рафаэля и Тициана кисти Г.К. Михайлова, К.И. Русецкого, Г.И. Угрюмова, эскизы композиций на исторические темы И.К. Кутузова, Ф.Ф. Бухгольца, А.В. Высоцкого, К.Н. Кудрявцева, И.И. Творожникова, К.И. Голембиовского, С.М. Зейденберга. Особенно интересны два эскиза несохранившейся программы на малую золотую медаль «Ангел выводит апостола Петра из темницы» А.П. Рябушкина, а также недавно

отреставрированное масштабное полотно «Узнанный Ахиллес» (1789) знаменитой немецкой художницы А.М.А.К. Кауфман.

Автор прослеживает историю музейной коллекции от 1758 года, останавливается на наиболее важных этапах обучения мастерству в классах Императорской Академии художеств и Высшего художественного училища при ней. Читатель увидит рисунки корифеев русской школы П.И. Соколова, А.П. Лосенко, А.Е. Егорова, И.Н. Крамского, живописные произведения К.Д. Флавицкого, И.Е. Репина, К.А. Савицкого, С.В. Бакаловича, В.Д. Поленова, Н.К. Рериха, Б.М. Кустодиева, а также Л. Джордано, Г. Ладзарини.

Книга вышла в издательстве «Белый город», в серии «Сокровища русского искусства», и рассчитана она не только на специалистов, но и на широкий круг читателей.



СБОРНИК СТАТЕЙ

Проблемы дизайна – 4

Сост. В.Р. Аронов. М.:

Пинакотекa. 2007. 352 с., илл.

Сборник удостоен серебряной медали Российской академии художеств

В соответствии с установившейся традицией издания серии научных сборников НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, публикуемых отделом дизайна, очередной выпуск «Проблемы дизайна-4» продолжает освещать важные аспекты изучения предметно-художественного творчества: истории материально-художественной культуры,

теории, методологии и современной практики дизайна.

Удачный опыт первых трех сборников этой серии в четвертом выпуске продолжен и структурно развит: его содержание знаменует собой качественно новый, более зрелый этап возрождаемой в стенах Российской академии художеств науки, изучающей феномен проектной культуры, в которой дизайн является основным методом гармонизации материальной, социальной и культурной составляющих деятельности человека и среды его существования. Составитель сборника Вла-

димир Рувимович Аронов, авторитетный отечественный специалист в области истории и теории дизайна, во вступительной статье отдает должное своим предшественникам, возглавлявшим отдел дизайна НИИ РАХ, Н.В. Воронову и В.Л. Глазычеву, заявляет о том, что полностью разделяет их принципиальную позицию, альтернативную поверхностному коммерческому пониманию дизайна, и в новом сборнике остается верен ей. Вместе с тем настоящий сборник, в отличие от изданных ранее, более продуман и целен. Он тщательно подготовлен, имеет опре-

деленную тематическую основу и четко запрограммированную структуру, образуемую тремя самостоятельными разделами, посвященными истории материально-художественной культуры, творческим портретам современных дизайнеров, теории и методологии дизайна.

Особенностью книги является также ощущение постоянного присутствия автора-составителя, который рассказывает читателю об общем замысле коллективного научного труда, дает пояснения к большому историческому разделу, представляет одного из старейших историков дизайна России Мариэтту Гизе, беседует с президентом Российской академии художеств З.К. Церетели, по чьей инициативе в 1997 году впервые в академии было создано самостоятельное отделение дизайна. Такое активное авторское участие, подробные комментарии имеют принципиально важное значение, играя роль не столько смысловых связок, сколько концепционных акцентов, раскрывающих специфику дизайна, его «генетическое» родство со всеми видами художественного творчества.

Первый, самый большой раздел сборника посвящен 250-летию Российской академии художеств. Весьма интересно и принципиально по постановке вопросов изучения истории дизайна общее введение к историческому разделу. Автор размышляет, нужно ли и полезно ли сегодня максимально расширять границы дизайна, включая при этом вечные в истории культуры связи реального и прекрасного, все разнообразие принципов и форм отражения предметного мира в искусстве, сложного переплетения в самом творческом процессе функционального и эстетического, материального и духовного, или, наоборот, пытаться жестко сузить их до сугубо профессиональных проблем, а также об эффективности применения исследовательской стратегии, основанной на дедуктивном методе, то есть движении от общих цивилизационных, культурных и художественных процессов к более узким, точнее, собственно профессиональным проблемам дизайна. Ответ читатель найдет в статьях сборника. Думается, главное, что характеризует стратегию и тактику научного подхода в данном случае, это достаточно четко определяемое проблемное поле, а также методика научного исследования и одновременно встроенность проблематики в общемировую науку, именуемую дизайном.

Интервью с президентом РАХ увлекает живостью беседы, личными впечатлениями и выводами, сделанными на основе большого творческого опыта, которыми делится мастер с редактором и мыслен-

ным собеседником — читателем, касаются базовой значимости дизайна, прежде всего как конструктивно-технологической составляющей для культуры больших исторических стилей и собственно творчества художника.

Практически все статьи первого раздела являются первыми научными публикациями. Статьи М.Э. Гизе «Инструментальный класс Академии художеств XVIII века», В.Ю. Матвеева «Механические искусства в Академии художеств», В.Р. Аронова «Культура вещи в России 1820-х годов», Т.В. Макаровой «Коллекция дарственных изданий XVII–XIX веков в Научной библиотеке Российской академии художеств», рассказывающие о зарождении и развитии художественного конструирования в России XVIII — начала XIX века, формировании отечественной технической культуры, основаны на малоизвестных архивных документах, исторических материалах и являются, на наш взгляд, наиболее ценной частью всего издания.

Две статьи, завершающие раздел, исторически и типологически связанные между собой, представляют особый интерес. Это весьма содержательная статья Е.П. Посвянской о рождении выставочной архитектуры в России и обстоятельный очерк известного специалиста в области изучения современного выставочного искусства М.Т. Майстровской. Е. Посвянская исследует историю проектирования первых специально для выставок предназначенных зданий и комплексов, прослеживает процесс становления экспозиционной культуры в России. М. Майстровская характеризует экспозиционное искусство уже сравнительно недавнего времени, обращаясь к творчеству крупного мастера отечественного выставочного дизайна XX века К.И. Рождественского. Вполне уместна помещенная в том же разделе публикация Т.В. Макаровой, представляющая шедевры книжного искусства, в разное время подаренные и хранящиеся в научной библиотеке Академии художеств.

Второй раздел сборника, посвященный творческим портретам отечественных и зарубежных мастеров дизайна, по-своему своеобразен и интересен. Обращает на себя внимание разнообразие статейных жанров. Здесь и обстоятельные описательные биографические тексты, и интервью, и монологи художников, то есть продемонстрированы разные формы раскрытия творческой индивидуальности, от детального изложения взглядов на практику и теорию художественного проектирования и до непосредственного общения, что дает возможность читателю почувствовать обаяние личности масте-

ра. Н.С. Степанян в статье «Флагман и его эскадра» создает выразительный портрет Б.А. Смирнова, универсального художника, успешно работавшего в разных областях декоративного искусства и дизайна, оказавшего значительное влияние на мастеров отечественной декоративной пластики второй половины XX века. Статья Александра Лаврентьева о Вячеславе Колейчуке, одном из лидеров и теоретиков отечественного арт-дизайна, знакомит читателя сразу с двумя яркими, талантливыми художниками: с тем, о ком она написана, и ее автором. Они современники и единомышленники, их молодость пришлась на 1970-е годы — время бурного развития «стихийного романтического дизайна», вдохновленного идеями 1920-х и достижениями западных современников. Живо и образно рассказывает автор статьи об этом времени, о том, с каким энтузиазмом художники работали, изобретали новое, щедро делились своими находками и открытиями. Герой повествования не один, в его окружении были выдающиеся представители отечественного концептуального дизайна: Иван Чуйков, Франциско Инфанте, Михаил Литвинов и др.

Портрет Ирины Тархановой, архитектора по образованию, а ныне успешно работающей в области графического дизайна, оформления журналов и книг, а также автора знаменитой серии дизайнерских решений «вечных календарей», «монтируется» из мозаики разных текстов: фрагментов бесед-интервью художницы о графическом дизайне и заметок разных авторов, которые делятся мыслями о ее работах, редком даровании и мощнейшем потенциале «взрывных идей».

Второй раздел получил достойное завершение в виде интереснейшей лекции выдающегося мастера японского графического дизайнера Сигео Фукуды, прочитанной им в Москве в 2006 году.

Содержание третьего раздела «Исследования и публикации» — рассмотрение актуальных проблем теории дизайна, его методологии, анализ мировой и отечественной практики. В помещенных здесь статьях — В.Ф. Сидоренко «Эстетика проектного творчества. Смысл и абсурд», Л.П. Монаховой «Конструктивистский текстиль Л. Поповой в аспекте современного восприятия», Р.М. Байбуровой «Стиль этно в современном интерьере», Т.М. Журавской «Японский керамист Каван Кандзиро и движение за сохранение народного искусства», Е.В. Сидоренко «Проблемы символа в проектной мифопластике костюма» — осмысливаются разные аспекты проектного творчества.

Татьяна Малинина

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



«Академия сохраняет свою приверженность традиционным художественным ценностям и в то же время приветствует смелые поиски новых форм искусства» — это программное заявление президента академии.

В рядах академии сегодня — художники всех направлений современного изобразительного искусства России. Творчество членов академии представляет реальную картину художественной практики страны. Большие персональные выставки академиков позволяют увидеть творчество художников в развитии.

Для президента академии Зураба Константиновича Церетели юбилейный год стал особенно богат на события — персональные экспозиции художника были развернуты в главных музеях страны — Третьяковской галерее и Русском музее, готовится к открытию новый музей — «Творческая мастерская художника», также юбилейная выставка прошла в Костроме, состоятся вернисажи и в других городах страны.

СТО КАРТИН ИЗ ПАРИЖА

A HUNDRED PICTURES FROM PARIS

Дмитрий Швидковский

Dmitry Shvidkovsky

У Зураба Константиновича Церетели особые отношения с Парижем и как у художника, и как у человека, по-настоящему любящего этот город. Его образ столицы Франции имеет давние корни. Еще во времена юности он нередко вслушивался в рассказы своих учителей, родственников, знакомых об их парижских впечатлениях. В Тбилиси возвратился тогда из эмиграции целый ряд деятелей искусств, в 20–30-е годы XX века входивших в круг французской богемы подобно Ладю Гудиашвили, в то время одного из ближайших друзей Амедео Модильяни. Благодаря им романтический образ столицы Франции возник у Церетели очень рано.

Ему повезло еще в одном. Он раньше и в большей степени, чем многие советские художники, по-настоящему ощутил художественную жизнь Франции. Благодаря супруге, принадлежавшей к знатному роду, восходящему к последней ветви византийских императоров, он сблизился с

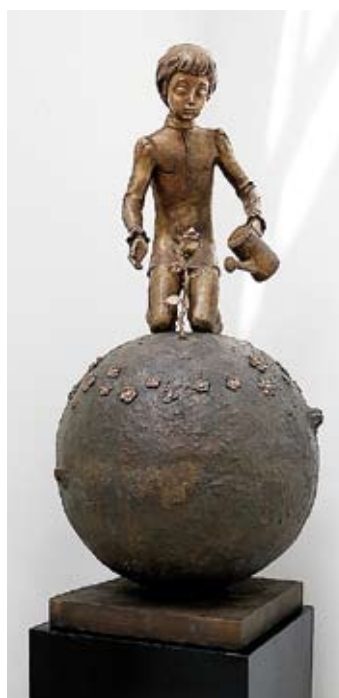
In May, the State Tretyakov Gallery held a personal exhibition of Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts and UNESCO Goodwill Ambassador. Exposition "100 Works from Paris", was timed to coincide with the 75th birthday anniversary of the great artist.



выдающимися представителями послереволюционной эмиграции. Близкие ему люди занимали столь видное положение среди парижской элиты, что смогли помочь его встрече с великими мастерами XX века. Тогда еще были живы Марк Шагал и Пабло Пикассо. Их мастерские, разговоры с ними, да и сам Париж поразили молодого Зураба Церетели. Они научили его в первую очередь тому, что художнику нужно выразить себя до конца, не жалея сил и ничего не боясь. Эти встречи породили особый творческий импульс художника — стремление к новому.

Творчество Церетели приобрело открытость миру, а он вплоть до сего дня со страстью отдается самым разнообразным творческим увлечениям, свободным от какой-либо догматики. Он почувствовал необходимость борьбы за собственную индивидуальность и возможность опоры одновременно на классику, народное творчество и на открытия современного искусства. Причем для понимания его творческого метода очень важно еще раз подчеркнуть естественность и гармоничность соединения этих начал, в каждом новом произведении З.К. Церетели сплавляющихся по-разному.

Сегодня в Париже Церетели — признанный мэтр, почетный иностранный член Института Франции и Академии изящных искусств. Немногие российские художники удостоивались этой чести, и мастер со свойственной ему творческой щедростью отдает Парижу свой талант, часто

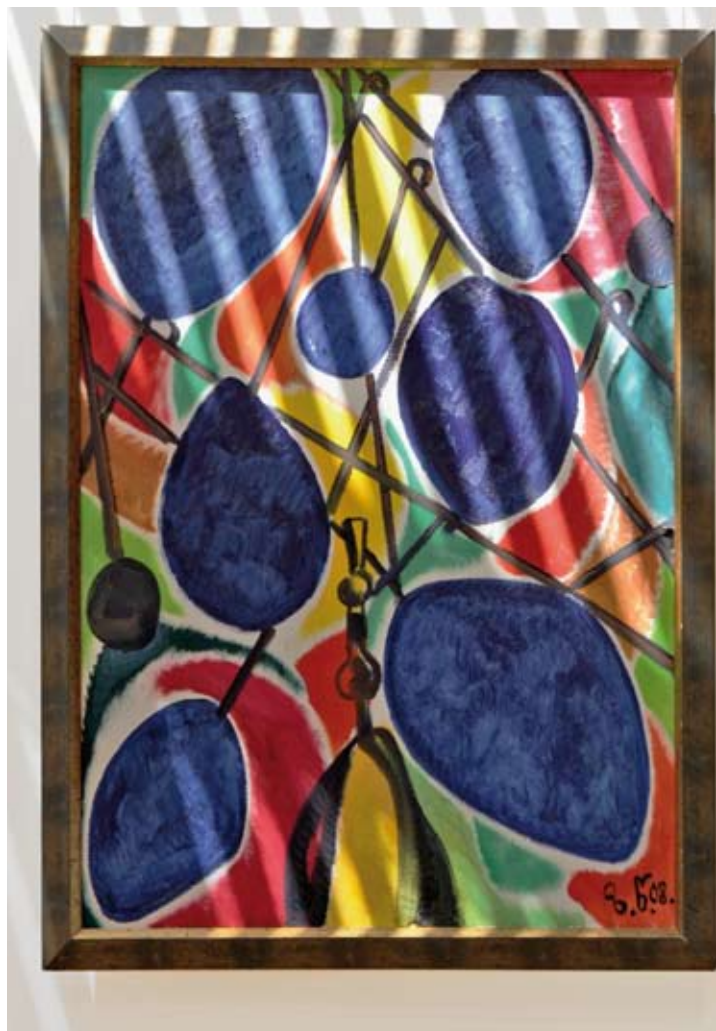


З.К. ЦЕРЕТЕЛИ
Маленький принц. Бронза. 2009

Zurab Tsereteli has a special relationship with Paris — both as a painter and as a person really loving this city.

He was lucky. Sooner than many Soviet artists, he was able to take on feeling of the artistic life in France. Thanks to his wife, who belonged to a noble family descending from the branch of last Byzantine emperors, he was able to complete a travel to Paris, otherwise unimaginable feat during Soviet times. This brought him close to the outstanding representatives of Russian emigrants, who fled after the Bolshevik revolution and civil war. Still alive were Marc Chagall and Pablo Picasso. He not only visited their workshops, he even had a chance to talk to them. Young Zurab Tsereteli was fascinated. They taught him one important lesson: a duty of artist is to express oneself altogether, till the end, sparing no efforts and having no fear.

Nowadays, Zurab Tsereteli comes to Paris as recognized maitre and honorary foreign member of the Institute



обращаясь к темам, связанным с этим городом. Он нередко ездит работать в Париж, где с неизменной интенсивностью, недюжинной изобретательностью и колористическим блеском создает новые полотна.

В картинах, созданных им в Париже, отнюдь не обязательно присутствуют его французские впечатления. Правда, время от времени перед зрителем возникает Эйфелева башня, традиционная цветочница или виды Монмартра. Однако более существенно другое, на мой взгляд, поразительное. Париж создает в творчестве мастера особое настроение, рождает ощущение яркости, легкости, оптимизма, вызывает желание работать как можно больше, переплавляя свои эмоции в уверенные, точные, но неожиданные и смелые мазки широкой кисти. Великий город и его магическая художественная аура в еще большей степени, чем обычно, стимулируют творческую концентрацию мастера, создают какую-то эйфорию, вызывают истинную страсть к создаваемому художником искусству.

В произведениях этого цикла свершается настоящее чудо. То, что мы привыкли видеть среди работ Церетели – великолепно построенные натюрморты, поражающие неожиданностью колорита, исключительно точные, подчеркнута монументальные, похожие и раскрывающие душу модели портреты, жанровые сцены, исполненные романтичности и связанные с разнообразными, прежде всего детскими, воспоминаниями, его прославленные сочные и пластичные букеты, изображения женщин за какой-либо работой, исполненные восхищения красотой, добродушия и редкой наблюдательности, городские вестулы, где сказочность и многоцветье придают современности многозначность и юмор фольклора, – все это присутствует в парижских картинах мастера. Однако черты творческого метода, сложившегося за долгие годы художественного труда, здесь необычайно обостряются, приобретают еще большую законченность, оправданную уверенность в совершенстве избранных приемов.

Эти работы – несомненный новый большой успех мастера. Они, как мне представляется, должны войти в число его лучших произведений, в историю его творчества как большой цикл, созданный талантом Церетели и тем свойством Парижа, так точно названным Эрнестом Хемингуэем «праздником, который всегда с тобой».

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

5 марта. 2008. Холст, масло

СТР. 65 >

Радость-то какая! 2008

Холст, масло

of France and the Academy of Fine Arts. Very few Russian artists were awarded with such honor. Great artist replies with his inherent creative generosity and talents, often referring in his works to the themes associated with the city of Paris.

In the paintings he created in Paris the presence of his French experience is not essential. Though, from time to time, the Eiffel Tower, a traditional florist or views of Montmartre come to eyes of the spectators.

Paris generates a peculiar mood in the canvases of Zurab Tsereteli, creates special feelings of brightness, lightness, optimism, a desire to work as much as possible, melting his emotions into confident and accurate, sometimes even unexpected and bold broad brush strokes.







ПАРИЖСКИЙ ЦЕРЕТЕЛИ

TSERETELI FROM PARIS

*Андрей Толстой**Andrey Tolstoy*

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Чудо. 2007. Холст, масло

◀ СТР. 66

Мака. 2008. Холст, масло

Выставка произведений Зураба Церетели, прошедшая в залах Третьяковской галереи, была ожидаема и вместе с тем оказалась неожиданной.

Ожидаема потому, что было известно: здесь представлены не демонстрировавшиеся раньше в Москве работы, главным образом живописные, созданные художником в одном из самых любимых и дорогих ему городов, в Париже, который стал первой зарубежной столицей, куда Церетели попал в начале своего профессионального пути, в 1967–1968 годах. А неожиданной выставку можно назвать, поскольку зритель почти не увидит на ней парижских архитектурных достопримечательностей и французских природных красот, которыми наполнены творения практически любого художника, работающего в Париже, издавна имеющем репутацию мировой столицы искусств. Вместо этого перед нами столь характерные для узнаваемой манеры Зураба Церетели пышные букеты цветов, яркие натюрморты, обнаженные модели и портреты близких и дорогих людей. Работая в парижской мастерской с видом на Эйфелеву башню, художник обращается к популярнейшему символу французской столицы крайне редко. Тем не менее парижские работы Церетели наполнены воздухом и пропитаны духом Парижа, потому что художник интуитивно и при этом очень тактично воспринимает суть парижской живописной традиции.

Эта традиция складывалась веками, но только в XX столетии дала мощный и яркий всплеск пластической и колористической энергии, воплотившейся в беспрецедентном и уникальном феномене парижской школы, которая объединила художников — выходцев из многих европейских и некоторых заокеанских стран.





З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Воспоминания! Задумчивые друзья.

2008. Холст, масло

основные качества живописных работ художника, особенно оттеняемые в произведениях «парижского» происхождения. Постоянно и неустанно работая, Церетели всегда верен себе в любом виде и жанре искусства. Он прирожденный оптимист, привыкший естественно и искренне радоваться красоте и полнокрасочности окружающего мира, поэтому его работы, как правило, очень яркие и декоративны.

Интересная особенность: художник очень любит включать, даже в свои портретные и жанровые композиции, изображения даров природы (чаще всего всевозможных цветов и иных растений в горшках и вазах), плодов земледельческого труда (здесь множество разноцветных фруктов – яблоки, груши, сливы, персики, виноград, а еще вина в бутылках и кувшинах) и даже фрагментов пейзажей селений с уютными домиками на склонах гор. Нетрудно видеть, что все это напоминает и зрителям, и самому автору о его родине – Грузии, с которой Зураб Церетели никогда внутренне не расстанется, несмотря на то что уже долгие годы связан с Россией и ее искусством. Невольно вспоминаешь об одном из кумиров художника – Шагале, который, как известно, даже живя и работая во Франции, постоянно изображал в своих композициях родной Витебск, иногда усилием воображения перенося приметы этого города на французскую почву. Так же нередко поступает, работая в парижской мастерской, и Зураб Церетели. В этом еще одно важное качество его произведений: реальность переплетается здесь с фантазмагорией, обыденное пространство – с пространством умозрительным, воображаемым, сновидческим. Портреты людей, изображаемых часто в профиль, реже в трехчетвертном повороте, сопровождаются атрибутами – своеобразными иллюстрациями их мечтаний, грез, надежд, помогающих более тонкому, ассоциативному раскрытию их индивидуальности.

Очень существенно для понимания искусства Церетели то, что на мир он смотрит добрым взглядом и часто окрашивает этот взгляд мягкой иронией. Она присутствует нередко в контрапункте преисполненного важности облика какого-нибудь серьезно позирующего персонажа и ироничном названии вещи (например, «Вздремнули чуть-чуть», «Вот и поговорили», «Удобное кресло по имени Креслице» и т.д.).

Выставка парижских произведений открывает художника с непривычной стороны и в не совсем предсказуемом ракурсе, она представляет новые грани творчества Зураба Церетели.

В тигле Ecole de Paris соединились и сплелись эстетика наивного искусства и неудержимое стремление к новаторству и эксперименту с формой и цветом. В результате сформировался особый художественный язык – экспрессивный и вместе с тем почти по-детски романтический, с динамичными композиционными решениями и в то же время с какой-то камерной, личной, негромкой интонацией, очень индивидуальный и при этом открытый для креативного диалога с коллегами и предшественниками. Работы Церетели, созданные в Париже, может быть, в большей мере, чем другие его произведения, отмечены этими характерными парижскими качествами. В этом уникальность и внутреннее единство выставки в ГТГ.

Когда Зураб Церетели впервые оказался в Париже, ему посчастливилось познакомиться с Пабло Пикассо, а позже общаться с Марком Шагалом и другими крупнейшими художниками. Некоторые работы, созданные в Париже, можно считать своего рода «оммажами» знаменитостям, бывавшим и работавшим в этом городе (тому же Пикассо или Чарли Чаплину и Александру Колдеру). Ясность и лаконизм построения тяготеющей к монументальности формы, экономность в использовании деталей, выраженное чувство ритма, поддерживаемые мощным графическим контуром и яркими цветовыми акцентами, – вот

ВАСНЕЦОВ. БРЕМЯ ТАЛАНТА

VASNETSOV. THE BURDEN OF TALENT

Вадим Полевой

Vadim Polevoy

Талант Андрея Васнецова общепризнан. Добрые друзья-художники и умные, проницательные искусствоведы создали ясные и убедительные представления о его искусстве. Трудно что-то добавить к уже сказанному и написанному. Но тема эта никак не исчерпана. Я взялся писать об Андрее Васнецове по праву очевидца и участника многих событий художественной жизни прошлого столетия, происходивших вокруг васнецовского творчества, и по долгу нашей многолетней дружбы. Двадцатый век ушел в прошлое. Пришла пора его современникам побеседовать со своей памятью.

Талант на то и талант, что он стоит гораздо выше ординарного людского сознания. Публике иной раз бывает невдомек, что рядом существует такое исполинское явление. Таланту от природы свойственно некое высокомерие. Он имеет право не считаться с обстоятельствами. Обращаться с ним — дело нелегкое. Всякий талант обязан заниматься самим собой и только собой, нравится это нам или не нравится. Таково бремя таланта. Он сам определяет свой

А. В. ВАСНЕЦОВ

Разговор (авторский повтор).

1961. Холст, масло



Talent of Andrei Vasnetsov is generally appreciated. Clear and convincing presentation of his art was created by people around him: good friends, artists and philosophers, as well as insightful art critics. It's nearly impossible to add something new to what was said and written before. Yet the same topic seems



to be persistent and opened. I began to write about Andrei Vasnetsov as an eye-witness and participant in many art-events of the last century, which occurred around "Vasnetsov-alike" creativity soon we became good friends for life. The twentieth century has become a history. The time has come for artist's contemporaries to bring their own memories.

Just try to embrace everything one can call "Vasnetsov Art World"! Numberless pictures — compositions, landscapes, still lifes, portraits, gigantic mosaics, graffiti; sculpture — reliefs, statues, decorative compositions of metal and wood, installations, tapestries, furniture, et cetera, et cetera... Moreover, there is his pedagogical praxis for many years.

Manifestations of talent may be very different. In regard of Vasnetsov's talent, we can identify two principal directions. First one is insight of life embodied in the forms of easel painting. The other is manual hard

work, which is correcting and repairing our wounded environment, above all architecture. In the happiest moments it even creates something profoundly new. In short, we speak here about talent of a thinker and artisan.

Typically, when talking about Vasnetsov's painting, the authors find in it an expression of timeless eternal root of human qualities. This is

А. В. ВАСНЕЦОВ

Девушка с вязаньем.

Соня Зеленская.

1975. Холст, масло

Пруд и лошадь. 1960. Холст, масло

СТР. 71 >

Ирина лежит на диване. 1975.

Холст, масло



собственный способ отношений с окружающей жизнью. Так сложилась и судьба искусства Васнецова.

За долгие годы Васнецов пережил многие радости и печали, выдержал все напасти — болезни и домашние неурядицы; лишь в преклонные лета его сломил тяжелый недуг.

Надежно устоял Андрей Васнецов в послевоенное время, когда его изгоняли из института за формализм, а затем вместе с группой монументалистов в газете «Правда» обвинили в лихоимстве. Ничуть не изменился он от государственной нахлобучки, а равно под потоком наград, почестей, премий и званий, излитых на него от того же высокого имени. На съезде художников Андрея Васнецова избрали председателем правления Союза художников СССР. Правил Васнецов, сказать по чести, как бы отчужденно, не слишком вникая в дела и порой не различая людей. И вообще, это был не его удел. Кроме того, Васнецову выпала тогда тяжелая година. Разом рухнула советская власть, распался СССР и вместе с ними и Союз художников СССР.

Что же делал Андрей Васнецов, когда на глазах распадалась связь времен? А то, что положено таланту — занимался своим талантом, только им, не отвлекаясь ни на что другое.

Попробуйте охватить все, что можно назвать художественным миром Васнецова. Без числа картины — композиции, пейзажи, натюрморты, портреты; огромные мозаики, сграффито; скульптура — рельефы, статуи, декоративные композиции из металла и дерева, инсталляции, гобелены, мебель и т.д., и т.п. Кроме того, многолетняя педагогическая работа.

Проявления таланта могут быть весьма различны. Что касается Васнецова, то можно обозначить два направления. Одно — это, так сказать, прозрение жизни, воплощенное в формах станковой живописи. Другое — рукотворная вещная работа, которая исправляет, чинит нашу пошехонскую среду, прежде всего архитектурную, а в счастливые моменты созидает нечто новое. Словом, речь идет о таланте мыслителя и мастерового.

Это только гениальный небожитель смог сказать в сердцах: угораздило меня с умом и талантом родиться в России. У Васнецова же все наоборот. Он с его умом и талантом не мог родиться в другой стране. До боли знакомая природа русского человека, тысячу раз описанная в русской литературе, свойственна

Васнецову. Унаследовал он и тип художника — вечно озабоченного труженика, а никак не вельможного виртуоза. Вроде бы ему было положено подхватить стон русского искусства, что у нас песней зовется. Но ничего подобного! В его искусстве нет никаких признаков критического изобличительства или жалостного сочувствия к нищете. Это живопись сильных пластических образов и крупной художественной формы. В иных случаях художник мог бы удовлетвориться наблюдениями за натурой и смириться с обидным, но справедливым замечанием Бердяева: гений формы — это не русский гений¹. Но в картинах Васнецова специально и целеустремленно ставится и решается задача архитектоники живописной формы. Такая форма как бы естественно рождается в творчестве старых мастеров классических эпох истории искусства. От русского же живописца второй половины XX века формотворчество требует особых усилий. Здесь приходится преодолевать своего рода сопротивление привычного художественного материала. Многие выработать заново, порой самодеятельным порядком.

Васнецов пишет вольные копии Сурбарана. В парафразах натюрмортов Моранди он по-своему устанавливает некий правоупорядок композиции. Сложности построения пространства, его статики и динамики в пейзажах, интерьерных и охотничьих сценах свидетельствуют об изучении живописи Фра Анджелико и его современников.

Такие опыты предпринимаются где-то «между европейским образом мышления и азиатским способом бытия»². От них не следует ждать ни изощренности, ни изысканности живописной манеры. И вообще, живопись Васнецова не различает подробностей. Она сосредоточена на самом главном и не считается с частностями. В их число легко попадают плохо прорисованные руки персонажей, их ничего не значащие лица с еле-еле помеченными чертами, весьма отдаленная портретная схожесть. Порой может показаться, что мастер пишет не кистью, а, прости господи, варежкой... Но такова форма его живопи-

¹ Бердяев Н. *Истоки и смысл русского коммунизма*. М., 1990. С. 8, а также др. его сочинения.

² Пьецух В. *Русская тема*. М., 2005. С. 167.



true, but these categories have to be treated very carefully. If the artist or art critic seems to found the ultimate truth, which is only a simple affirmation that a person was born, lives and will die — all work went down the drain! In that case living art comes to a standstill, being petrified — art itself is replaced by epistemology, and metaphor is being confused with truth.

Speculative fossils are not characteristic of Vasnetsov's painting. Therefore we can talk freely, according our best intents, talk about Vasnetsov's imagery, about its timeless essence and about fast running modernity of twentieth century.

The twentieth century has already passed the threshold of good and evil. But life goes on. What significance will be attributed to the works and creations of artist Andrei Vasnetsov in the future?

This article is one of the last works of Academy member Vadim Mikhailovich Polevoy (1923–2008), a prominent representative of Russian art critic of the second half of 20th — beginning of the 21st century.

си. Таков ее калибр. Безошибочно точное попадание сметает по пути все околичности.

Таков, наконец, и человек в картинах Андрея Васнецова. Это монолитное существо, некий архетип человеческого рода, а не личность, не индивидуальность. Не случайно у Васнецова нет автопортретов. С персонажами его картин не могут происходить происшествия и приключения. Им присущи не события, а явления, отвечающие изначальным свойствам людского существования. В этой живописи создаются метафоры праистории, родоплеменного бытия.

В картинах Васнецова мужчины собираются на охоту, размеренными шагами уходят за добычей и растворяются в сырой мгле. Женщины, хранительницы очага, погружены в свои бесконечные заботы. Они стирают, вешают, гладят белье, вяжут, чистят картошку, беседуют, пьют и едят. Их могучие тяжеловесные фигуры идут, сидят, лежат... Семья, это самодовлеющее звено людского племени, собирается в доме, рассаживается вокруг стола сообразно сакраментальной иконографии «Застольного общества». Так выглядят групповые портреты друзей Андрея Васнецова.

Обычно авторы, рассуждающие о живописи Васнецова, находят в ней выражение вечных, вневременных, коренных человеческих свойств. Это справедливо, но с этими категориями приходится обращаться очень осторожно. Если художнику или критику почудится, что они до-



А. В. ВАСНЕЦОВ
Затмение солнца. 2003–2004.
Холст, масло

Черная курица (авторский повтор).
2000. Холст, масло
Собственность С. Базазьянц



брались до конечной истины, которая сводится только к тому, что человек рождается, живет и умирает, — пиши пропало! Здесь каменеет живое искусство.

Живописи Васнецова не свойственны умозрительные окаменелости. Поэтому мы можем вольно, по своему разумению, рассуждать о васнецовских образах, об их вневременных устоях и о быстро бегущей современности XX века.

Что же такое современность искусства Андрея Васнецова и как она предстает в его произведениях? Он с порога отверг парадную живопись, не поддался и соблазнам «сурового стиля», в котором не было ничего сурового. На самом деле это была мечтательная лучезарная романтика плотогонов, полярников и космонавтики. По сути, последняя светлая эстетическая утопия XX века. О временах «сурового стиля» и неореализма тех лет с любовью вспоминают те, кто «были молоды и чушь прекрасную несли». Искусство Васнецова, похоже, не переживало восторгов юности. Изначально умудренное, оно не позволило себе «додумывать жизнь в радостном направлении»³. За такой образ мыслей пришлось расплачиваться в течение многих лет: его картины не принимали на выставки и не приобретали для музеев. До сих пор мы читаем в газетах, что Васнецов пишет черным по мрачному...



Васнецов может сказать словами Мандельштама: «попробуйте меня от века оторвать»⁴. В его живописи предстает предметный облик нашей современности второй половины XX столетия. Она не занимается историческими событиями, а повествует о том, как и чем живет человек этой эпохи. Видимо, художник не желает обманываться радостями и горем истории, смысл которых обнаруживается лишь с течением времени. Он сам однажды обманулся в выдуманной серии картин на революционную тему. Забудем об этом. Важнее, что его живопись со своими нынешними обыденными сценами, пейзажами, портретами и натюрмортами предлагает свое, васнецовское осознание нашего русского бытия. Каждая его картина — частичка бытия. Каждая из них — художественное олицетворение эпохи.

Но здесь начинается неуловимое и непостижимое, к чему трудно даже прикоснуться. Скажем об этом таинстве искусства простыми словами: бывает, что художник пишет свою картину как бы невольно, не по замыслу, а по велению таланта. Ее смысл и значение рождаются неожиданно, сами собой. Талант сам управляет собой. На то ему дается дар прозрения сути современности, неуловимой взглядом, и эта суть воплощается неведомо как — в ошеломляющем, самом неочевидном виде. В 1955 году Васнецов пишет «Натюрморт с черной курицей». Сила этого произведения действует и на зрителей наших дней как драма потрясенной души, как историзм душевного состояния художника, переживающего переломные моменты того времени.

В таких случаях описание и анализ картины не приносят результатов: для этого требуется особый дар перевоплощения пластической формы в форму изящной словесности. Литература и изобразительное искусство существуют как параллельные миры. Но их образы и метафоры иной раз переходят из одного мира в другой к обоюдной пользе. Но это происходит не напрямую, а скорее ассоциативно.

В 1960–1980-х годах Васнецова увлек безудержный поток монументально-декоративного искусства, вместе с оформительским делом и дизайном, который затопил города и веси страны. Целый водопад мозаик, росписей, витражей, ковки и чеканки, и т.д., и т.п. обрушился на пустые стены и торцы типовых построек. По существу, наново учреждалась целая отрасль художественной деятельности. Васнецов проложил свою трассу среди всей круговерти искусства массового воздействия, воспаленных замыслов всеобщей эстетизации городской среды и наивных мечтаниях о преобразении всего миропорядка по законам красоты.

Первое знаковое произведение тех лет — Дворец пионеров в Москве — сотворило многолюдное сотрудничество молодых архитекторов и художников. Здесь все было необычайно новым. По сути, был сочинен еще один миф о синтезе искусств как конечной цели художественного творчества.

Симбиоз архитектуры прогрессивных «стекляшек» с наивными ухищрениями «монументалки» вызывает сейчас разве что ностальгическое умиление.

³ ПЬЕЦУХ В. Указ. соч. С. 157.

⁴ См.: МАНДЕЛЬШТАМ О. *Полночь в Москве. 1931 год.*

Одно из исключений — декоративный фриз на фасаде концертного зала дворца. Его орнамент талантливо сочинен, умело скомпонован и воплощен. Рельеф выглядит богатым ожерельем на убогом существе.

Это произведение свидетельствует, что мифология синтеза не смогла помешать Васнецову превратить постройку в художественное произведение, сообщить ей смысл и выразительность. У Васнецова все это происходит каким-то колдовским образом. Прикосновение его руки преображает сырую материю в явление искусства.

На Тверском бульваре Андрей Васнецов приделал фонари к фасаду МХАТа им. Горького, и здание приобрело театральную обличку. Изящные деревянные орнаменты сделали беспородную постройку тувинским национальным театром в Кызыле. Аллегорические скульптурные фигуры «музы» и «славы» послужили впечатляющими эмблемами театра в Туле и Музея воинской славы в Великих Луках. На диво слаженны здесь форма и материал — сварной металл. В жилом районе города Тольятти Васнецов придумал, изготовил в натуральных масштабах и расставил на бульваре изображения старинных паровоза, парохода, воздушного шара вместе с забавными дамами, кавалерами и машинистами времен Жюль Верна. Мастер подарил городу веселые игрушки на радость детям и взрослым. Кажется, что этот мастер ходит по всей стране со своим инструментом и исправляет дома и починяет города.

Всегда ли была надобность в этих монументально-декоративных работах? Крупные тематические композиции для фасадов и интерьеров общественных зданий, равно как сталинская архитектура, выглядят сейчас чем-то вроде антиквариата советской художественной культуры.

Видимо, в монументально-декоративном искусстве тех десятилетий был изначально заложен некий казус: масштабная суггестивная форма извлекалась из опыта политического плаката и журнальной графики. От этого казуса никуда не деться. Васнецову довелось исполнить сграффито для почтамта Казанского вокзала, похожие на рисунки для занимательного детского журнала. Создал он мозаичные композиции на дежурные темы космоса в музее в Калуге. Участвовал Васнецов и в сооружении огромной каменной мозаики на фасадах кинотеатра «Октябрь» с картинками на революционные темы. Украсил фасад кинотеатра в Тольятти большой абстрактной мозаикой, а в Москве исполнил большие, в три яруса, мраморные мозаики на стенах редакции газеты «Известия».

Боже мой, зачем это было нужно? Прежде всего чтобы решать новые проблемы формотворчества. Ими в монументально-декоративной области в те годы можно было заниматься гораздо свободнее, чем в станковой живописи. Уравновешенные, раздумчивые композиции и медлительно весомые фигуры Васнецова убедительно выглядят на фоне суетливой и крикливой массовки тех лет.

В истории искусства не существует аномалий и эпидемий. Здесь все идет впрок. В том числе художественные утопии. К ним так или иначе причастен расцвет в XX веке

отечественного дизайна, связанный с концепцией среднего мышления, сменявший утопии синтеза искусств. Участие Васнецова в истории нашего дизайна конца XX века явно не оценено. В реальной практике он проявил отменное мастерство.

В 1970–1990-х годах энергично действовали теоретические, проектные, экспериментальные центры дизайна и были выполнены превосходные работы.

Одна из них — дизайн «Русского ресторана» (1980) в Центре международной торговли в Москве. Васнецов создал в едином стиле весь интерьер, с его витражами, гобеленами, зеркалами, люстрами: по рисункам автора изготавливались столы, стулья, посуда и вся прочая утварь. Все отвечает стройной эстетической целесообразности, его талант способен соединять в одном произведении историзм и современность. В этом ключе толкует Андрей Ванецов то, что называется русской темой. Она является серьезным делом для всего его искусства. Свою трактовку эта тема приобретает и в дизайне. Искусство знаменитых дедов Андрея Васнецова благоденствовало в сказочном мире Древней Руси. Творчество внука придает русской теме новый поворот. Дизайн «Русского ресторана» решен под знаком евразийского барокко Петровских времен, а, по сути, здесь развивается художественная тема европеизации российского бытия. Сам Центр международной торговли и заказ Васнецову возникли в годы уже всеми забытой программы «сосуществования», сыгравшей тогда цивилизующую роль.

Пересечения исторического и современного сознания дали в начале 1990-х годов в дизайне Васнецова еще одно новое решение русской темы. Он украсил огромным, дворцовым по размаху гобеленом стену вестибюля «Гранд-отеля Мариотта». Здесь не представлено ни одного знакового московского сооружения — ни Кремля, ни Большого театра, ни дома Пашкова, ни одной из сорока сороков церквей. Словом, никаких признаков сувенирной Москвы. Мы подчас забываем, каким было наше духовное состояние в годы прогрессивного хаоса, переворотов и реформ. Создавая в те годы свою Москву, Васнецов поднимается над эйфорией и абсурдизмом современности. Он безошибочно находит все ту же прекрасно известную ему инвариантность русского существования. В его искусстве русская тема, пройдя несколько поворотов, снова и снова возвращается на круги своя, и снова соединяются обе ипостаси его таланта: прозрение живописца и рукотворчество мастера.

Двадцатый век уже миновал порог добра и зла. Но жизнь продолжается. С каким знаком останутся в будущем труды и дела художника Андрея Васнецова?

Данная статья — одна из последних работ академика Вадима Михайловича Полевого (1923–2008), видного представителя отечественного искусствознания второй половины XX — начала XXI века.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS OF ACADEMY



Здание, в котором расположен Президиум и выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), известно в Москве как особняк Морозова. Городская усадьба XVIII-XIX веков с 1899 года принадлежала этому крупному предпринимателю и коллекционеру. В 1918 году на основе собраний Морозова и Щукина здесь был создан Государственный музей нового западного искусства.

С 1948 года в усадьбе разместился Президиум Академии художеств СССР и Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. В академических залах проходят выставки художников-академиков.

Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) — крупнейший современный центр искусств, открыт в марте 2001 года, расположен в одном из красивейших зданий Москвы эпохи классицизма — дворце князей Долгоруковых.

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

www.rah.ru



ВНЕВРЕМЕННЫЕ СИМВОЛЫ ДОБРА

TIMELESS SYMBOLS OF GOODNESS

Валерий Перфильев

Valery Perfiliev

Но́вейшая история нашего Отечества, да и других стран тоже, со всей очевидностью показывает, что нет более уязвимого арт-объекта, чем памятник. Поставленный на века, он становится предлогом для политических игр и провокаций, мишенью для стрельбы и поводом для историко-культурологических спекуляций.

Дело тут не в его художественных достоинствах или недостатках, не в имени автора, хотя на нем и строят драматургию своей активности некоторые борцы.

Памятники, практически лишённые в наших информационных СМИ авторства, тем не менее становятся символами эпохи, страны, города, исторического события, исторической личности, общеизвестного культурного явления. Субъективно эти символы могут не восприниматься либо восприниматься негативно. Все коллизии, происходящие с памятниками, не что иное, как борьба с символами, овеятыми в материале. Монумент может быть подвергнут разрушению или как материальный объект перенесен на другое место. В любом случае достигается политический эффект, не учитывающий последствия культурного шока от этого «разрушения-перемещения».

Обычно объектом для словесно-политических и вандало-деструктивных акций служат памятники историческим событиям и лицам, ранее считавшимся сакральными. Они становятся ответчиками за «большую историю» во время новой ее интерпретации.

Об этом уместно упомянуть в связи с творчеством скульптора А.А. Бичукова. Героические или лирико-поэтические темы, над которыми он работает, несут в себе высокие нравственные ценности (ныне находящиеся не в эпицентре художественного общественного внимания), они обладают явным духовным подтекстом. Чувство исторической правды, патриотизм, вера в непреходящие идеалы и ощущение времени позволяют скульптору создавать символы, утверждающие стабильность в обществе.

Вице-президент Российской академии художеств, академик-секретарь отделения скульптуры, народный художник России, ректор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, руководитель Студии художников МВД России им. В. Верещагина, профессор, лауреат многих премий А. Бичуков сумел сочетать в своем творчестве, казалось бы, несовместимые компоненты.

С одной стороны, его произведениям присущ пафос героического начала, трагедийный накал, с другой — академическая репрезентативность и тонкое, проникновенное, построенное на нюансах поэтическое чувство.

In May and June 2009, a retrospective exhibition of Anatoly Andreevich Bichukov, one of the leading sculptors in Russia, was presented in the halls of the Russian Academy of Arts on Prechistenka street.

Anatoly A. Bichukov is Full Member and Vice-President of the Russian Academy of Arts, secretary of the sculpture department, People's Artist



А.А. Бичуков
Фемида. 2005. Гипс

◀ СТР. 76

Фигура ангела. 2000.

Бронза. Москва.

*Храм-часовни в честь
погибших защитников
правопорядка, освя-
щенного в честь иконы
Казанской Божией
Матери*

Причем в отдельных работах происходит взаимопроникновение этих начал, как, например, в тридцатиметровом памятнике «Благодарная Россия — солдатам правопорядка, погибшим при исполнении служебного долга» (1994) на Трубной площади в Москве, где сама архитектурная форма традиционной триумфальной колонны апеллирует к торжественной героике. Но увенчивающий ее Георгий Победоносец пронзает поверженного дракона, символически снимая напряжение «поражения злых сил» и переводя этот акт в поэтическое напоминание о торжестве добра.

Наследуя традиции российской академической школы, с ее триумфальной и парадно-героической тематикой,



создавшей каноны увековечения ратного подвига, А. Бичуков находит свои решения в интерпретации вечных тем искусства. Его органичный монументализм, идущий и от склада характера и выучки, и от образного осмысления подвига как нравственного свершения, позволяет избегать аффектированной пафосности, емко, но сдержанно передавать внутреннее состояние изображаемых, создавать запоминающиеся произведения.

Внутренняя драматургия — вещь труднодостижимая, но она удается скульптору.

Показательный пример — памятник «Солдату правопорядка» (2007). Замкнутость силуэта, цельность пластической формы, переключки ритмов рук взрослого и ребенка становятся определяющими в его образной структуре, тогда как сила и защищенность — ведущие эмоциональные векторы восприятия.

of the Russian Federation, Professor, Rector of V. Surikov Moscow State Academy Art Institute, Head of V. Vereshagin Art Studio at the Ministry of Internal Affairs, laureate of many awards and honorary titles. He managed to combine in his works seemingly incompatible components.

On the one hand, his works are full of pathos inherent in the heroic origin, colored by tragic emotions, but on its restrained side; on the other — an academic representativeness and poetic feeling — so delicate, touching and built on the refined nuances.

Inheriting the traditions of Russian academic school, famous for its mastery in triumphal and heroic themes as well as creating canonical representations of perpetual martial feats, A. A. Bichukov finds his own, unique designs and interpretations of these eternal themes of art. His organic monumentality, unwinding from artist's nature and training, and his tenor to picturing heroism as moral deed, is avoiding unnatural pathos, comprehensively and pertinently, cautiously paying attention to inner feelings of his models, to create memorable masterpieces.

It's always difficult to include internal dramaturgy, but he is able to do that.

Over the years, portraits of WWII heroes were created by A.A. Bichukov: memorial of G. Zhukov (in Odintsovo), memorial of I. Kozhedub, marshal of aviation (Poklonnaya hill, Moscow, 2001), the tomb of the marshal Rodion Malinovsky (Moscow, 2001). He created sculptural composition "To Defenders of the Russian Land" in the War Memorial on Poklonnaya hill (Moscow), monuments to fallen civil aviation pilots and associates of the Ministry of Internal Affairs (Moscow). To all of them, despite individual composition and plastic solution, as well as diverse emotional backgrounds, there is one thing in common — the inner monumentality; serious topic and a wonderful sense of form and space. They personify the greatness of heroism and grief of loss by means of plastic art, with a high degree of skill, thus translating these emotions

Памятник «Медикам — героям Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.» (1995) в Кисловодске — гимн всем медикам этого страшного для страны времени. Фигура медсестры (не случайно одетой как сестра милосердия в дореволюционной России, а не как персонаж Второй мировой) воспринимается как квинтэссенция нравственного содержания темы. Осеняющая фигуру вогнутая арка с проемом-крестом расширяет временные рамки, делая памятник вечным символом добра и гуманизма.

На протяжении ряда лет А. Бичуков создает портреты героев Великой Отечественной войны. Это памятники Г. Жукову (г. Одинцово), маршалу авиации И.Н. Кожедубу (Поклонная гора. Москва, 2001), надгробный — маршалу Р.Я. Малиновскому (Москва, 2001), погибшим сотрудникам МВД (Москва). В каждом из них, индивидуальном по композиционному и пластическому решению, разнообразном

◀ СТР. 78

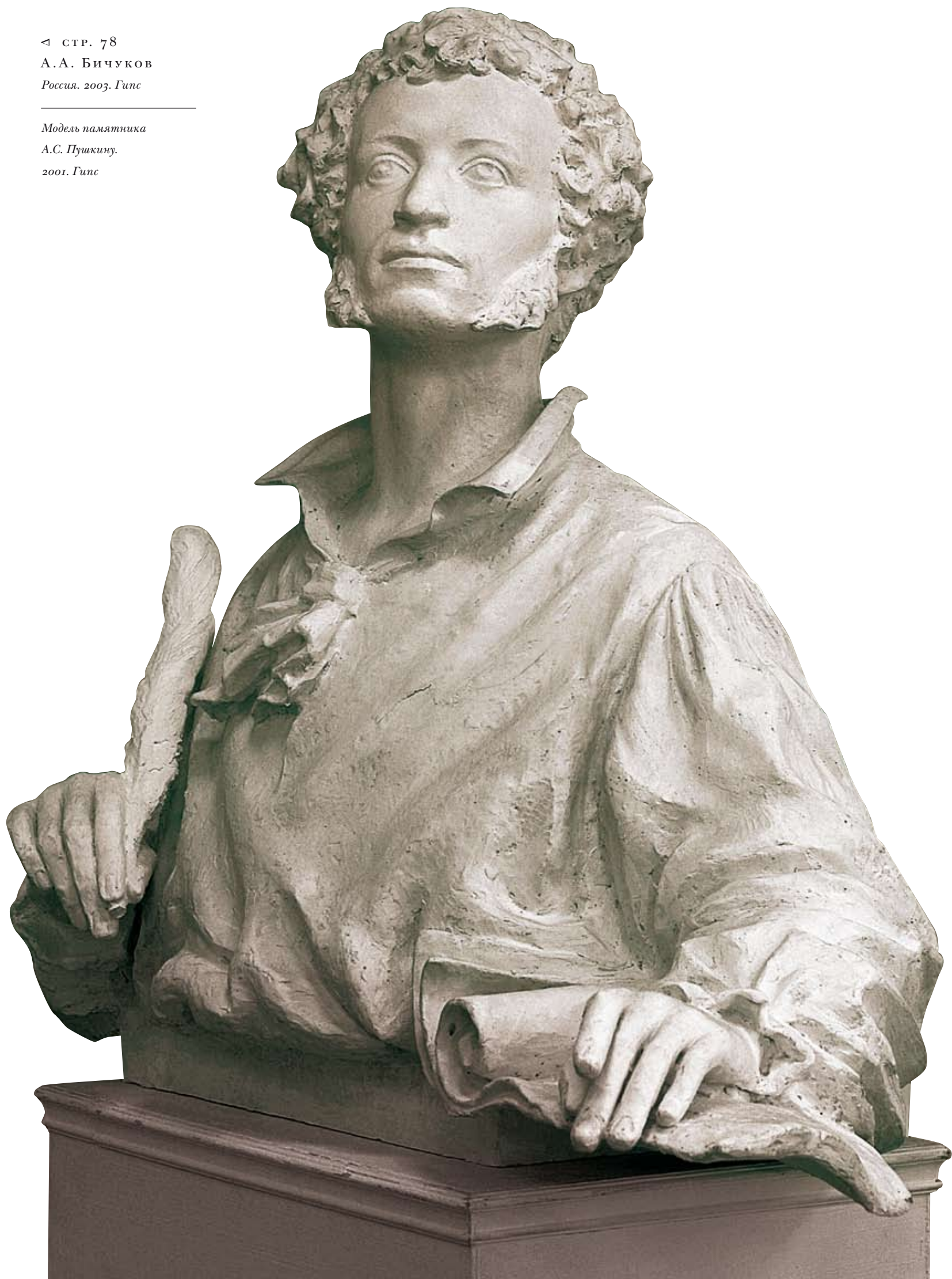
А.А. Бичуков

Россия. 2003. Гипс

Модель памятника

А.С. Пушкину.

2001. Гипс



А.А. Бичуков

Памятник С. Есенину на могиле поэта.
1986. Мрамор



to the consciousness of contemporary art viewer.

The monument "Paramedics – the heroes of the Great Patriotic War of 1941-1945" (Kislovodsk, 1995) is a hymn to all medical men helping wounded during these terrible times. The figure of a nurse (not by coincidence dressed as Sisters of Mercy of the pre-revolutionary Russia, and not as Second World War military personnel) is perceived as the quintessence of moral values. Shadowing figure is a concave arc with opening in the form of cross, extending the time frames, making the monument a timeless symbol of kindness and humanity.

Authentic and convincing is his monument to the artist A. Plastov in Ulyanovsk, exalted and romantic is

the statue of A. S. Pushkin in Mexico City. Different emotional and psychological stylization was chosen for monuments of A.S. Pushkin, created in the genre of sculptural portrait, installed in Almaty and Santiago.

Presented at the Russian Academy of Arts, anniversary exhibition of Anatoly Andreevich Bichukov showed the universal mastership of the sculptor – portraitist, shed light on the lyrical line of his works and, against the background of his monumental works, allowed a fundamental basis of his creativity to be seen.

по эмоциональному строю, есть общее – внутренняя монументальность, значительность изображаемого, прекрасное чувство формы и пространства. В них олицетворены величие подвига и горечь утрат, которые средствами пластического искусства с высокой степенью мастерства доносит художник до сознания современного зрителя.

Далеко не всем удастся воочию увидеть скульптуры А. Бичукова в Кремле, в резиденции Президента Российской Федерации (скульптуры Петра I, Екатерины II, Николая I, Александра II, бронза, 2002). Но то, что именно А. Бичуков выбран в качестве автора для создания этих работ, посвященных отечественной истории, говорит и об их общественно-политической значимости для утверждения российской государственности, и о востребованности российской школы скульптуры.

Одна из основных линий творчества А. Бичукова – образы деятелей культуры и искусства. В созданных им портретах одного из великих русских лириков – Сергея Есенина зрителя привлекают поэтичность образа, тонкая нюансировка психологических характеристик модели. Романтичным, погруженным в созерцание, таким предстает С. Есенин в памятнике на Тверском бульваре, мраморная фигура поэта на Ваганьковском кладбище в Москве рисует светлый образ красивого баловня судьбы с трагическим исходом.

Достоверен и убедителен памятник художнику А. Пластову в Ульяновске, возвышен и романтичен А.С. Пушкин в Мехико. Различные по эмоционально-психологической трактовке памятники А.С. Пушкину, выполненные А. Бичуковым в жанре скульптурного портрета, установлены в Алма-Ате и Сантьяго.

Свое видение монументальных образов А. Бичуков реализует в камерных портретах, где больше свободы в психологических характеристиках, больше возможностей в выявлении сокровенных черт характера. Причем в надгробиях и мемориальных досках мера торжественного обобщения не вредит эмоционально-психологическим составляющим образа.

Юбилейная выставка А. Бичукова, прошедшая в Российской академии художеств, показала мастерство скульптора-портретиста, оттенила лирическую линию его творчества и на фоне его монументальных произведений позволила увидеть весомую основу всего искусства мастера.

Скульптуры А. Бичукова, украшающие пространства городов, доказывают, что профессиональные и нравственные традиции русской академической школы, обновляемые и развивающиеся во времени, по-прежнему востребованы. И как бы кто ни относился к официальным заказам, они будут существовать, пока существуют государство и его институты. Когда же заказы выполняются на высоком художественном уровне, они становятся фактом и искусства и истории.

МЕТАМОРФОЗЫ СТЕКЛА

DRAMATURGY OF GLASS SPACES

*Людмила Казакова**Lyudmila Kazakova*

В Boris Fedorov – Honored Artist of Russia, Full Member of the Russian Academy of Arts, the leading artist of the Russian glass-art, painter and graphic artist. His artistic biography is filled with abundance of personal exhibitions and international symposia.

Anniversary exhibition of Boris Fedorov – the first one held at the Russian Academy of Arts – was held in September 2008. It presented his works of recent years: glass-art and pastels (2006–2008). Undoubtedly, for more than thirty-five years glass is a favorite material of Boris Fedorov. He used to say: “Glass cannot be cheated, for many it stays out of reach.”

Fedorov’s philosophical reflections on the nature, world, peace, confusion and cataclysm give his glass objects (sculptures, reliefs, paintings on sheets of glass) a great spiritual content, often with sound of dramatic rupture. That’s the reason why their field of aesthetic attraction is so wide and strength of affection is so powerful, calculated accurately to match the intellectual level of the viewer. Feelings of “drama in the state of the material” (assuming its fragility and ability to break easily) are to be found in the Fedorov’s consciousness as well as in his works. Here the need for a high-class game is stipulated by the need that the image permeated with conflicts, will not fall into destructive note, in the violence over the material. Fedorov is able to do that.

Exhibition at the Academy of Arts once again provided an opportunity to be convinced by the irrepressible creative energy of Boris Fedorov. Sculptures, paintings and graphics – they all talked to us in the language of glass, acquired the “converting force”, possible due to the recovery of the hidden secrets of this invisible matter.

Борис Владимирович Федоров – личность незаурядная. Его творчество не укладывается в стилевые рамки и направления. Он в творческом пространстве, в очертаниях и определениях своего «я». Он многомерный, динамически разнообразный и в то же время цельный в своем стремлении к новизне, развитию, совершенствованию. Борис Федоров – заслуженный художник Российской Федерации, действительный член РАХ, ведущий художник отечественного стеклоделия, живописец, график. Его творческая биография насыщена десятками персональных выставок, международных симпозиумов.

Юбилейная выставка Бориса Федорова – первая в стенах Российской академии художеств – состоялась в сентябре 2008 года. На ней были представлены работы последних лет – произведения из стекла, пастели (2006–2008). Стекло – любимый материал, с которым Федоров работает более тридцати пяти лет. Он любит повторять: «Стекло нельзя изменять, многим оно неподвластно». Федорову подвластны все виды и жанры, все техники и приемы. Сначала краткая информация об авторе.

Б. В. ФЕДОРОВ

*Эпицентр. 1990.**Хрусталь, смешанная техника*



Федоров родился в Твери, где живет и работает по сей день. После окончания строительного техникума в Калининске учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухоморова у замечательных педагогов В. Васильковского, В. Маркова, К. Митрофанова. Прошел многолетний путь заводского художника, создав десятки промышленных образцов для массового производства на Дятьковском хрустальном заводе, а позднее на предприятии «Тверьстекло», на котором с 1981 года в течение нескольких лет был главным художником. Но уже в стенах заводской лаборатории Федоров создавал «высокохудожественные образцы» (термин тех лет), отмеченные оригинальностью замысла и технических средств воплощения.

В 1980-е годы Федоров одним из первых обратился к декоративной пластической форме. Его «Киммерия» (1982), представлявшая собой композицию из объемно-пространственных форм неправильных очертаний, напоминавших прибрежную гальку, возвестила о новой ориентации художника, о вступлении в новую полосу развития отечественного стеклоделия, которая характеризовалась отходом от предметной сущности в сторону чистой пластики и скульптуры. Здесь интересно привести

рассуждения художника о пластике. Например, скарабей из стекла, точнее из стекольной пасты, — «гениальная пластика», а «испанское стекло столь пластически темпераментно, что представляется больше скульптурой, чем сосудом». С таким ощущением природы материала была создана композиция «Плывущие сосуды», в которой, при всей классичности их форм, главной становится тема воды, ее текучести, прозрачности, переданных средствами оптического иллюзорного движения хрустальных слоев. Привнесение в предметную форму эмоционального состояния, которое переживает человек от встречи с природой, характеризовало стремление Федорова открыть, выявить в ней нечто большее, чем утилитарная функция. В один зрительный ряд встают лучшие композиции 1990-х годов: «Сонная вода», «Ручей», «Полынья», «У причала». В этих произведениях, составивших цикл «Вода», определился творческий принцип одушевления материала, овладения «внутренним дыханием» вещи, который будет неизменно прослеживаться в последующих работах мастера. С этого времени начинается глубоко личный авторский путь, раскрывшийся в создании стеклопластики, скульптуры, крупных монументальных форм, живописных объектов. Именно такого рода произ-

ведения были представлены на академической выставке. Неординарные идеи позволили выйти за грани поэтико-лирического толкования материала, ощутить скрытое в нем напряжение жизни, драматизм. Федоров обращается к пластам древних культур, архаике, он ищет их в мотивах реликтов, окаменелостей. Камни, пласты земли, кора, стволы деревьев, листья, травы, сросшиеся с камнями ракушки заключены в скульптурные, органически подобные формы. Изменившиеся условия работы художников, их уход с закрывшихся предприятий заставили искать иные материалы и техники. Федоров находит для себя выход в работе с новым «сырьем» — кусками, по сути дела, отходами стекла, называемыми эрклез. Пороки материала (сколы, лом) он обращает в средства художественной выразительности. Он работает, как скульптор, отсекая все лишнее, что мешает задуманной форме. «Сама «дикая форма», — говорит автор, — подсказывает мне, что в ней сокрыто. Я стремлюсь приблизить ее к природной форме, дать ей прозвучать во всей полноте своего художественного бытия». Происходит естественное приближение материала к своему ассоциативному образу. Оттого так цельна, проста и органична его пластика. Здесь вспоминается изречение «Красота, достигнутая малым, рождается лишь от внутреннего избытка». Это абсолютно новое прочтение массы и цвета стекла. Монолитность, сплавленность, перетекание или разъем, раздвоение особенно выразительно прозвучали в природных мотивах («Большой лист», «Бабочка», «Клюв», «Черепаха», «Экзотический фрукт» — все 2000), равно как и в другой теме — «Рождение формы», в которой раскрывается ход мысли автора, его понимание пластической природы материала. В композиции «Рождение сосуда» на глазах происходит метаморфоза, когда из аморфной массы формируется объем, вырисовывается абрис сосуда, способного к самостоятельной жизни в пространстве.

Работам начала XXI века присущи новые качества. Можно сказать, что это следующий этап восхождения, отмеченный философичностью эстетических устремлений Федорова. «Материал как таковой пытаюсь использовать, обыграв, открыв его природные качества или как средство выражения идеи, концепции. Художник должен быть чутким к тонким колебаниям мировой гармонии и хаоса, к вечно обостренной драматургии их отношений». В этом, как и в других оригинальных рассуждениях Федорова, выражены суть творческих устремлений мастера, его «режиссура» в построении авторского стекольного мира. Поэтическое лирическое видение сменяется иным складом мышления, склонным к метафоре, а через нее — к метаморфозе. Его стекольные формы-образы становятся символами-знаками времени и пространства, Новое измерение, новые лики пространства, проистекающие также из ощущения космоса, прорыва сознания художника в невесомость (вспомним композицию «Солярис» 1972 года Бориса Смирнова, устремленную в будущее), зафиксированы в пластических метаморфозах форм.

◀ С Т Р . 8 2

Б.В. ФЕДОРОВ

Бубен шамана. 2006. Хрусталь, пескоструйная обработка

Рождение формы. 1999. Цветное стекло, холодная обработка

Лестница в никуда. 2006. Цветное стекло, моллирование

Эпицентр. Картон, смешанная техника



Множество захватывающих автора идей преобразуется в игровые формы сознания, отсюда вариативность, серия, циклы, передающие протяженность во времени, моменты вспышки и угасания, памяти и забвения («Раскопы», «Ландшафты», «Реликты»...) Понятие времени, так трудно определяемое и выражаемое в образах, находит авторскую трактовку в декоративных пластах, словно извлеченных из недр или созданных воображением в космических даях. Возникает ощущение нового измерения пространства — мощного по своей энергетике, масштабов микро- и макрокосма в таких работах 2007–2008 годов, как «Начало цивилизации», «Познание земли», «Лавина», «Папелак — летательный аппарат», «Солярис II», «Котлован», «Остров», «Посыл в прошлое», «Следы культур» и другие. Из пустоты, из однообразной протяженности пространство становится активным формообразующим элементом. Объекты, рельефы, пласти с их сложными шероховатыми или блестящими фактурами, с неровными волнообразными краями, с их асимметрией словно теряют свои границы, сливаясь с пространством, в то же время становясь его доминантой. При этом мы постоянно ощущаем живой нерв произведений Федорова, отражающих характер их создателя, склад мышления, сочетающего импульсивность, импровизационность и глубину анализа. Философские размышления автора о природе, мире, покое, смятении, катаклизмах наделяют его стекольные объекты (скульптуру, рельефы, живопись на листах стекла) большим духовным содержанием, часто с драматическим надрывом, а потому так сильны эстетическое притяжение и глубина их воздействия на зрителя. Ощущение «драмы в состоянии материала» (предполагаются его хрупкость, способность легко разбиться) присутствует в сознании автора и его работах. Нужна игра высокого класса, чтобы, выстраивая образ, проникнутый драматизмом, не впасть в разрушительную ноту, в насилие над материалом. Федорову это удается.

Захватывает воображение настенная инсталляция из декоративных пластов, название одного из которых «Роскошь» очень точно передает всю гамму ощущений. Благодаря ложным, лавоподобным фактурам поверхностей, динамичной темпераментной пластике масс стекла, вспышкам золотистого цвета, контрастам света и тени (художник сочетает скульптурную технику моллирования и живопись) достигается эффект роскоши. Каждую мысль Федоров доводит до высшей точки ее эмоционального напряжения, накала, новизны звучания авторского технического приема. И этим он всегда интересен. Наряду с ключевыми работами, сразу входящими в ряд признанных удач, случаются работы — эскизы, еще не достигшие желаемой законченности, но при этом несущие заряд экспериментальных идей. Следует сказать об особой цветовой палитре, адекватной смысловой сути объектов. Таинственный мерцающий цвет нефритовых, песочных оттенков, свет, пробивающийся сквозь толщу густо-синего и темно-фиолетового стекла, всполохи золотистых и серебристых фактур поверхностей создают изысканную живописную картину всей экспозиции в целом.

Обращение Федорова к живописи на стекле не случайно. Еще в институте он увлекался живописью, рисунком, мастерское владение которым отмечали педагоги. Техника росписи на стекле имеет давние традиции, с которыми автор, несомненно, знаком. Его большеформатные триптихи «Посвящение А. Тарковскому», «Солнце» — это духовное откровение автора. Он находит соответствующие приемы широкого «письма» и колорита, точные и выразительные в своей ассоциативной мотивации. Что не менее важно, живопись на плоском прозрачном стекле становится формой включения пространства в изобразительную систему.

В пастелях-пейзажах Федорова по контрасту со стеклом царят покой, тишина, гармония, разлитые в природе. Конкретные виды, ландшафты среднерусской полосы окрашены личным восприятием автора жизненного пространства, его созерцательно-философскими размышлениями, любованием, предстоянием пред красотами природы.

Нельзя не сказать об активном участии Федорова в мировом студийном движении стекла — glass studio movement, охватившем все страны и континенты начиная со второй половины XX века и ставшем своеобразным феноменом культуры XX–XXI веков. Работа рядом с ведущими зарубежными мастерами в разных странах — Чехии, Венгрии, Украине (Львов), — разных условиях позволила автору выстроить свою, отличную от других линию при огромном разнообразии идей, авторских техник, высоком уровне исполнительского мастерства.

Выставка в академии предоставила возможность еще раз убедиться в неумной творческой энергии Бориса Федорова. Скульптура, живопись, графика — все зазвучало на языке стекла, обрело «преобразовательную силу», возможную благодаря извлечению скрытых тайн из этой незримой материи. Думается, что эта небольшая камерная экспозиция стала прелюдией к предстоящему гала-показу. На вопрос, что значит выставка для художника, Федоров отвечает: «Я уверен, что в жизни художника выставок должно быть гораздо больше. Делать выставку — не значит отчитываться перед зрителем. Это важно для самого процесса творчества, важно видеть, что было раньше и что сейчас, важно вскрыть свою творческую лабораторию». При всех новаторских способах мышления, формах видения мира, при всей эволюции от предмета к скульптуре, арт-объектам, отразившим путь развития отечественного и мирового стеклоделия, творчество Бориса Федорова представляется целостным, органичным и весьма индивидуальным в пестрой картине мира современного искусства, лишившегося единых стилевых ориентиров. В самоопределении декоративных искусств, в утверждении их роли самостоятельного художественного объекта, в восхождении стекла на олимп больших пластических искусств творческая личность Федорова видится значимой и абсолютно необходимой. Его творчество, по сути, это реализация мироощущения современного художника, остро чувствующего время, его пульс, его ритмы.

ПЕРЕДВИЖНИК НАШЕГО ВРЕМЕНИ

PEREDVIZHNIK OF NOWADAYS

*Мария Чегодаева**Maria Chegodaeva*

Не часто в наши дни встретишь художника, который бы на протяжении всей своей долгой жизни сохранял такую верность самому себе, художественным принципам своей далекой молодости, как Борис Неменский, чья выставка, приуроченная к восьмидесятипятилетию мастера, прошла в марте 2009 года в стенах Российской академии художеств.

Неменский заявил о себе ярко, громко в 1945 году. На первой после войны большой всесоюзной выставке появилась картина двадцатидвухлетнего живописца «Мать», только что вернувшегося с войны, которую он прошел всю до конца в Студии военных художников имени М. Грекова. Студия Грекова и фронт были его учителями, и не плохими учителями: картина «Мать», как и сделанная в 1945 году серия этюдов о Берлине, отличались и доскональным знанием, личной «пережитостью» всего, что художник воспроизводил на холсте, и профессиональной зрелостью. В натурных этюдах поверженного, разрушенного, горящего Берлина, а в еще большей степени в картине «Мать» Неменский со страстной заинтересованностью, с «болью сердца» передал то, что перечувствовал на страшных дорогах войны — передал средствами и в формах русского передвижничества XIX века, в те годы бывшего единственным «дозволенным» художественным стилем нашей живописи.

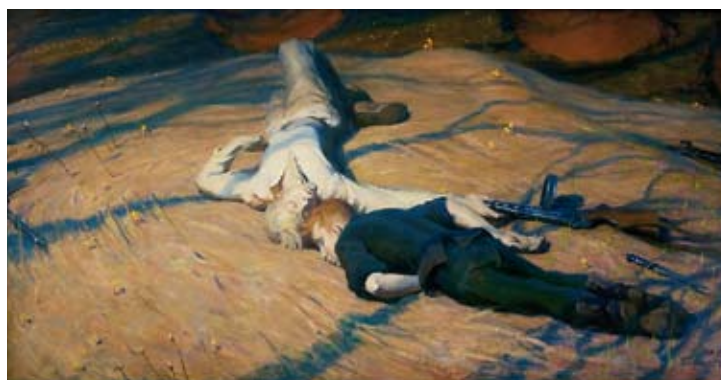
Навязанное всему искусству сталинского времени приказным порядком выхолощенное, обескровленное передвижничество, а точнее, его официальное эпигонство, получившее статус «социалистического реализма», нанесло русскому искусству страшный вред, притормозило на многие десятилетия его развитие. Понадобились годы «оттепели», обретения «сурового стиля», так называемый

Б. М. НЕМЕНСКИЙ

*Это мы, Господи!**(Безымянная высота).**1960–1995. Холст, масло**9 Мая. 1945. Холст, масло*

These days it is rare to see an artist, who would be maintaining throughout his long life a loyalty to himself and to the artistic principles of his distant youth. Boris Nemensky, whose exhibition coincided with his 85th birthday, is definitely one of them. In March 2009 his personal exhibition took place at the Russian Academy of Arts.

In Stalin's times, only one way of creative expression was imposed. It was art with prescribed rules: emasculate, bleeding version of "Peredvizhnik Art" principles. More precise-



ly, it was this official imitation, which received the status of "socialist realism", causing a terrible damage to Russian art, slowing down its development for many decades. It took many years to escape shadow of "Stalinist heritage": years of "Thaw" under Khrushchev bringing "Severe Style", later so called "Semidesyatnichestvo" and "Avant-Garde of Sixties", and many more later on.

However there was a genuine "Peredvizhniki Art" in Russian history! It was Nemensky who was able to absorb these powerful principles of the 19th century Russian painting.

Б. М. НЕМЕНСКИЙ
 Мать. 1945. Холст, масло. ГТГ

авангард 1960-х годов — «семидесятничество» и т.д. для преодоления, изживания тяжелого «сталинского наследия».

Но ведь было в русской истории подлинное передвижничество! Были блестящие старые мастера, великие художники, на которых нам, молодым, «дозволялось» глядеть и у которых было чему поучиться! Были качества, в сталинские годы «забытые», составлявшие силу старого русского искусства: гуманизм, демократизм, острая боль художника за людей, за все, что происходит с его родной, с его народом; было крепкое профессиональное мастерство, отличное владение лучшими приемами академической школы: сильным рисунком, умением строить композицию, решать пространственные задачи. Неменский сумел воспринять эти сильные свойства русской живописи XIX века. Воспринял он и ту особенность русского передвижничества, которая делала его общедо-



ступным, близким и понятным массам людей: его литературность, способность изложить средствами живописи сложную драматическую повесть о людях, судьбах, событиях, воплощенных на холсте; вовлечь зрителя в процесс прочтения. Возможность «додумать», «досказать», раздвинуть во времени то, что запечатлено и как бы остановлено художником, — одно из самых привлекательных для широкого зрителя качеств изобразительного искусства.

«Мать» Неменского — горестный и честный рассказ о войне, о русской женщине, проводившей на фронт мужа, сына, об извечной русской жалости, о судьбе и этих бесконечно усталых солдат, уснувших на полу в избе женщины, чтобы завтра снова уйти на бой, на смерть; и о ней самой — ее суровой «прифронтовой» доле... Искренность и правда, прозвучавшие в картине и столь отличные от фальшивой помпезности «сталинского» искусства, были с огромной благодарностью восприняты зрителями 1945 года.

И именно эти качества Неменский сохранил на всю последующую жизнь вплоть до наших дней. Буквально все его работы — и сюжетные картины, и портреты — рассказ, очень честный, очень личный, очень реалистически достоверный о том, что волнует самого художника, волнует, затрагивает многих людей его поколения, да и не только их. Память войны — как незаживающее увечье, как застрявшая в теле пуля, свербит, ноет, отражается на судьбах новых поколений — внуков, правнуков. «Женщины моего поколения» (1971). Одна из важнейших в творчестве Неменского тем — судьба русских женщин,

Женщины моего поколения.

1971. Холст, масло

Зеркало.

Из серии «Притча об инакомыслии».

1992–1995. Холст, масло

He accepted that peculiarity of Russian "Peredvizhniki Art", which made it so popular, close and understandable to the masses of people. Virtually all of his works — genre paintings and portraits — tell the story: very honest, very personal, very realistic.

They are true portraits of artist's concerns and excitements, what more, they prove to be universal for many people of his generation, and not only for them.



осиротевших матерей, овдовевших жен, невест, дочерей войны, так и оставшихся одинокими — их сверстников отняла война. Женщины на картине Неменского именно такие несостоявшиеся матери, жены... В 1971 году им было... Сколько же? Сорок семь — сорок восемь. Собрались три подруги за нехитрым угощением тех лет: на столе селедка, вафельный торт... Курят. Пьют водку. Слушают патефон — пластинку из их довоенной юности, какую-нибудь «Рио-Риту». Все разные. Одна огрубевшая, мужеподобная, хлещет водку не рюмкой — стаканом... Другая — тихая, скромная труженица; вероятно, именно она хозяйка, собравшая у себя старых подруг, хлопотавшая об угощении. Третья еще пытается оставаться женщиной: крашенные волосы уложены в модную пышную прическу, короткое платье до колен... Картину легко пересказывать, легко додумывать. Легко находить прототипы. Именно так, такими средствами воздействовали в 60-е годы XIX века картины Маковского, Перова...

«Это мы, Господи» («Безымянная высота», 1960–1995). Всю жизнь, пятьдесят лет с окончания войны, жила в душе, в зрительной памяти художника, несомненно, многократно виденная им на фронте нестерпимо горестная, жестокая картина: трупы солдат. Русских, немецких ребят, чудовищной бесчеловечной, дьявольской волей ввергнутых в кровавую бойню, принесенных в жертву — чему? В сорок пятом, даже в шестидесятом годах русское сознание не принимало такой трактовки истории: русский солдат героически отдал жизнь за свою страну; немец — оккупант, враг, получивший по за-

слугам... Сейчас иное время, иное сознание. Вспоминается рассказ о русской старухе, встретившей недавно какую-то немецкую делегацию словами: «Немчики, дорогие! Ведь мы воевали с вами...» Воевали... Повязаны одной кровью, одной смертью, одной землей, принявшей в себя тела павших — и русских, и немцев.. На картине Неменского смерть обоих солдат предстает в самом светлом, горестно-прекрасном виде: еще минуту назад сцепившиеся в смертельной схватке на взаимное уничтожение, они лежат, уткнувшись головами друг в друга, совсем юные, с красивыми нежными лицами, спутавшимися прядями золотистых молодых кудрей — русских у русского парня, рыжеватых у немца. Отлично нарисованные, достоверные. Легко читающаяся символика: из голой земли пробиваются, горят, как церковные свечи, золотые головки одуванчиков.

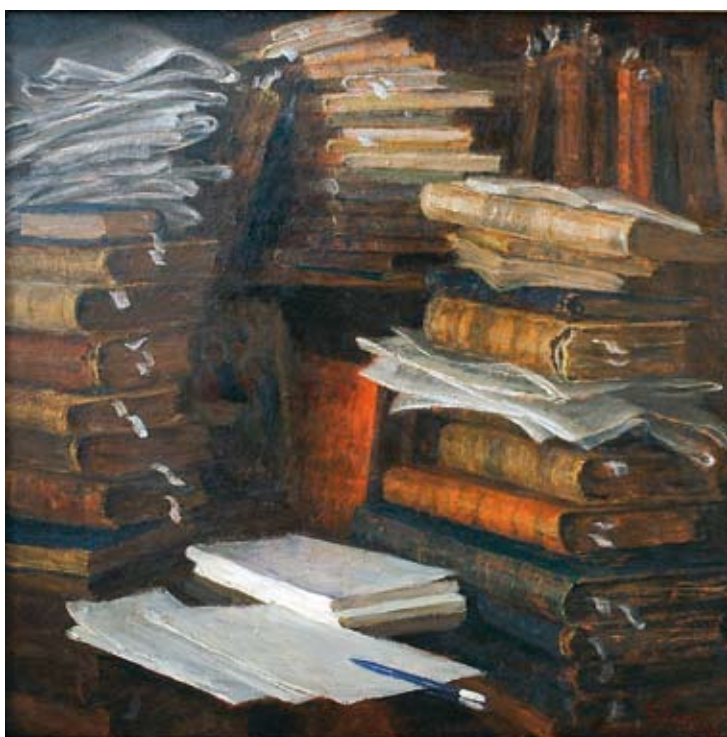
Так можно перечитывать, пересказывать буквально все творчество Неменского. Как раскрытая книга, как личный дневник художника, оно отражает все его мысли, настроения, переживания, тревоги. Доходчиво, доступно говорит, кричит, пытается достучаться до зрителей.

Мне очень близки, понятны настроения Неменского, моего друга, моего «союзника». И его неизбежная святая боль войны, и рвущий душу художника сумбур сегодняшнего дня, бесовские пляски фантомов. В серии «Притча об инакомыслии» (1990–1995) Неменский с подлинной страстью буквально прокричал о самосожжении, каком-то дьявольском «аутодафе» современного человечества. Близка мне и его мучительная жалость к «Чужим жизням» (серия 2001–2003 годов) — судьбам девочки-скрипачки, играющей в уличном переходе, старика-пенсионера, вынужденного работать живой рекламой — «бутербродом», мальчишек, кем-то подсланных кланчить милостыню...

«В пути» (1970). Сильный, мужественный, очень спокойный мужчина устремляется вперед, через темные холмы, под нависшими тучами. А на его плече безмятежно спит, доверчиво прикрыв к отцу, маленькая девочка...

Близко ли мне художественное, стилистическое направление творчества Неменского? Можно ли говорить о сегодняшнем дне, сегодняшних чувствах и настроениях людей XXI века такими — «передвижническими» — средствами?

Знаю только одно: хотелось бы, чтобы больше людей посмотрели эту выставку.



Б. М. Неменский

Чистые листы бумаги. 1990. Холст, масло.

Собственность художника

ЖИВОПИСЕЦ ГОРОДА

MOSCOW PAINTER

*Виталий Манин**Vitaly Manin*

В залах Российской академии художеств прошла выставка работ заслуженного художника России Ивана Полиенко.

1980-е годы, когда художник, выпускник института им. В.И. Сурикова, обретал профессиональную самостоятельность, в искусстве были временем экспериментов, поиска индивидуальных путей. Такие работы Полиенко, как «Групповой портрет» (1983), «Разговор об искусстве» (1984), свидетельствуют о том, что и он не избежал модных увлечений. В них художник прибегает к весьма распространенному в те годы приему намеренной примитивизации изображения, цвета, композиции.

Однако Полиенко очень скоро понял ограниченность такого пути. В том же 1984 году он создает «Автопортрет на улице» — картину, в которой художнику удается передать дух времени. Он во всем: в атмосфере, в характерных для тех лет цветах одежды. Художник одет в зеленоватую куртку поверх почти черного свитера, короткая стрижка и борода — все это модные приметы 1980-х. Обращает на себя внимание испытующий взгляд человека, идущего против движения толпы.

В другой картине — «Лестница» (1985) — прохожие изображены со спины, они имперсональны, разрозненны. Драматичные ноты в дальнейшем будут усиливаться в творчестве Полиенко. Живопись его становится более натурной, сложно прописанной рефлексам и оттенками. Символический мотив «Лестницы» можно было бы определить как «путь вверх». Но это не совсем так или совсем не так. Выходящие из метро или из подземного перехода люди поднимаются к свету, а затем растворяются за верхней кромкой лестницы. В повседневной ситуации скрыта метафора: люди поднимаются вверх и исчезают за пределами видимости. В этом усматривается какая-то неизбежность.

В картине «Горячий Ключ. Вечерняя прогулка» (1984) восприятие природы переключается с восприятием жизни. На Кавказе, в Горячем Ключе, находится Дом творчества художников. Маститые работают там летом, в благоприятное время года. «Люмпены», только что окончившие институт и принятые в Союз художников, попадают туда в слякотную, сырую и туманную зиму. Именно такое состояние души передано в картине. Одинокая пара плетется по раскисшей дороге. Кажется, что это ощущение заброшенности испытывает и сам автор. Но в то же время он не может не любоваться красотой извилистых, хитро переплетенных ветвей деревьев, создающих ажурную панораму улицы. Оба эти мотива сплетаются в целостном образе. Подобное переживание состояния пого-

The exhibition of Ivan Polienko's works took place at the Russian Academy of Arts.

Polienko is portraying city of Moscow intensively and frequently. There were many artists who painted Moscow enthusiastically, choosing notorious locations, idealizing her face, trying to notice something new in this capital under permanent construction. Polienko is different — he is portraying Moscow in prose. He chooses to picture it not in the contrast of old and new, but in the contrasts of lights, as if he decided to test his own maturity of a painter.

The perception of the urban people is different. Although the city is one for all, these «all» are very different: some are rapturous, some oppressed, melancholic, cheerful, etc. Hence the different faces of Moscow. But just as important is the fact that from individual experience evolves general experience of his time.

Polienko's peculiarity is that he does not stop at one style. This allows him to show Moscow in various perspectives. Chosen style depends on the nature of the object, which is

И. А. ПОЛИЕНКО

*Автопортрет на улице. 1984.**Холст, масло**Лестница. 1985. Холст, масло*



И.А. ПОЛИЕНКО
Новослободская улица.
1995–1996. Холст, масло

СТР. 91 ▸

Улица Чернышевского.
1998. Холст, масло. Собственность
Министерства культуры РФ

being imaged. Polienko is an observer: looking over bustling streets he chooses the ordinary, undistinguished, essentially prosaic motives, composition and colors that make them recognizable and actual.

Sadness and melancholy are the usual states of Russian people. They become obvious especially during periods of social insecurity. Such implausible conditions were in the second half of 1990^s and in certain extent they reappeared again. As nobody else, Polienko was able to feel that abandonment of people in the country fixed on business. The greatness of Moscow exposes human loneliness, arguing and suppressing a man. Recurring in his works are sad feelings of parched desert, of strayed souls lost among faceless stone buildings. The city opened to the artist its two-faced nature.

Art of Ivan Polienko argues that realism is ambiguous, that time changes its style, leaving intact only the essence: to tell the truth.

ды сродни суриковской картине «На бульваре». И в этом видится связь времен, некая повторяемость угнетенного людского состояния, неизбежного и вечного, несмотря на красоту сущего мира.

Картина «В Тарусе» (1981) открывает серию провинциальных пейзажей. Обрубки черных деревьев вдоль улицы, покосившиеся старые домики, все скособочено, раздерганно, сдавлено — никакой гармонии.

Драматичная, психологически напряженная представляет Таруса и в картине «Вечер в Тарусе» (1984). Оранжевые огни городского освещения не в силах разорвать унылую темень улиц. Живопись, какая-то жухлая, натруженная, мятая, закрепляет это впечатление. И даже люди, подобные теням, не спасают городок от ощущения мертвящей пустынности.

В деревенских мотивах Полиенко как бы два взгляда на мир, два проникновения в его суть, находящие соответствующие пластические решения. Первый — сумрачный. Второй — условно поэтический. Деревня почти безлюдная, замкнутая в себе, противостоящая зимним холодам, — в картинах «Деревня Пачёво» (1990), «Март» (1990), «У колодца» (1991), «Пейзаж с колодцем» (1991). Холодные синевато-серые краски, неровные мазки создают подавленное настроение. Пейзажи непредвзято рисуют мир убогой деревни, и этот социальный подтекст смазывает принятые поэтические квалификации. Вместе с тем в картинах, несомненно, присутствует поэтичность «печальных русских деревень».

Поэтическое толкование деревни наиболее явственно проявляется в летних солнечных пейзажах. Полиенко пишет большими фактурными массами. Краска наложена густо и грубо. Хочется упомянуть такие работы, как «Весна в Подмосковье» (1989), «Пейзаж с облаком» (1993), «Полдень» (1994), «Лето в деревне» (1997), «Конец лета» (1991), «Вечер в саду» (1991), «Торговые ряды в Вышнем Волочке» (2003).

Изображенные на картинах Полиенко старые города словно соответствуют своей «старинности», рукотворности, отступлениям от строгих норм, фольклорно-

Окно на Масловке.
Вид на стадион «Динамо».
1997. Холст, масло





сти. «Площадь в Гороховце» (1989), «Вечер в Гороховце» (1990) — строения кажутся игрушечными, в этом прелесть национальной архитектуры. Именно она очень точно схвачена художником. Провинциальные пейзажи Полиенко тяготеют к общественному типовому явлению, примечательному для последних десятилетий российской жизни.

Жизнь поляризовалась. В начале XXI века правда жизни — одна из основ искусства — все больше стала отесняться бессмыслицей формальных находок. Правда тускнеет, не будучи осмыслена художниками. Потребность прокормления толкает искусство в объятия рынка, где истинное изобразительное искусство, даже в новых «современных» вариантах, погибает. Но Полиенко еще держится. Почти последний русский могиканин, он, со своей демонстративно решительной позой, выступает в роли спасителя уходящей Матёры («Автопортрет на фоне картины»).

Полиенко много и часто пишет Москву. Первые годы после окончания института город привлекал его новизной ощущений, сутолокой людей, иллюминацией — «Весна на Кузнецком Мосту» (1986), «Смоленская площадь» (1987), «Столешников переулок» (1989) и др. Многие художники писали Москву вдохновенно, избирая выигрышные местоположения. Полиенко пишет прозаическую Москву. Он видит ее не в контрасте нового и старого, а в световых контрастах, как бы испытывая себя на зрелость живописания. Несмотря на прозаичность сюжетов, Москва в работах Полиенко выглядит празднично.

При этом живопись художника кажется странной. Иногда небо буквально красится сиреневыми, зелеными, синими красками, но это не замечается, ибо экспрессия откровенного мазка придает виду свежесть воздушного пространства, динамичного и подвижного («Смоленская площадь», «Столешников переулок»).

Консистенция расхлестанных мазков в небе не соотносится с более натурным писанием зданий и трамвая («Пейзаж с трамваем», 2006).

Стремление как-то обновить живопись, сделать ее более выразительной побуждало художника к экспериментам, нарушающим цветовую согласованность. Полиенко находил ее на путях необычных, нетрафаретных точек зрения. Они позволяли выделить главное — живопись особого настроения.

Восприятие городского человека различно. Хотя город был один на всех, но эти «все» были разные: восторженные, угнетенные, меланхоличные, бодрые и т.п. Но, что не менее важно, из настроений отдельного человека складывалось переживание своего времени.

В 1994 году Полиенко пишет картину «Зима на Солянке». Слякоть от выпавшего снега подчеркивает черноту улицы, накрытую сумрачным серым небом. Серые дома лишь усугубляют мрачное ощущение непогоды. Художник возвращается к тоскливым настроениям «деревенских» работ 1990-х годов. Эти состояния как непогоды, так и человеческого присутствия в мерзком московском климате проведены сочной живописью, возбуждающей мрачные предчувствия, написанные художественно убедительно и талантливо.

Грусть, тоска — привычные состояния русского человека. Особенно остро они проявляются в периоды общественной неустроенности. Именно такие состояния обо-

И. А. Полиенко

Окно. 1996. Холст, масло



стрились со второй половины 1990-х годов и длятся по настоящее время. Полиенко, пожалуй, как никто, сумел почувствовать эту заброшенность людей в стране бизнеса. Величие Москвы обнажало человеческое одиночество, спорило с ним, подавляло.

Обычно Москва изображалась с уровня пешехода. Полиенко предпочитает другой ход — вид на Москву сверху. Это позволило художнику будто приподняться над событиями и спокойно обозреть предмет изображения, не будучи подавленным его значительностью. Каждый раз он старается выбрать нетрафаретную точку зрения на Кремль. В одном случае он пишет Кремль со стороны Москворецкого моста, захватывая лишь небольшую часть кремлевского холма. Картина солнечная, легкая по живописи, без привычных для художника светотеневых контрастов.

Другая картина — «Вид на Кремль со стороны Дома на набережной» (2006), где вид с противоположной стороны реки тоже дан сверху. Плотная фактура, особенно Москвы-реки, убедительна. Чувствуется, как со временем меняется живопись Полиенко. Она явно уплотняется, художник старается точно следовать натуре. И эта найденная пластичность изображения способствует правде выражения заданных в картине эмоциональных интонаций.

Своеобразие Полиенко заключается в том, что он не останавливается на одной манере. Это позволяет ему показать Москву в разных качествах. Причем манера зависит от характера объекта изображения.

Полиенко следует за бегом улиц, избирая при этом обычные, прозаичные, по сути, мотивы, композиция и цветовое решение которых делает их узнаваемо обновленными: «Ночной город» (1996), «Таганская площадь» (1993), «Перекресток на Масловке» (2002), «Тверская улица» (1998), «Вечер у Никитских ворот» (1989), «Кузнецкий Мост» (1989).

Второй лик Москвы, увиденный Полиенко, безусловно связан с общественными настроениями, а может быть, дополнительно с личным самочувствием. В этой «параллельной» Москве нет людей: она пустынна. Город обезлюдел, и яркое солнце улиц с плотными тенями от домов напоминает Фамагусту, город, покинутый жителями, в картинах «Окно» (1991), «Сретенка утром» (1991), «Московская улица» (2001), «Улица к Москве» (2005), «Утро» (2003), «Новослободская улица. Вечер» (2003) и др.

В произведениях Полиенко человеческое одиночество блуждает по безлюдным улицам («Вид из окна на Новый Арбат», 1992; «Тверская в контрастах света», 1996; «Пейзаж с отражением», 2002). В пейзажах выражено характерное мироощущение потерянного человека. Но при этом они передают красоту предметного мира, написанного сочно, плотным цветом.

Творчество Ивана Полиенко доказывает, что реализм многогранен, что время меняет его стилистику, оставляя нетронутым суть: повествовать правду.

ПАРУСА И ПОДУШКИ ОЛЕГА ВУКОЛОВА

OLEG VUKOLOV'S SAILS AND PILLOWES

Юлия Логинова

Yulia Loginova

Олегу Александровичу Вуколову не так давно исполнилось 75 лет. Детство его прошло в Пятигорске, учился в Ленинграде, жил в Москве и на старой академической даче в Жуковке, с начала 1990-х поселился в городке Форкалькье в Провансе, на юге Франции. Вуколов не обойден признанием: его картины есть в 30 музеях разных стран, в Третьяковке, Русском музее, Музеях современного искусства Москвы и Пекина и др., он народный художник России и действительный член Российской академии художеств. Картины его объездили весь мир – от Кубы до Китая и от Швейцарии до Ирака.

Он живет насыщенной творческой и эмоциональной жизнью. Художник чувствует то, что простая оптика не может открыть – сущность явления, он ощущает все, что находится за границами «контура» реальности, трансформацию пластики цвета, не поддающуюся логическому осмыслению в процессе художественного познания. Олег Александрович считает, что «здесь имеет значение и случай. Случайный поворот кисти нередко менял направление поиска у замечательных мастеров и приводил к блестящим открытиям, заставляя их что-то осознать, обосновать и утвердить».

Вуколов искренен и открыт: «Настойчивые поиски собственного языка начали мучить меня с самых первых работ. Периодически я то увлекался глобальными вопросами, то меня тянула лирика, чисто эмоциональные состояния. Но теперь я уже не беспокоюсь так сильно и так отчаянно, что одна моя картина не похожа на другую, что это не один почерк и не одна тема. Я, меняя стили, переживаю историю культуры и открываюсь современной образности, но всегда стараюсь ощутить внутренние смыслы, внутреннюю структуру пластического состояния мира». Во времена СССР после непризнания и даже своего рода ссылки в Нальчик его талант был официально признан в 1975 году, а такие его картины, как, например, «Ленин с детьми» (1975), почти идиллическая картинка с добрым дедушкой, счастливыми детишками и собачкой в зеленой-презеленой травке), «Сергей Есенин» (1979, задумчивый русский паренек на фоне бескрайних русских просторов), «Маша и Даша» (1981, смешные и очаровательные девчужки-куколки в красных платьицах) или «Москвички» (1983, прелестные и очень московские), стали в те годы почти хрестоматийными. После переезда во Францию успех приходит к нему, как он считает, потому, что человек «был и остается главным объектом изобра-



О.А. Вуколов

Хаос. 1999. Холст, уголь, акрил

жения, стержнем, вокруг и ради которого развиваются мои духовные, пластические и композиционные возможности. Два персонажа, их духовный мир, их отношение к окружающему и друг другу – вот интересующая меня проблема». В это время главными «героями» его картин становятся паруса и подушки.

Его подушки совершенно реальны и одновременно условны. Подчас эротичны. Всегда независимы. И вошли они в его жизнь по-разному. Разрабатывая цикл под названием «Предметы и пространство», он использует различные материалы и называет эти работы композициями под соответствующим номером. Натурой ему служат цветные подушки, платки в сочетании с оконными рамами или деревьями. Но вещи эти, выходя за пределы эмпирического опыта, подчиняются универсальным проблемам и показывают мир как структуру форм: «Весь мой жизненный опыт и опыт художника сегодня переходит в формы обобщения, сохраняя конкретность видения и конкретность переживания, остроту мгновения. Но это



О. А. Вуколов

Связка.

2004. Холст, уголь, акрил

мгновение должно перейти в вечность, чувство современности принадлежит истории, уходящей в будущее и в ее метафизику».

Подушки появились еще в 1980-х совершенно случайно. «Когда-то брошенные в снег подушки открыли для меня образ трагического, разрушенности устоев и традиций человеческого быта и бытия. В их геометрии, в их пространственных модулях я увидел новые структуры и новые пластические возможности. В непосредственной реальности я обнаружил формы искусства инсталляции и перешел от плоскости к геометрии текущей вокруг нас жизни. Искусство так тесно соприкасается с жизнью, его граница с реальностью удивительно близка, и нужно уметь сделать только один шаг, одно движение, чтобы очутиться за плоскостью иллюзорного видения, по ту сторону холста». А его друг Эдуард Дробицкий считал, что «Олег Вуколов в своих образах, несомненно, совершил открытия. Подушки, постоянно окружающие нас, он превратил в персонажей своего искусства. Театр Олега Вуколова способен разыграть любую драму и пережить освобождение. В подушках живет полет, они наполнены простым человеческим чувством и метафизикой сна. Они становятся символом границы, где жизнь переходит в искусство, а искусство — в жизнь». И вправду, подушки, будь они в виде самых настоящих подушек-инсталляций, подушек-скульптур или подушек-портретов (как на последней выставке Олега Вуколова в залах Российской академии художеств), передают весь драматизм двух последних десятилетий (подушки конца 1980-х — начала 1990-х — это хаос и грязь, подушки середины 1990-х,

аккуратно перетянутые бечевкой, — время переезда, перестройки; подушки 2000-х — красивые, гламурные, почти самодовольные и абсолютно самодостаточные). «Олег Вуколов в нашей культуре — явление необыкновенное. В нем живет чувство великого добра, исторической памяти и красоты. Его искусство обладает удивительной трогательностью и подлинным проникновением в реальность, особенно в портретных композициях. Сегодня оно выходит за границы конкретного и ищет универсальные формы, как это произошло в его обращении к образу подушек. В его подушках, разбросанных на снегу, скрыты и трагедия, и надежда, они наполнены человеческими страстями», — считает Игорь Обросов. Сам художник так объясняет это: «Меня бесконечно волновали и волнуют как малые события внешней среды, так и большие. Я не могу от них отказаться, не реагировать, отгородить себя и свое искусство от них. Подлинное целое проявляется в любом малом, и малое свидетельствует о целом. Обнаружить образные модели их взаимоотношений, раскрыть универсальное в самом частном его фрагменте — вот что беспокоило мое сознание с ранних лет».

Паруса же в его картинах — это образы другой жизни, дань Провансу, той мощной средиземноморской энергетике, которая вот уже более двадцати лет помогает художнику искать, размышлять и творить.

В целом же «Олег Вуколов такой мобильный, такой подвижной души человек, что, конечно, он сам — процесс, какое-то движение, но никак не завершение. Он будет все время что-то искать, это у меня не вызывает никакого сомнения», — пишет о нем кинорежиссер Владимир Наумов.

«Олег до сих пор как ребенок. Он все время спрашивает и задает вопросы, но, в отличие от ребенка, часто сам на них отвечает, но отвечает опять же в вопросительной форме», — писал о нем художник Виктор Попков.

У него много друзей и поклонников, среди которых есть именитые и известные. Судьба наградила его личным счастьем — женой и музой, «Маришей». Мария Александровна Бакулева — дочь академика Бакулева.

«Художник не может жить без своего коллекционера. Для каждого великого художника рождается свой коллекционер, и они потом неразрывно связаны по жизни». Вуколову и здесь повезло: его верным коллекционером до конца своих дней был «шоколадный король» Петер Людвиг.

Реализовал Вуколов и свой общественный темперамент: в 1992 году он обзавелся собственной ассоциацией «За жизнь европейских культур», чтобы «развивать искусство, защищать его от рыночных отношений и тлетворного влияния моды», и открыл ателье-центр в своем любимом Форкальке (кстати, некогда этот городок был столицей Прованса).

Выставка в залах Академии художеств — не только отчет академии о своей работе, но и выражение ее реальной связи с отечественным искусством, с жизнью страны.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Павильон России на Венецианской биеннале, созданный когда-то по инициативе мецената, почетного члена Императорской Академии художеств Б.И. Ханенко, по существу, выполняет роль посольства, представляющего современное искусство нашей страны всему миру, демонстрирующего государственную политику в области изобразительного искусства.

Комиссаром российского павильона 52-й Венецианской биеннале современного искусства 2007 года был назначен исполнительный директор Московского музея современного искусства Василий Церетели. Тогда в кратчайшие сроки был проведен ремонт павильона и подготовлен выставочный проект, куратором которого стала директор Московского дома фотографии Ольга Свиблова. Комиссару продлили полномочия еще на два года. На архитектурной биеннале 2008 года Василий Церетели работал с куратором Григорием Ревзиным, сделавшим проект «Турнир за Россию». На 53-й биеннале современного искусства, открывшейся в Венеции в начале июня, куратор Ольга Свиблова представила проект «Победа над будущим». Впервые в истории биеннале на открытии российского павильона присутствовал министр культуры России. Накануне стало известно, что создан фонд «Венецианский павильон» — российские меценаты и государство объединились для решения вопроса о реконструкции павильона,

СОПРЯЖЕНИЯ МИРОВ

WORLD'S CONNECTIONS

Ирина Сосновская

Irina Sosnovskaya



Венеция, город музеев и город-музей, один раз в два года на шесть месяцев становится самым большим в мире музеем современного искусства. Десятки выставок основной и параллельной программ, более семидесяти национальных павильонов; музей Пегги Гуггенхайм, где наряду с экспозицией из фондов сейчас представлена эффектная ретроспектива работ Роберта Раушенберга, и с этого года уже два музея Франсуа Пино (первый – в палаццо Грасси и новый, в здании бывшей Морской таможни – Пунта делла Догана). Несмотря на то что часть коллекции Пино в дни открытия биеннале еще находилась в Москве в ЦСК «Гараж» (выставка «Определенное состояние мира?»), в Венеции недостатка в экспонатах не было.

М. ТАДЕИ
К свету. Инсталляция
в церкви Сан-Самуэле.
Павильон «Парадиз». 2009

Из проекта «Коллекционеръ».
Объединенный павильон
Дании и Скандинавских стран

Уникальность Венецианской биеннале — в том, что работы художников оказываются в окружении мощного исторического контекста. Соединение современного и классического искусства — актуальный экспозиционный ход в работе многих музеев мира — в Венеции срабатывает сразу на нескольких уровнях — диалог с архитектурой города, его музеями и историей самой биеннале. Так, в Венеции есть музей современного и восточного искусства Ка-Пезаро, где собраны «хиты» биеннале рубежа XIX–XX веков — полотна почти забытых сегодня художников и хрестоматийные Густав Климт, Федор Малявин и Марк Шагал. Невольно задаешься вопросом, что из представленного на нынешнем смотре искусства останется в истории? Ведь даже попадание произведения в музей не дает никаких гарантий. Но как бы там ни было для современного художника появление его работ на биеннале — уже победа.

«Создавая миры» — девиз 53-й биеннале в Венеции, предложенный ее куратором Даниэлем Бирнбаумом¹. Основная выставка развернулась в Арсенале и во Дворце выставок в Джардини, она объединила 90 художников из разных стран мира.

Экспозиция в Арсенале открывается темным залом, где мерцают колонны из светящихся струн, подобных световым лучам. Это работа ушедшей из жизни Лиджии Папе. Отмеченная жюри биеннале (за связь с бразильским конструктивизмом), она подтверждает: миры, созданные художником, продолжают существовать и после смерти творца. В следующем зале инсталляция о хрупкости красоты: разбитые венецианские дворцовые зеркала — следствие перформанса Микеланджело Пистолетто. На главной выставке биеннале оптические эффекты несут на себе одну из основных экспозиционных нагрузок, многократно умножая образы и пространства и словно визуализируя иные измерения. Это и «Лунный свет» Спенсера Финча, и проекция миниатюрного дерева, превращающая его в вековой дуб (видеоинсталляция Сил Флоэр) и прочие мерцающие и светящиеся миры.

Отрадно, что в Арсенале русские проекты выглядят достойно, что было вполне предсказуемо в отношении

классиков концептуализма Игоря Макаревича, Елены Елагиной и Павла Пепперштейна и явилось приятной неожиданностью в случае с молодой художницей Аней Желудь. Ее работа «Коммуникации» — монументально-лаконичные обрывки кабелей в начале и конце экспозиции в Арсенале — вопреки буквальной логике разрыва соединяет различные творческие энергии и темы основного проекта в единое пространство.

Анна Паркина убедительно вписалась в контекст не менее рафинированной, чем в Арсенале, экспозиции во Дворце выставок. Здесь тоже не обошлось без иллюзионистских эффектов, в том числе и световых — театр теней Ханса Петера Фельдмана, и кинетических — инсталляции японской группы «Гутай», созданные в середине прошлого века. Но все же на этой площадке преобладали эксперименты художников с формой и пространством. Это и галактика, образованная нитями, подобно паутине Томаса Сарасено, и образовательный проект Массимо Бартолони «Зал F», и даже получившая «Золотого льва» инсталляция для кафетерия Тобиаса Рехбергера. Именно таким работам оказались созвучны скульптуры-объекты Анны Паркиной.

В общий зачет России вошла также программа московского клуба поэтов (куратор Евгений Бунимович), читающих стихи от «печки» (Елагиной и Макаревича) в Джардини. А застрявший в узком проходе у Арсенала дирижабль мексиканца Гектора Заморы — вклад в основной проект ЦСК «Гараж».

На открытии биеннале вручаются «Золотые львы» за творческие достижения, на этот раз они были присуждены пионеру перформанса и концептуального искусства Йоко Оно и мэтру визуальных искусств Джону Балдессари — он в рамках основного проекта оформил фасад Дворца выставок баннером-миражем, изображающим рай на земле в его рекламнотуристическом изводе. Этот выбор организато-

¹ Даниэль Бирнбаум, известный арт-критик и куратор, ректор Высшей художественной школы «Штедель» и директор выставочного зала «Портикус» (Франкфурт-на-Майне), он был одним из семи кураторов Первой и Второй Московской биеннале.



ров, наряду с отмеченным золотом геометрически-абстрактном кафе Тобиаса Рехбергера — подчеркнул единение концептуализма и пластического искусства, продемонстрированное и в основном проекте.

Большая часть национальных павильонов (29) располагается в Джардини, ряд стран был представлен в Арсенале, остальные — на многих других площадках по всей Венеции. С монографическими выставками выступили США, Англии, Франции, Германии, Британии, Канады, Греции, Израиля, Японии.

Сложнее всего было попасть (только по предварительной записи) в британский павильон, где демонстрировался 30-минутный фильм Стива Маккина. Его тема — Джардини зимой: пустые павильоны, бездомные собаки. Разительный контраст с праздничной летней суетой открытия биеннале.



Черный цвет объединил две инсталляции — антигламурную «Женщины, уносимые ветром» Мивы Янаги (Япония) и анархическую Клода Левека (Франция).

В израильском павильоне организована ретроспектива Раффи Лави («Во имя отца»), а в павильоне Германии — минималистическая инсталляция британца Лиамы Гиллика «Кухня».

«Золотого льва» получил павильон США с Брюсом Науманом. Его полижанровый проект «Топологические сады» (топология — область математики, которая исследует непрерывность пространства в меняющихся условиях) в Джардини: видео, инсталляция, перформанс, скульптура, работы из неоновых трубок, был поддержан также и двумя аудиоинсталляциями, представленными на других площадках.

² История русского павильона началась в 1913 году с письма почетного члена академии мецената Б.И. Ханенко к президенту Императорской Академии художеств великой княгине Марии Павловне. «...Стремясь посылить прийти на помощь энергичной Вашей деятельности, я, в бытность этой зимой в Венеции, пришел к решению предоставить в распоряжение Ваше двадцать одну тысячу рублей как сумму, необходимую на сооружение в Венеции русского выставочного павильона, и десять тысяч рублей в качестве капитала, проценты коего употреблялись бы на необходимые расходы по охране имеющего быть воздвигнутым зданием» (Журнал ИАХ за 1913 г. С. 3–4). Русский выставочный павильон в Венеции был построен по проекту А.В. Щусева и торжественно открыт в 1914 году.

Неменьший интерес, чем персональные экспозиции, вызвал и проект объединенного павильона северных стран и Дании «Коллекционеры», в котором приняли участие 24 художника. Авторы — кураторы-художники Драгсет и Элмгрен удостоились и специального упоминания жюри. Среди групповых экспозиций нужно также выделить павильон Италии в Арсенале — 20 художников в проекте, посвященном памяти Филиппо Томмазо Маринетти и столетию футуризма. И там же в Арсенале — павильон Китая — выставка «What is to Come» семи художников, их работы захватили и большую поляну рядом («Домино» Цю Жижи и «6 июня 2009» Зенг Хао).

Куратор российского павильона Ольга Свиблова представила проект «Победа над будущим», который также объединил семь художников: Ирину Корину, Андрея Молодкина, Алексея Каллиму, Павла Пепперштейна, Анато-



лия Журавлева, Георгия Острцова, Сергея Шеховцова.

Групповые выступления в российском павильоне — скорее правило, чем исключение. Экспозицию выставки 1914 года, открывавшей павильон, построенный по проекту А.В. Щусева на средства, переданные Императорской Академии художеств ее почетным членом, меценатом Б.И. Ханенко², составили произведения Бакста, Маковского, Остроумовой-Лебедевой, Рериха, Репина, Врубеля и других художников. Первая мировая война надолго прервала работу павильона. Вторую выставку в 1920-м сделали русские

художники-эмигранты Гончарова, Ларионов, Явленский, Архипенко. А в 1924 году официальный Комитет русского отдела XVI Международной художественной выставки представлял здесь советское искусство, собрав художников разных стилей

◀ СТР. 98

Г. ЗАМОРА

Нашествие дирижаблей на Венецию. 2009.

Смешанная техника. Основной проект. Арсенал

◀ СТР. 98

В.А. КИ

Sant Chant. 2009. Инсталляция (Австралия)

Р. ВЕНТВОРТ

Фальшивый каталог. 1995. Книги, стальной кабель. Основной проект.

Дворец выставок

Т. САРАСЕНО

Галактика, образованная из нитей, подобных паутине. 2009. Эластичная

веревка. Основной проект. Дворец выставок



и направлений (Петров-Водкин, Юон, Рождественский, Фальк, Лентулов, Альтман, Фаворский, Попова, Родченко, Экстер и другие).

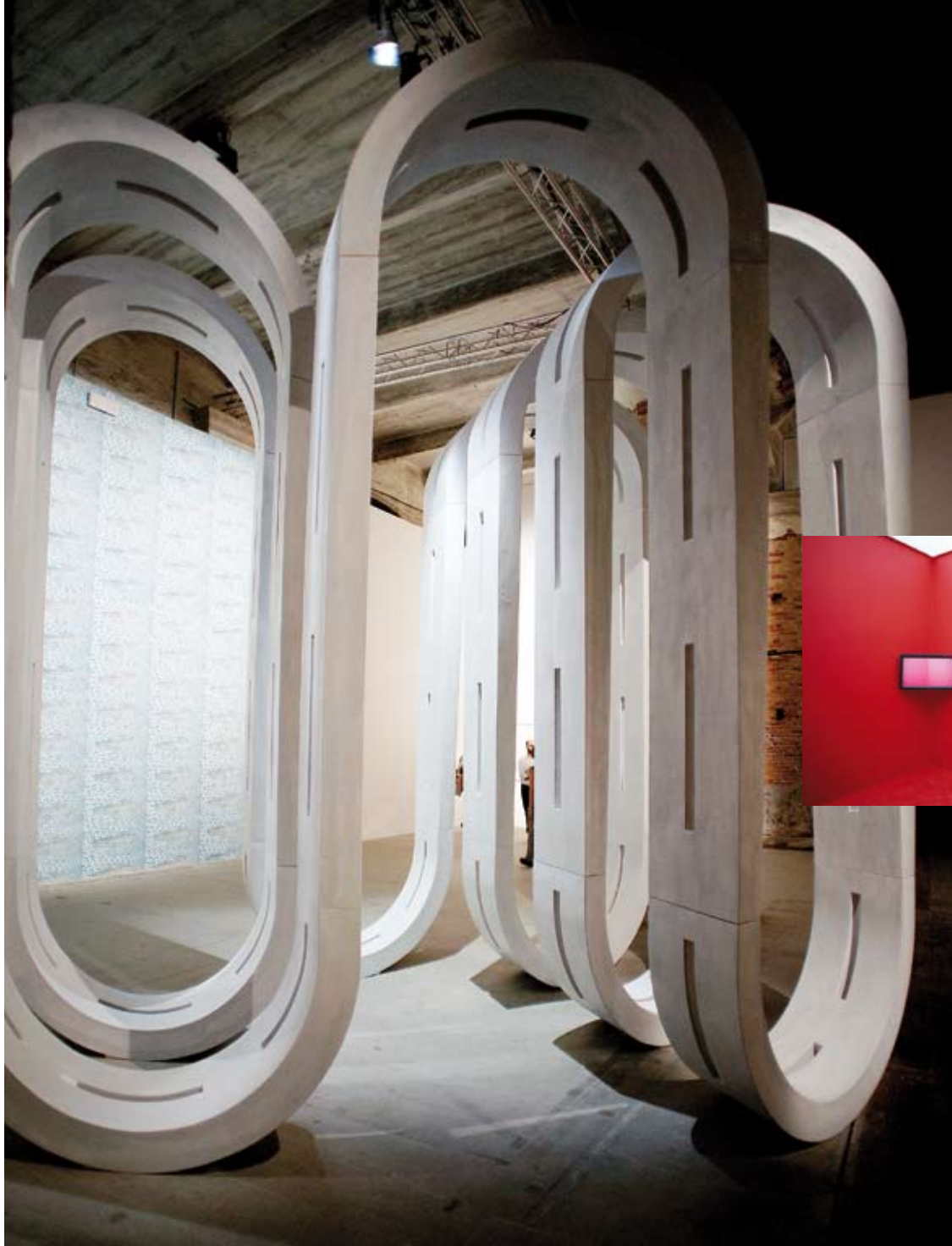
Не менее трех участников представляли Россию практически на всех биеннале последних двадцати лет. Начиная с 1990 года, когда российские художники «Первой галереи» (Айдан Салахова, Александр Якут, Евгений Митта, Сергей Волков, Гурам Абрамишвили, Андрей Яхнин) выступили в тандеме с американцем Робертом Раушенбергом (именно тогда впервые в истории биеннале павильон СССР получил специальную награду — «Почетное упоминание»).

Персональные выставки в те же годы в российском павильоне проходили дважды, в 1993 году — инсталляция Ильи Кабакова «The Red Pavillon» (куратор Леонид Бажанов), получившая почетный приз биеннале, и в 1997-м — Максим Кантор с циклом «Криминальная хроника» (куратор Георгий Никич).

Два года назад Ольга Свиблова собрала в проекте «Click i Норе» художников Юлию Мильнер, Андрея Бартенева, вы-

ступивших дуэтом Александра Пономарева и Арсения Мещерякова и группу «АЕС+Ф» (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский и Владимир Фридкис). Уже тогда на нашего куратора обрушился шквал обвинений в том, что павильон превратили в коммуналку. Ответом Свибловой стало увеличение числа участников выставки в 2009-м. Это решение, по ее словам, было принято, когда пришлось отказаться от идеи выставить живопись «шестидесятников» Эрика Булатова или Владимира Янкилевского (наш павильон пока не готов к экспонированию традиционных технологий, требующих музейных условий). В итоге она сделала ставку на поколение сорокалетних. Дизайнер экспозиции Катя Бочавар выделила в павильоне шесть автономных выставочных залов. Инсталляция Сергея Шеховцова «Гонщик» была размещена на боковой стене павильона, хотя планировалась для фасада, но из соображений техники безопасности от этого варианта пришлось отказаться.

«Фонтан» Ирины Кориной расположился в зале с видом на лагуну. И Корина, и Шеховцов работают с необычными



Т. БАЙРЛЕ
Лента транспортера. 2007–2008.
 Деревянная конструкция.
 Основной проект. Арсенал

СТР. 101 ▷
 М. ЛОДОЛА
Лодоландия. 2008.
 Инсталляция. Металл,
 оргстекло, неоновые лампочки.
 Итальянский павильон



Ч. МЕЙРЕЛЕС
Pling Pling. 2009. Инсталляция.
 Основной проект

СТР. 102
 С. ШЕХОВЦОВ
Гонщик. 2009. Инсталляция.
 Поролон, пластик, акрил, латекс.
 Российский павильон

материалами. Рельеф Шеховцова, мотоциклист пробивающий стену щусевского здания, — из поролона. Застывшая вода Ирины Кориной — из клеенки. Контраст монументального образа и прозаического материала задает дополнительную динамику восприятия произведений. Помпезный фонтан оказывается уютным, как лоскутное одеяло. А экстремальный гонщик на железном коне сродни мягкой мебели. Свободное владение художником формой и материалом определяет академическая школа — Сергей Шеховцов выпускник Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, Ирина Корина окончила Российскую академию театрального искусства (бывш. ГИТИС) и Венскую академию художеств.

Не совсем понятно, за какую часть в названии проекта отвечают эти работы — за победу или за будущее. Если гонщик — символ движения вперед, то помпезный фонтан, безусловно, о прошлом и его влиянии на настоящее. О роли прошлого и инсталляция Анатолия Журавлева

«Черные дыры». Внутри стеклянных шаров, подвешенных к потолку, помещены мини-портреты людей (диаметр изображений 10 мм), оказавших какое-либо влияние на ход истории в XX веке.

Работы остальных участников более определенно разрабатывают заданную тему. Мультимедийная инсталляция Андрея Молодкина «Красное и черное» (полые формы двух Ник Самофракийских, наполняемые нефтью и кровью, их видеопроекции совмещаются на стене зала, перемешивая два цвета) — про дуализм победы. Алексей Молодкин часто использует в своих работах общеизвестные символы (знаки доллара, евро, Аполлона Бельведерского), а создание технически сложных инсталляций — естественный выбор для выпускника Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова.

Интерактивная инсталляция «Теорема дождя» Алексея Калимы — флюоресцирующая фреска, изображающая болельщиков на трибунах стадиона (видимая только в темноте и сопровождаемая криками фанатов из динамиков, но когда



подтверждает и основной проект биеннале: развитие идей авангарда начала прошлого века можно обнаружить в работах многих художников. В искусстве открытия предыдущих поколений не отменяются, но наследуются и таким образом входят в арсенал культуры.

Павел Пепперштейн учился в Парижской академии изящных искусств, но окончил домашний университет московского концептуализма (его отец — Виктор Пивоваров, друживший с Ильей Кабаковым). Пепперштейн стал основателем объединения молодых концептуалистов «Инспекция Медицинская герменевтика».



зажигается свет, зритель оказывается в оглушительной тишине и в абсолютно белом пространстве) — тоже размышление художника о победе и поражении. Алексей Каллима — выпускник Краснодарского художественного училища. Приехав в Москву из Грозного в 1994 году, на многие годы фактически монополизировал чеченскую тему. Представленная на биеннале работа не имеет национального акцента, кроме безусловной связи с выполненной в той же технике фрески «Челси — Терек», посвященной никогда не проходившему матчу между британской и чеченской командами.

Георгий Острецов специально для биеннале подготовил инсталляцию-декорацию «Жизнь художника, или Муки творчества» о судьбе творца и его попытках победить будущее. Потуги манекена (копии самого художника) не очень убедительны, особенно на фоне рунированного быта и механических рук, ритмично покачивающих пыльные копии хрестоматийных шедевров художников-передвижников. Муки есть, а творчества нет, есть пародия на надежду художника на посмертную славу. Самый известный проект Георгия Острецова «Новое правительство» — об антиутопическом государстве, правители которого никогда не снимают маски. В маске персонажа нового правительства Георгий Острецов был даже на собственной свадьбе. Декорационные приемы активно использовались художником и на выставке «Ремонт» в Московском музее современного искусства. (Георгий Острецов — выпускник театрально-художественного училища при Большом театре).

За «будущее» в проекте отвечает Павел Пепперштейн, представивший графический цикл «Ландшафты будущего». Рисунки, выполненные в нарочито дилетантской манере, изображают футуристические проекты, которые будут реализованы в следующем веке, или в четвертом, или даже десятом тысячелетии. То, что это вовсе не утопия,

Все участники проекта «Победа над будущим» известны в России и имеют в своем послужном списке выставки в зарубежных музеях и галереях. Ирина Корина и Алексей Каллима представляли Россию на Московской и других биеннале современного искусства, они лауреаты премии «Инновация». Сергей Шеховцов — участник биеннале в Сан-Паулу.

И все же семь миров в одном павильоне — это много или мало? При том, что результат не равен количеству высказываний, художественные миры не суммируются, но ведь и сама тема биеннале не предполагала однозначного ответа. Однако сопряжения миров, продемонстрированного Даниэлем Бирнбаумом на основных площадках биеннале, в российском павильоне не случилось. Так что количество, помноженное на качество и необходимое выставочное пространство, все же имеет значение, что и доказывает удачное выступление наших художников в основной программе.

В отзывах отечественных арт-критиков прозвучало, что почти каждый участник нашей «коммуналки» мог претендовать на персональный показ. История, и история искусства в частности, не допускает сослагательного наклонения, и биеннале и проект русского павильона образца 2009 года — уже исторический факт. И все же невозможно удержаться от того, чтобы не представить выставку Ирины Кориной в российском павильоне (вспомним большую ретроспективу в ММСИ в начале этого года). Именно у Кориной мог бы состояться интересный диалог с архитектурой щусевского здания. Можно было бы ограничиться фресками Алексея Каллимы или «нефтяным» проектом Андрея Молодкина. Получилось бы вполне эффектно и убедительно. А Павел Пепперштейн с той же серией «Ландшафты будущего» удачнее выступил как участник основного проекта биеннале, что, в общем-то, еще престижнее.



Но при всех недостатках «Победы над будущим» — перенаселенности павильона (из-за нее больше всего пострадала работа Ирины Кориной), диссонанса проектных участников, доходящего до какофонии, — есть у него и плюсы. Футуристический пафос проекта оказался созвучен теме биеннале, и во многом именно это определило многочисленные упоминания нашего проекта в обзорах международной прессы, отметивших его авангардную энергию³, экстравагантный неофутуризм Павла Пепперштейна⁴, новый вид исторической фрески Анатолия Журавлева⁵ и карьерный рывок Андрея Молодкина⁶.

Проект российского павильона развивает и одну из главных тем нынешней биеннале — диалог между формализмом и концептуализмом.

Эту тему поддержал и проект параллельной программы ГЦСИ и ММСИ в Арсенале Новиссимо «Unconditional Love», объединивший российских и зарубежных художников.

А диалог классического и актуального искусства стал лейтмотивом других российских проектов, представленных в параллельной программе. В основном это диалог-антитезы: Дворец-музей Ка Реццоника и проект Stell art Foundation «Этот смутный объект искусства» (куратор Владимир Левашов), подводная лодка Александра Пономарева — проект «SubTiziano» — и Гранд-канал и даже диалог-пародия — музей Владимира Дубосарского и Александра Виноградова в палаццо Баллани «Danger! Museum» (проект Московского музея современного искусства и фонда «Новые правила»).

Конечно, можно констатировать, что «русская сборная уверенно выбивается в негласную «высшую лигу» стран-участниц хотя бы по совокупному присутствию в разных проектах биеннале» (Милена Орлова), и сожалеть, что количественный подход и решение сиюминутных задач зачастую сбавляют в минус. Однако уверенное выступление наших художников в основной программе и готовность кураторов и спонсоров представлять наши проекты в Венеции, безусловно обнадеживают.

Большой заслугой и итогом работы комиссара и куратора российского павильона 2007—2009 годов стало создание Министерством культуры РФ и Альфа-банком фонда «Венецианский павильон» и управляющей компании. Через три года они планируют завершить реконструкцию российского павильона. Быть может, тогда кураторы смогут готовить проекты без оглядки на протекающий потолок и сырость.

А вот странам, входившим когда-то в состав СССР, приходится арендовать помещения под национальные павильоны в самых разных местах. Украина представляет проект «Степи мечтателей» в палаццо Пападополи. В павильоне Грузии, который разместился в выставочном зале недалеко от Арсенала, показывают видео Коки Рамишвили. Азербайджан уже второй раз арендовал зал под свой павильон на острове Джужекка, выставка объединила молодых художников и вице-президента РАХ Таира Салахова.

Белоруссия не участвовала в биеннале, но в Минске с 3 по 6 июня работал неофициальный «Белорусский павильон на 53-й Венецианской биеннале». Так художники пытались привлечь внимание властей к актуальному искусству, которое не рассматривается как приоритетное направление культурной политики.

Социальная проблематика на биеннале не доминировала, но совсем уйти от нее не удалось. Как примета времени воспринимались и несколько «трупов» в проектах на разных площадках, и люди в респираторах среди зрителей — все это фиксировали глаз и камера. Но в целом биеннале все же о художественных мирах, которые не зависят от кризисов и цен на искусство.

В свете просмотров иногда возникают мысли о перепроизводстве в современном искусстве, в котором все сложнее ориентироваться даже специалистам, но это исключительно от отчаяния, из-за невозможности увидеть все выставки и замедлить темп просмотра даже на самых интересных экспозициях. Арт-марафон Венецианской биеннале — мощный профессиональный тренинг, но, быть может, не так уж важно успеть увидеть все площадки, что-то добавится позже из рассказов и репортажей коллег, и даже выбор жюри — это всего лишь одна из версий отбора материала. Важен личный маршрут в лабиринте выставок, образ биеннале, составленный из фрагментов впечатлений, разговоров и встреч, среди прекрасной архитектуры Венеции, с энергетикой ее музеев и соборов. Важно оказаться в этом силовом поле сопряжений основного проекта и параллельной программы, соотнести российские проекты с международным контекстом, оценить как инновации в экспозиционных решениях, так и уровень проверенных временем традиционных подходов. Эту возможность дает биеннале профессионалам и любителям искусства.

Фото Константина Чубанова

³ KELLY CROW. *The Art World's Olympics/ Wall Street Journal*. 05.06.2009.

⁴ *Le Monde*. 06.06.2009.

⁵ Marc Lenot/*Le Monde*. 15.06.2009.

⁶ MANFRED ENGESER. *Художественный обзор из Венеции. Венецианский вирус на биеннале/Wiwo.de*

ВОЗВРАЩЕННОЕ ДЕТСТВО

Виталий Пацуков

– Я полечу на аэроплане, – сказал Колька.
 – А где ты его возьмешь? – спросил Петька.
 – Пойду на аэродром, попрошу, мне и дадут, –
 сказал Колька.

Даниил Хармс

Пространство нашего сознания стремится погрузиться в более глубокие измерения, чем окружающая эмпирическая реальность. Его архаический инструментарий исследует границы своих первообразов, очерчивая контуры детства, его романтическую развещественную предметность и овеществленность его идеалов в сновидческих состояниях творчества. Они проступают в своей настойчивости, требуя не только непрерывной фиксации, но и новых виртуальных рождений, отправляя нас в гайдаровские «дальние страны», где легендарная ливерпульская четверка распевает свою балладу о желтой подводной лодке.

Наш мир действительно расслоен и вместе с тем прозрачен, как древний янтарь, внутри которого мерцает, приближаясь к нам, реликтовая память. Искусство Константина Батынкова способно фокусировать ушедшие (или еще только наступающие) изменения истории и культуры, обретая утраченное (или будущее) время, его странные магические формы, всплывающие палубами эсминцев, рубками подводных лодок, строительными лесами, устремленными в небо, как стартовые площадки космических ракет, толпами людей, готовых строить котлованы и вавилонские башни. Глядя на барочные образы художника, начинаешь переживать ностальгию по миру, затаившемуся в культуре романтизма, в пафосе исполненных «книжных» желаний, тоске по социальным утопиям, где все равны и где торжествует неизбежность жизни, ее щемящее содержание, наполняя смыслом наше присутствие «здесь».



К. Батынков
 Из серии «Дети», 2006.
 Холст, акрил.

Константин Батынков живет в пространстве «желаемого» мира, где причины и следствия разорваны или, напротив, парадоксально соединены мерцающими в свободной незакрепленности связями. Сновидчески зыбкий, пронизанный архаикой и суперцивилизацией, детскими играми и совершенно секретным оружием, он затягивает в узнаваемо-неожиданное, пробуждает и предельно усиливает ощущения, которые до этого были скрыты где-то в глубинах нашего потаенного идеального «я». Его слои меняют свою оптику, масштабы, как в знаменитой кэрролловской «Алисе», позволяя зрителю превращаться в участника, проникать в магию внутренних состояний произведения: в хоровод вокруг новогодней елки, в толпу лыжников, кружащихся в тени вертолета, в интерьеры атомных электростанций.



К. Батынков

Из серии «Дети». 2006. Холст, акрил

Из серии «Бегущие по волнам». 2005.

Бумага, акрил



В этих отчужденных, «лабораторных», безгранично заснеженных и вместе с тем таких интимно близких пространствах, где рядом с вертолетом накрывается обеденный стол, а на тяжелой стальной платформе, аккумулирующей бульдозеры, ведется непосредственная детская игра, открывается великая способность искусства реализовать все наши желания. В них совмещаются далекое и близкое, величественная история и сегодняшняя профанная реальность, мирная поэзия и военная проза, пронизанные возвышенными настроениями праздничной культуры. Перед нами распаивается, как в озарении, космический мир с его малыми и грандиозными событиями, конкретным пронзительным чувством исчезновения и одновременно великого присутствия жизни, ее барочности и избыточности. В нем царствуют детские силы гравитации памяти, где оптика обнаруживает возможности безвесия. Это буквально магическое рисование несет в себе глубокую традицию. Она восходит к сценам охоты и ритуальным сюжетам в африканской пещере Альтамира, ее образы сближены с алтайскими петроглифами и тотемными изображениями южноамериканских индейцев. Приближаясь к нашему времени, она заставляет вспомнить бессознательно стремительные, виртуозные рисунки Александра Пушкина на полях рукописи, живущие полнотой высказывания, нарушая пределы поэзии, в незащитности творческого жеста, обозначающего судьбу поэта. Линеарные структуры композиций Константина Батынкова естественно рифмуются со знаменитыми «бескорыстными» рисунками Марселя Дюшана на берегу океана, на песке, готовыми исчезнуть, уйти в вечную память воды. Их таинственное мерцание постоянно обращается к наивному ритуалу «детских секретиков», где прячется сокровенное, проводя незримую границу между жизнью и смертью. Собственно, все его находки скрываются в автоматизме рисо-

вания мальчика-шамана, в глубинах детства самого Константина, в его отчаянном нежелании общения с этим несущим угрозу миром, в открытии для себя «маленькой волшебной двери в зеленой стене», в неодолимом счастье находиться в метафизических измерениях творчества, в том «домике», куда прячется ребенок во время игры. Художник уходит в это счастливое «иное» так же, как это делает Ив Кляйн в своем легендарном прыжке из окна, в полете, парении, позволяя взглянуть на реальность сверху, где человек не способен оторваться от земной поверхности. Образ абсолютно свободной «страны детства», созданный Константином Батынковым, обладает органической функцией волшебного кристалла, который потенциально содержит бесконечную вариативность наших идеальных представлений о реальности, где можно укрыться, раствориться в его нишах и складках. Делезовские складки из дистиллированной рефлексии преобразуются в пластик Константина Батынкова в фантазмагорическую топографию человеческой памяти, в необозримые пейзажи, напоминающие дальние планы в живописи позднего Ренессанса. Уходя в глубину, они словно теряют свою библейскую сюжетность и остаются в равнодушии к основным событиям, закрепляясь на периферийном, на уходящей в «дальние страны» сценографии сопутствующих визуальных смыслов. Герой в этой особой пространственной ситуации уже совершил свой «календарный» подвиг и находится в данный момент в точке новых предстояний, рассматривая открывающуюся перед ним величественную панораму как новое поле свершений и действий. Он всматривается в эти места-действия, в хронотопы творящегося мира без героя, готовый отказаться от участия в его замыслах, погружаясь в безмолвное созерцание, как Гулливер, пораженный «театром военных действий» лилипутов.



Из серии «Дети».
2006. Холст, акрил



Многослойные ландшафты композиций Константина Батынкова, наполненные локальными перспективами отдельных самостоятельных мизансцен, связанных надличной точкой зрения, свидетельствуют о рождении абсолютно новой картины мира. Художник обнажает архетипы нашей памяти, исследуя мир в естественном ракурсе, поднимаясь в возвышенные слои наблюдения, далеко в космос, «под купол парашюта», как говорил К. Малевич, откуда совершенно отчетливо просматриваются самые ближние планы. Его оптическая модель вселяет надежду на возможность прихода иной культуры, принципиально отличной от рефлексивного художественного мышления, культуры возвращения органических ценностей. Его позиция говорит о ветшании абстрактных авангардных моделей и о новой фигуративности, генетически преобразованной. В наглядности внутреннего плана эпических композиций Константина Батынкова просвечивает живая эволюция человеческой мысли и синхронно с ней непосредственные переживания нашей реальности сквозь призму детства, его тайн и откровений, обнаруживая в, казалось бы, совершенно случайном поэтику вечных возвращений.

В одном из своих философских эссе Ролан Барт, идеолог новой визуальности, анализируя современную культуру, пишет: «Антитеза внутреннего и внешнего здесь уничтожена». Константин Батынков в своей системе видения также отрицает классическое разделение реальности на объект и субъект, внешнее и внутреннее, мир раскрывается в его искусстве во всей своей полноте, не скрывая, не сосредоточивая психическое или душевное только во внутренних измерениях. Его формы изначально несут в себе эти категории как единый, целостный организм. Части этого организм свободно перетекают из одного состояния или события в другие, оживотворяя всю открывающуюся панораму видения, соединяя стихию воды со

стихией воздуха, воздухоплавание — с глубоководными погружениями и детскую игру — с военным учениями.

Сохраняя в себе мальчика из диалога (эпиграф) Даниила Хармса, Константин Батынков обретает возможность в своих визуальных стратегиях описывать мир в его подлинных образах, обнажая его незащитность. Приближаясь к нему вплотную, художник открывает в близлежащей реальности величие ее смыслов и масштабы ее исторических прогнозов, претворяя зимние московские сугробы в величие Внешнего Тибета, в волшебную страну Шамбалу, где заложены все программы существования наших цивилизаций. Остановившись, замирая в полноте созерцания, он превращается в свидетеля, в переписчика книги постистории, используя оптику детских фантазий и юношеских откровений.

Константин Батынков в экологии своей художественной мысли очищает шлаки истории и культуры, формируя особую метареальность, соединяя универсальность наших «желаний» с образностью мистерии личного мифа художника. Его творческое видение всегда остается в топографии детской магической рукотворности, утверждая в своих образах вечную идею «стойкого оловянного солдатика».

Это уникальное в своей органичности искусство, формально сближаясь с экраном компьютера и радикальным миром новейших игр и технологий, напоминает нам грандиозное, величественное поле битвы за идеалы, где проглядывают пространства великих империй, суперцивилизаций, исторических протяженностей и культур.

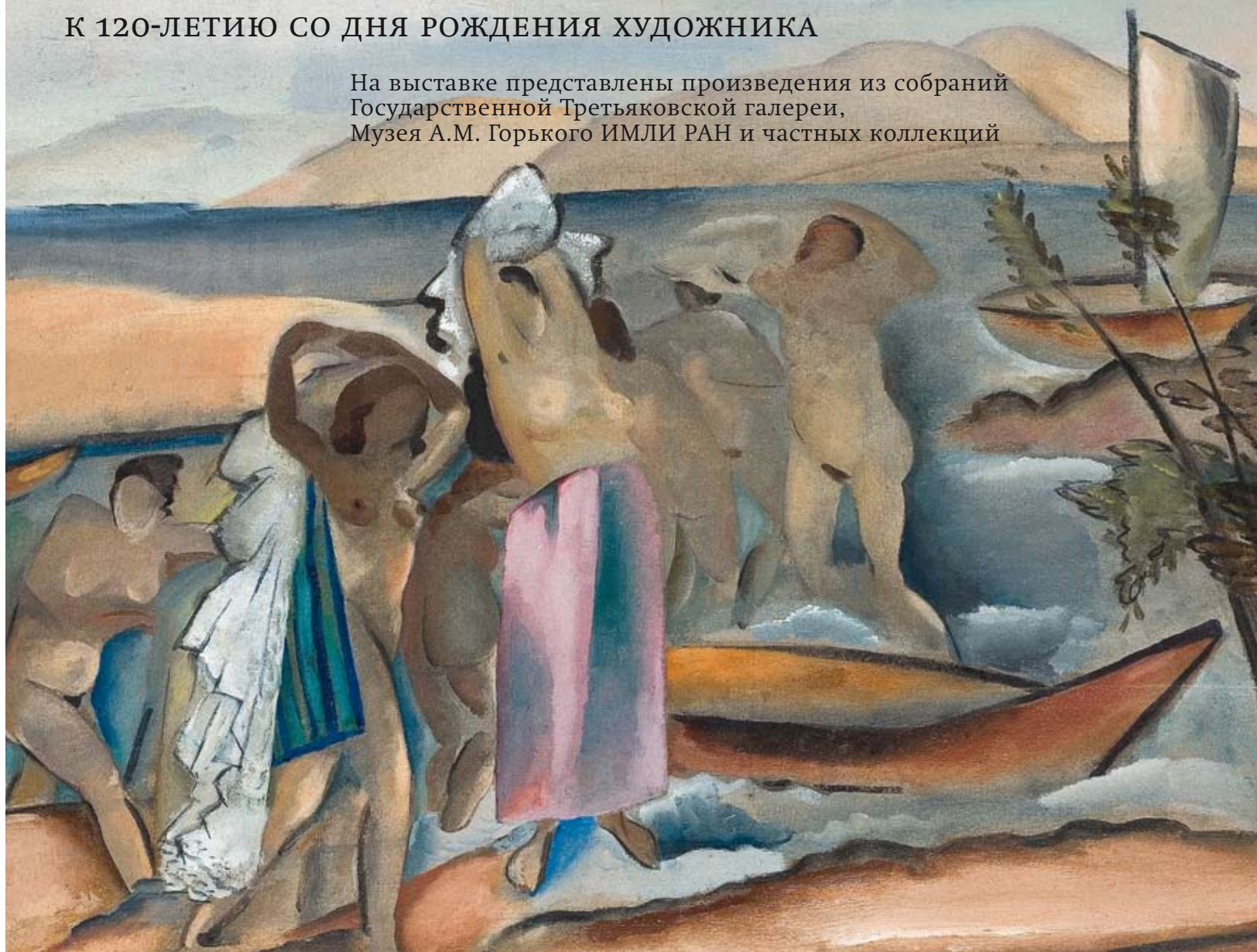
В мае ММСИ и Крокин-галерея представили выставку произведений Константина Батынкова, созданных за последние 20 лет, «Другая жизнь».

АЛЕКСЕЙ КРАВЧЕНКО

живопись | графика

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

На выставке представлены произведения из собраний
Государственной Третьяковской галереи,
Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН и частных коллекций



3 СЕНТЯБРЯ – 11 ОКТЯБРЯ 2009
Лаврушинский переулок, 12
Инженерный корпус, 3-й этаж
Государственная Третьяковская галерея

информационный партнер



информационная поддержка



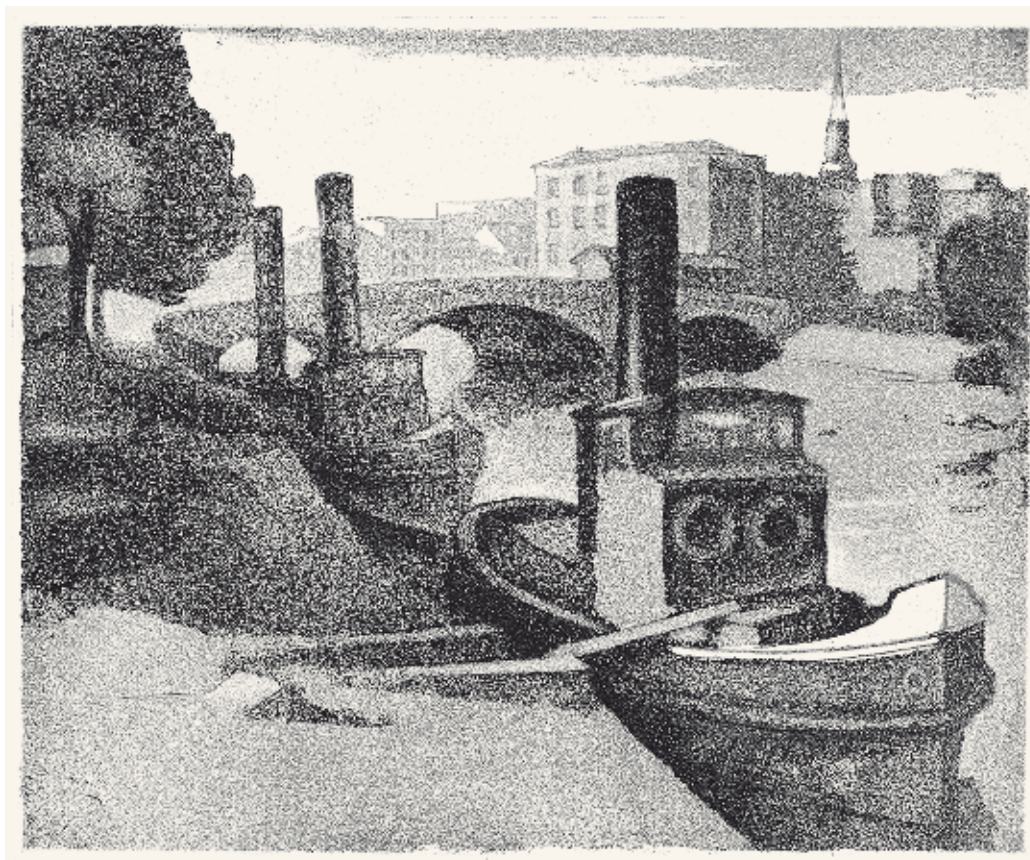
КОЛЛЕКЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ГРАФИКИ

Зинаида Пышиновская

В феврале – марте 2009 года в Московском музее современного искусства на Петровке проходила выставка немецкой графики XX века – литографии, офорты, ксилографии, гравюры из собрания кандидата искусствоведения, специалиста по немецкому искусству XX века Зинаиды Сергеевны Пышиновской. Коллекция была передана в дар музею. З.С. Пышиновская рассказывает историю создания коллекции.

Г. ТУХОЛЬСКИЙ

Мост. Бумага, акватинта



При всей моей любви к немецкой графике, начало собирательству положил его величество случай, а не осмысленное намерение.

Я занималась изучением изобразительного искусства ГДР. Во время работы над книгой «Немецкие художники-антифашисты» я встретила с Тео Бальденом (1904–1995), одним из основателей и председателем (1937–1938) «Союза Оскара Кокошки» в Праге, «Лиги свободной немецкой культуры» (1938–1945) в Лондоне, широкоизвестным скульптором, графиком и рисовальщиком, стоящим в одном ряду с Фрицем Кремером. Ученик Л. Моголи-Надя, Шлеммера («Баухауз»), по существу Генри Мура, по-своему осмысливавший творческий опыт Барлаха, Кольвиц, Радена, человек мягкий, спокойный, он стоял на смерть, защищая свое кредо, и не шел ни на какие компромиссы с властью предрешающими в искусстве. В коллекции антифашистский период его творчества представлен «Башней заложников» (1941). Вернувшись из Англии в 1947 году, Бальден выбрал для себя местом жительства ГДР.

Наше знакомство переросло в многолетнюю дружбу. Каждый мой приезд в Берлин был отмечен посещением мастерской Бальдена. Он показывал мне свои работы, мы много разговаривали, порой спорили. И почти неизменно я получала в подарок рисунок. В моей коллекции 52 работы Тео Бальдена*.

Широко представлено в коллекции и творчество Карла фон Аппена, известного театральному миру по работе с «Берлинер ансамбль» Брехта. Но лишь немногим известно, что в 1935–1937

годах Карл фон Аппен был активным участником дрезденской подпольной организации. Его приговорили к пожизненному заключению за «измену родине», но освободили из тюрьмы Вальдхайм с приходом частей Советской армии 9 мая 1945 года. Уникальные на сегодняшний день «Композиции» выполнены в 1930-е годы, на раннем этапе творческой и гражданской биографии художника.

Представленный на выставке лист «Гиена и люди» (1936, сухая игла) из цикла работ «Животные и люди» одного из самых известных художников-антифашистов Ганса Грундига (1901–1958), передан мне его вдовой, художником-графиком Леа Грундиг.

Другое поколение немецких мастеров представляет Айни Тойфель. Как личность, как художник она формировалась в условиях ГДР – страны, долгие годы придерживавшейся канонов соцреализма. Айни Тойфель – крепкий профессионал со своим видением мира, цельного и гармоничного в своей завершенности. У нее не было последовательной школы, но она по-своему реагировала на происходящие в искусстве ГДР изменения, на новые требования времени. Наше знакомство состоялось в Москве. В 1963 году по инициативе Б.И. Ростокского, заведующего сектором искусства социалистических стран Центральной и Юго-Восточной Европы тогда Института истории и теории искусств германи-

* Бальден – урожденный Отто Кэлер. Но когда художник в 1935 году бежал в Прагу, то получил паспорт на имя Тео Бальдена и от него не отказался. С 15 января до 19 февраля 2009 года в Берлине, в студии изобразительного искусства, состоялась выставка скульптуры, графики, рисунка Тео Бальдена.

А. МЮНХ

Композиция по мотивам «Фауста» Гете.
1979. Бумага, литография

Х. МЕЦКЕС

Обнаженная. 1969. Бумага, уголь

Т. БАЛЬДЕН

Композиция V, 1973. Бумага, литография



ста В.Т. Клюева я перешла из реферативной группы института в сектор, с тем чтобы плотнее заниматься изобразительным искусством ГДР. Читала я по-немецки свободно, но нужно было в предвидении командировок в страну обрести навык разговорного языка, для этого я принимала участие в работе на выставках ГДР в качестве переводчика. В это время я встречалась со скульпторами Юргеном фон Войски, Герхардом Роммелем и графиком Айни Тойфель, которые работали в Гурзуфе, в Доме творчества. Знакомства продолжались на выставках.

Вторая половина собрания сложилась в процессе посещения мастерских художников, вернисажей, выставок. В коллекции достаточно широко представлены работы 1970-х годов, одного из самых интересных периодов в истории изобразительного искусства ГДР. Академик П. Файст в 1976 году поставил вопрос о национальных особенностях немецкого изобразительного искусства. Долгое время лидером в поиске новых образных средств, композиционных решений будет оставаться лейпцигская школа. В собрании она представлена работами Ульриха Хахуллы, Вольфганга Беттхера, Эриха Франке, Вернера Хенинга, Вольфганга

Пойкера, Гюнтера Рихтера, Франка Руддигкайта, Карла-Хайнца Шмидта, Хайнца Цандера, Херольда Райнера, Балдина Цеттла.

В творчестве лейпцигских художников новые общественно-политические процессы и явления оттеснили на второй план антифашистские, антимилитаристские сюжеты. Эта тенденция постепенно охватила все немецкое искусство.

Актуальной становится тема международной солидарности, активнее заявляет о себе «интеллектуальное искусство». Эти изменения нашли отражение в работах таких берлинских мастеров, как Мурия Квеведо, Харольд Мецкес, Манфред Будман, Ганс Вент, Йохим Ион... Особо хочется отметить композицию Армина Мюхля, одного и известнейших художников ГДР, по мотивам «Фауста» Гете. Патриархов искусства Восточной Германии в коллекции представляет Арно Мор, Херберт Зандберг, Херберт Фухольский, Ева Шульце-Кнабе. В экспозицию вошли и листы, фамилии авторов которых нуждаются в уточнении. Работа с коллекцией продолжается.

Материал подготовлен при содействии Ассоциации искусствоведов

Виктория Хан-Магомедова

Чилийская графика

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РАХ

Ренцо Антонио Пеккенино Раджи (псевдоним Лукас, 1934–1988), блистательный чилийский график, проявил себя как иллюстратор, карикатурист, художник, журналист. Итальянец по рождению, он с родителями постоянно проживал в Вальпараисо, который и прославлял в своих творениях. В католическом университете Вальпараисо Лукас изучал архитектуру, что сильно повлияло на творчество чилийца. Затем он работал карикатуристом, публиковал свои рисунки в чилийских газетах и журналах, на телевидении, занимался рекламой и быстро добился признания. Влияние его архитектурного образования ощущается в сериях «Заметки Вальпараисо» (1974), «Заметки о Виньядель-Мар» (1974). В его повседневном дневнике город-порт Вальпараисо предстает как персонаж. В интервью (1969) он так об этом говорит: «В случае с повседневной карикатурой мой главный персонаж – город Вальпараисо». Персонаж – город Вальпараисо имеет свою топографию, конфигурацию, превращающие его в калейдоскоп. В отличие от Сантьяго, где мы видим лишь то, что доступно обозрению (улицу, по которой прогуливаемся), в Вальпараисо не просто видишь какую-то фигуру среди зданий, узкую улочку, но и извилистые переулочки, горизонт, другие места. Иначе говоря, в Вальпараисо город всегда присутствует полностью. И в серии «Заметки о Виньядель-Мар» Лукас сумел схватить важные особенности города, трансцендентные аспекты урбанистического развития, архитектурные черты, виды пейзажей, психологическое восприятие виньямаринца, описание социальных привычек, разные «маленькие городские истории», поданные, как события истории. Рисунки серии не только говорят о мастерстве Лукаса-рисовальщика, но и показывают его специфический юмор, своеобразие чилийца. Каждое изображение в серии Лукаса – законченное творение и символ. Вот вокзал с прибывающим поездом – символ прогресса и модернизма. А в серии «Зверинец чилийского королевства» персонажи, как у Эзопа, воплощают человека в облике животного или животного, действующего, как человек. Одна из форм характеристики – использование элементов животных или растений, образующих части человеческого тела, для характери-

ки персонажа. Лукас определяет действия чилийца по аналогии с эмблематическим животным. В «Бестиарии чилийского королевства» он вводит зрителя в мир острот, афоризмов, пословиц, посредством которых создает портрет чилийского общества. На выставке представлены работы из серии «Заметки Вальпараисо», «Заметки о Виньядель-Мар» и «Зверинец чилийского королевства». Жаль, что представлены не подлинные вещи, а репродукции.

Андрей Диллендорф.

Скульптура, графика
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25

«Амазонка», «Сидящая», «Любовь»... Бронзовые, гипсовые, раскрашенные синим и красным монументальные полуабстрактные скульптуры живут внутренней, интенсивной жизнью, не зависимой ни от каких внешних сил. Само творчество для него – жизненная сила, ему нравится ощущение скульптуры, восприятие объемов во взаимодействии, заложенная в ней энергия и реализация идеи в разных материалах – гипсе, бронзе, оцинкованном железе... И в графических работах он экспериментирует. Но это вовсе не подготовительные наброски, в которых он обдумывал и переосмысливал свои скульптурные композиции, а законченные станковые работы, в которых переосмысленная тема звучит особенно остро, при этом сохраняя монументальность и выразительность объемов («Афина», «Амазонка»). В его скульптурах чувствуется влияние архаической про-



торенессансной скульптуры – Ганса Арпа, Генри Мура, но это независимое, самостоятельное творчество со своим языком. Связь с творчеством Мура прослеживается в лежащих скульптурах, головы которых устремлены в небо («Смотрящий в небо»). Прежде всего, в них ощущается близость с полулежащими формами британского мэтра. Но абстрактные, обобщенные, из геометризованных форм скульптуры Диллендорфа наполнены другим смыслом. Иногда в них про-



читывается напряжение, иногда юмор. Он находит идеальную степень обобщения с сохранением не характера персонажей, а некоей структуры, схемы, выражающей абстрактные понятия. Важные темы для художника – любовь, секс, античные мифы, материнство. В скульптурах Диллендорфа притягивают метафорический контекст, демонстрация образов, очищенных от лишних деталей, грубая сила и архаичность, стремление к простоте и исконной правде. И странная их загадочность. Что выражают эти разъятые и полуабстрактные образы: настороженность, готовность?

Клаудиа Рогге.

Ретроспектива

ММСИ, ГАЛЕРЕЯ «ЗУРАБ»

Известная фотохудожница из Дюссельдорфа представлена на выставке 30 фотографиями, на них изображены клонированные с помощью компьютера люди. В любом человеке автор видит матрицу или модуль, из которого складывается орнамент. «Повторение 070205» – клоны обнаженной девушки с косой, вид со спины, плотно заполняют пространство. А в «Повторе 170205» представлена композиция из пяти голых лысых мужчин. Кажется, что сущность, подлинность, индивидуальность растворяется в общей идее, в стилизованном орнаменте высшего порядка, погружающем во

всеобщее. И человек превращается в модуль, орнамент. Работы Рогге вызывают непривычное для современного искусства эстетическое восхищение. Ее философия — прямой вызов тем, для кого массы — безликое, статистическое скопление монад или однородная магма, из которой каждый может выделиться и стать «кем-то». Большие массы часто отождествляли с негативными моментами или такими концепциями, как генетические эксперименты, диктатура, концлагеря. А Рогге говорит, что массы людей должны быть сильными и пре-



жде всего красивыми. В некоторых циклах последних лет в серийной манере голые мужчины и женщины часто «сворачиваются» на манер животных или собираются в группы, как крупные насекомые. Как в фотопанно на выставке «Монада-5»: венки из клонов голыи девушки со скрещенными ногами в резком ракурсе. Лица клонов лишены выражения. Идеал красоты, воплощенный в гомогенной массе, одновременно привлекает и отталкивает. Творчество Рогге часто рассматривают в контексте философских и социологических категорий в отношении «массового орнамента» (В. Каркауэр, М. Мюллер). Рогге обращается к массовой идеологии («Патология партийных карьеристов»), словно иллюстрируя постулат Вальтера Беньямина: «Чувство подобного в мире возросло до такой степени, что наше восприятие даже способно его фильтровать за пределами уникального посредством репродукции». В серии «Действующие лица» она дает 12 крупных портретов героев-типажей («Осужденная», «Верую-



щий», «Ловящая души», «Обвиняемая...»), с которыми она в других сериях осуществляет свои постановки. Вот они идут голые или одетые в разных ракурсах с жутковатой татуировкой. Автор стремилась классифицировать индивидов согласно так называемым прототипам, идентифицируя некоторые ролевые модули. Она не копирует существующие в массмедиа образы. Персонажи на ее фотографиях были сняты отдельно в студии в разных позициях и движениях. Для серии «Униформа» понадобилось 10 тысяч единичных снимков, которые она обрабатывала на компьютере, осуществляя свои постановки массовых групп. Все панно серий Рогге лишены пространственных зон, сценографии, аксессуаров. Впечатление пространства создается только посредством компоновки разных фигур с плотным заполнением промежутков между ними. Тщательно подобранный формат ограничивает воспроизведение ее работ. Такой подход требует огромных усилий и трудоемкого процесса порождения массы, которая должна выглядеть подлинной и убедительной, в то время как она является полностью искусственной. Поэтому тираж фотографий только три экземпляра. И каждый вариант почти уникальный.

Татьяна Сельвинская.
Игра в классики
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25

По случаю 81-летия автора демонстрируются работы из серий «Посвящение» (1997), «Игра в классики» (2005), «Художник и модель» (2007). Театральный художник, оформивший 200 спектаклей в разных городах страны, Сельвинская представляет на суд зрителей произведения, в которых с наибольшей силой проявляется ее природа художника-сценографа и блистательная эрудиция. Дочь известного поэта И.Л. Сельвинского, ученица Фалька и Тышлера, она предстает на выставке одновременно и как яркий мастер станковой живописи, и как блестящий знаток искусства разных эпох, стран и народов, истории, философии, музыки, литературы, поэзии, мифологии. Серия «Игра в классики» автобиографична. Это пластический рассказ о художниках, искусствоведах, режиссерах, людях, сыгравших важную роль в жизни Сельвинской. Персонажи на холстах — призрачные, исчезающие, словно возникающие в ее памяти и готовые внезапно раствориться. Художница находит свой эквивалент взаимоотношений с героями картин, пародирует манеру, варьирует маски. Поэтому каждая картина серии столь интригует: Е. Ющенко в окружении ликов героев Модильяни, Я. Брук — среди персонажей Шагала, в излюбленной мастером зеленовато-синей гамме. Для характеристики Е. Костриковой автор выбрала юношу с цветочным венком Кара-

ваджо. Образ А. Мезенцова у нее ассоциируется с профильными портретами Пьеро делла Франческа. А.Е. Корнилова предстает в образе барменши из картины «Бар в Фоли-Бержер» Мане. Фантазия Сельвинской неистощима. Персонажи серии «Игра в классики» словно вступают в диалог друг с другом и со зрителем, который становится участником невероятного действия с привлечением «призраков» и шедевров прошлого. Иногда головы моделей даже «прорастают» в вазы с подсолнухами. Самая остроумная и странноватая серия «Художник и модель», в которой, по словам Сельвинской, она показывает, как «модели «расправляются» с авторами». Вот Ева Лукаса Кранаха Старшего с головой художника в руке и брошенной палитрой. А Мане изображен с цветами у ног своей Олимпии. Никаких цитат: легкий, непринужденный диалог с классикой. И всегда непредсказуемый, с неожиданными пластическими находками и богатством ассоциаций. Самая абстрактная, сложная для восприятия — серия «Тройной», объединяющая в связку композитора, писателя и художника разных эпох. С помощью изломанных прихотливых складок, драпировок на мольберте воссоздаются таинственные лики. Сама живопись дает импульс для



ассоциаций с творчеством авторов: Гоголь, Мусоргский, Кандинский; Грин, Шопен, Борисов-Мусатов, Достоевский, Бетховен, Эль Греко и т.п. Сельвинская заставляет зрителя вспоминать, вслушиваться, искать свои ассоциации. Все строится на тончайших нюансах. Диалог может и не состояться. Надо приложить усилия. Выставку можно было бы назвать «Посвящение», так как тема звучит мощно и захватывает зрителя посвящение друзьям, великим художникам, писателям, композиторам прошлого. И своеобразное посвящение зрителю.

ОБЗОРЫ

REVIEWS



Художественная жизнь складывается из музейных событий, деятельности творческих союзов, объединений и галерей, выставочной практики различных художественных институций — фондов, журналов...

Из этого многообразия формируется реальная практика, на основе которой создается история и вырастает теория искусства. Российская академия художеств содействует реализации множества различных творческих проектов. Одни инициированы членами академии, другие поддержаны академией организационно. Но все они так или иначе фиксируются в статьях, монографиях и сборниках и станут со временем историей искусств.



КОЛЛЕКЦИЯ ЗАРИПОВА В РУССКОМ МУЗЕЕ *Антон Успенский*

Коллекция художника Аннамухамеда Зарипова — структура подвижная, изменчивая, эволюция которой подчинена множеству внутренних и внешних факторов. Масштаб и возраст (около четырех десятков лет) этого значительного собрания сформировали его коммуникативные и системные качества. Один крупный современный коллекционер однажды удачно сравнил свою собирательскую деятельность с игрой в нарды. Сначала ты, как игрок, делаешь ходы, обдумываешь стратегию, радуешься успехам или огорчаешься промахам. Затем, с увеличением количества фигур в игре, с прибавлением позиций, которые ты занял, уже не только ты ведешь игру, но игра тоже ведет тебя. Так и коллекция со временем синхронизируется со своим владельцем, вступает с ним в симбиоз, и чем значительнее растущее собрание, тем отчетливей этот процесс. Да и не могут исключительно произведения влиять на коллекцию, жизнь которой неотделима от жизни художника, его семьи, среды, искусства в целом. В этом плане коллекция Зарипова высокорепрезентативна.

Для Зарипова немислимо биографическое без профессионального, на взаимопроникновении этих двух слоев проявилась его тяга к собирательству, возникли личные приоритеты и предпочтения, установился баланс между установками собственного творчества и принципами отбора произведений для коллекции. Художник, собирающий искусство, неизбежно подчиняет его специфике своей уникальной оптической системы, опыту личного зрения.

В истории подобные примеры есть: собирательство братьев Зданевичей, огромная коллекция Пикассо и небольшая А. Эндера. Из «ближнего круга» — легендарный пример И. Савицкого, художника и искусствоведа, подвижнического основателя Музея искусств Каракалпакии, человека, который благодаря обстоятельствам личного знакомства оказал большое влияние на Зарипова-собирателя (у Зарипова-художника есть живописная работа, посвященная И.В. Савицкому). Из событий новейшего времени — собрание З. Церетели, ставшее основой коллекции Московского музея современного искусства.

Важно и то, что коллекция Зарипова начиналась в 1960-е, в пору квартирных выставок и монополизации государством всего советского художественного производства и рынка, когда такое занятие могло быть только частным делом художника, которое минимально корректировалось финансовыми обстоятельствами (ставшими сегодня определяющими).

В нынешнее время появилось большое количество новых масштабных частных и корпоративных коллекций российского искусства XX–XXI веков. В частное собирательство привносятся моменты соревновательности: влияний, престижей, материальных возможностей. В этой ситуации лишённая амбициозности, но тщательно отобранная коллекция Зарипова видится игрой по собственным правилам: как собирать по личной расположенности, не думая о материальных и престижных инвестициях в собирательство, как руководствоваться собственным вкусом, а не внешними обстоятельствами (политическими или любыми прочими). В эпоху конфронтации с советским политическим режимом многие коллекции составлялись под флагом помощи художникам-диссидентам. В согласии с таким вектором сформировалась, например, гигантская коллекция Нортон Доджа; для этого коллекционера наиболее важен был момент поддержки искусства неконформистского, «искусства сопротивления». Зарипов же, напротив, изначально ставил

пластическое выше политического, то есть принимал свои решения именно как художник.

Тактика собирательства Зарипова связана с вопросами телеологии коллекционирования новейшего искусства, с его репрезентацией. Для российского контекста важна особая эстетическая категория «жизненность», да и категория жизни как экзистенции. Для работающего художника — тем более, поскольку он сам вписан в содержание художественного процесса, а с другой стороны — он как серьезный коллекционер всегда находит собственную точку зрения на реалии этого процесса. Такая коллекция в первую очередь репрезентирует личность, обстоятельства жизни и пристрастия собирателя. В чем-то схожим образом «внутри искусства» жили коллекционеры Т. Коллодзей, А. Сидоров, Н. Благодатов и другие. Их коллекции и их судьбы накопили драгоценный материал для последующих ре-



◀ СТР. 112
А. и П. Смолины.
Год Дракона и Свиньи.
1993–2000. Холст, масло

*Президент Российской
академии художеств З.К. Церетели
вручает А. Зарипову знаки
почетного члена РАХ*

презентаций как истории тогдашнего искусства, так и истории тогдашней повседневности. Все перечисленное — насыщенный и выразительный контекст, в котором происходило становление и развитие коллекции Зарипова. Особенность собрания Зарипова видится мне, как говорилось, в игре по собственным правилам, без привнесенных обстоятельств. Вопросы качества лишь корректировались собственной «жизнью в искусстве», обстоятельствами места и времени, что обеспечило презентацию прежде всего московской художественной среды четырех последних десятилетий. Зарипов не только жил и живет среди своей коллекции, он практически повседневно общается со своими авторами, что, конечно, требует использования специфической отдающей оптики, поскольку известно, что «большое видится на расстоянии».

Подытоживая сказанное, обращу внимание на главную стратегию Зарипова (оговаривая, что стратегия эта существует вне деклараций, не отрефлексированная, а прочувствованная, взятая художником «на глаз») — на поиск баланса между статусным и личным. Без статусных вещей невозможна полнота репрезентативности, адекватность художественному процессу. Без лич-

Л. Наумова *Благовещение*. 1996. Холст, маслоА. Тышлер. *Миру – мир*. 1979. Холст, масло

ных пристрастий утрачивается индивидуальность коллекции, узнаваемость ее профиля. Знаковые, обязательные произведения обеспечивают прочный фундамент для дальнейшей свободной планировки по индивидуальному проекту.

Коллекция, о которой многократно писали известные специалисты, имеет уже устоявшееся деление по жанровому принципу. Этому принципу и была в целом подчинена экспозиция «Художник Аннамухамед Зарипов и его коллекция», развернутая в залах Мраморного дворца Русского музея с февраля по апрель 2009 года.

«Пространство эксперимента» – работы братьев Александра и Петра Смолиных, Гриши Брускина, Франциско Инфанте, Александра Ситникова, Ольги Булгаковой.

«В деревне» – произведения Николая Андропова, Павла Никонова, Евгения Струлева.

«Город» представлен работами Натальи Нестеровой, Николая Терещенко-младшего, Владимира Брайнина.

«Натюрморт» – работы Екатерины Григорьевой, Михаила Бурджелана, Ильи Табенкина, Ларисы Наумовой и других.

«Портрет» – произведения Натальи Нестеровой, Николая Терещенко-старшего, Евгения Чубарова, П. Никонова, С. Богатырь.

В аванзалах музея зрителя встречало собрание портретов, моделью для которых стал сам Зарипов, – своеобразная коллекция в коллекции, отражения в многочисленных дружеских зеркалах. Представительный, восходящий к традициям французских салонов «Зарипов-кентавр» В. Шульженко и декоративный, с коллажными элементами «Сон А. Зарипова» О. Ланга. Сосредоточенно-напряженный портрет работы Т. Назаренко и лукавый «Портрет с ремонтом» А. Петрова. Семейный портрет в стилистике Outsider Art Л. Вороновой и экспрессивный – А. Буха. Зарипов – художник, семьянин, философ, эпикурец... Портретисты настраиваются на разную волну, благо широта «натуры» это позволяет. Этому ряду портретных работ, которых уже более 150, недавно была посвящена специальная выставка «Зарипов в кругу друзей».

Небольшой зал был отдан графике – работам З. Церетели, Т. Назаренко, В. Янкилевского, И. Макаревича, В. Яковлева,

М. Гробмана. Что важно, большая часть этих имен стала знаковой уже в 1960-х годах и затем лишь набирала обороты, сегодня их можно назвать бегунами на длинные дистанции, стайерами отечественного искусства. Соответственно и произведения этих мастеров, независимо от их размера и техники, становятся серьезными конструктивными элементами, скрепляющими объем всей коллекции.

Отдельный объемный корпус работ в двух первых залах – произведения самого Аннамухамеда Зарипова различных периодов его творчества. Период становления отмечен примеркой различных стилей – неизбежным этапом для каждого художника XX века. Еще К. Петров-Водкин объединял свое поколение тем, что живописные искания брались из кубизма и футуризма, «на которых мы оgramотились». Зарипов проходит свои университеты: импрессионизм, символизм, русская версия сезаннизма. Есть и прямые оммажные жесты, например, «Посвящение Пабло Пикассо»; или неназванный, но очевидный «мастер-класс» по анималистике, взятый у Пиросмани; прослеживается внимание к экспрессионизму Древина. Позже появляются пробы себя в супрематизме, геометрической абстракции, концептуализме и соц-арте. Причем концептуальные работы с приемом их «квадратно-гнездового» заполнения однотипными элементами напомнили мне бодрый ироническое определение коллекционирования как бытийного процесса «заполнения клеток». Возможно, здесь исподволь проявился критический самоанализ, отстраненный взгляд на свою «игру в нарды»?

Художественный факультет ВГИКа, который окончил Зарипов, способствовал широте взглядов и непредвзятости художественных установок, а учеба в мастерской под руководством Ю. Пименова помогла определиться в собственных приоритетах. Наиболее длительным и энергоемким для Зарипова мне видится скрытый диалог с Тышлером, соотносимость с его поэтикой, но при сохранении индивидуального нарративного начала. Постепенно утверждается собственный язык, приобретает отчетливость сюжетно-тематический ряд, выстраивается узнаваемая пластическая интонация.

Зарипов, родившийся и проведший детство в ауле рядом с руинами великого города – древнего Мерва, конечно же,



Н. НЕСТЕРОВА. *Кормят попугая*. 2001. Холст, масло

«подключен» к силовому полю этой легендарной цивилизации, зависим от его скрытых сигналов. Здесь, на юге нынешней Туркмении, сегодня простирается пустыня, поглотившая город-государство, население которого в иные времена доходило до миллиона человек. Здесь зародился зороастризм, была написана книга Авесты, существовали библиотеки, превосходящие знаменитую Александрийскую библиотеку. Древний Мерв, до сих пор ждущий своих исследователей, был в числе первых эстетических впечатлений Зарипова. Мальчиком он находил черепки, монеты и прочие археологические артефакты, напрямую, без преувеличений — на ощупь, вступая в контакт с мощным культурным слоем. Тогда же появилось первое желание отбора, систематизации и показа найденных раритетов, возникла тяга к осмысленному собирательству.

Вначале образ древнего Мерва приходит через инсценированные сюжеты — «Похороны в Мерве», «Пожар в Мерве», затем становится главной, глубинной темой творчества. Мотивы эпохи Парфянского царства, государства кушан или великих сельджуков лишены для художника пряной экзотики, сквозь них он вглядывается в пласты культуры, стремясь уловить *genius loci*. Потому и столь часты образы ангелов или пери — мифологических прекрасных духов в женском облике, хранящих тайны, которые живописец способен передать через цвет и свет. А цвета у Зарипова буквально горят — недаром вспомнился культ огненпоклонников. Поэтика Зарипова сформирована детством, откуда «все мы родом», той необычайной средой, культурные напластования которой он транслирует на визуальном и образном уровнях, проецируя их на полотна своих картин.

Хронологически коллекция Зарипова начинается со студий Н. Шлейна, самая ранняя из которых — 1900 года. Конечно, здесь видна внутрицеховая дань высокому мастерству работы с натурой, восхищение традициями, в том числе и традициями преподавания, что тем более актуально для деятельности Зарипова-педагога. Категория статуса может проявлять себя не только через значимые имена, но и через декларированное внимание к принципам академической школы, через память, проявленную в уважении к ее образцам. Иной, полярной направленности работа Д. Бурлюка «Лошадка» (1920). Это уже



А. СИТНИКОВ. *Птица Саши Зарипова*. 2005. Холст, масло

пример противопоставления себя институциям, индивидуального — всеобщему, поведенческого — социальному. И тоже повод помнить и восхищаться личностью, свободой, энергией художника.

Живописцы, входившие в объединение «Маковец», принадлежат к традиции культурного, духовного наследования в искусстве и наследования искусством. В собрании есть работы К. Зефирова, Л. Жегина, В. Пестель. Они, а также И. Дмитриев и Е. Коровай относятся к той общности, которую искусствовед О. Ройтенберг называла плеядой. Это поколение художников, родившихся около 1900 года, просеянное через фильтры репрессий, войны и того хищного времени, для которого стремление к чистой гармонии было внеположено. От их искусства сохранилось крайне мало, и тем дороже эти свидетельства невозможности отказаться от предначертанного — судьбой ли, талантом ли — от данного свыше, вопреки «предлагаемым обстоятельствам».

Особая работа — «Гамлет и отчим» (1930) В. Фалька, полученная в дар от А. Щекиной-Кротовой, вдовы Р. Фалька. Валерий, сын знаменитого, знакового для нескольких поколений художника Фалька — из той утраченной плеяды, которая не то что не реализовала себя, но зачастую не успела сделать даже заявки. Имя Фалька на многие годы стало идентифицирующим паролем для отечественного искусства. И здесь снова вступают в силу законы личного приоритета, права художника Зарипова формировать коллекцию, опираясь на категорию «жизненности» — связей, имен, целей.

Вопросы наследия и преемственности связаны также с именем М. Фейгина — патриарха отечественного искусства, охватившего своим творчеством и личностью почти все XX столетие, ученика Машкова, который последние свои холсты написал уже в начале этого века.

Петр и Александр Смолины, чьих работ в коллекции хватило бы на отдельную экспозицию, условно относятся к «семидесятникам», опиравшимся на главные философские вехи той поры. Тема «карнавализации» Бахтина, войдя с преломлением в массовое философствование позднесоветского времени, во многом предопределила актуальность смолинских компози-



В. ЯКОВЛЕВ

Ветка. 1980. Бумага, акварель

А. САФРОНОВА

Портрет девочки. 1937. Бумага, акварель

ций. Аскетизм художнического поведения, отказ от участия в официальных советских выставках вошел в нравственную базу этих художников, не воспринимающих себя по отдельности, слившихся в единого творца-демиурга. Зарипов, фактически открывший искусство братьев Смолиных, здесь вновь опирался на личное чутье, на цеховое чувство солидарности с личным творческим маршрутом, который был избран художниками.

В экспозиции проявил свою жанровую определенность ряд работ, которые продолжают отечественные традиции фигуративной картины. Здесь прежде всего заметны отдающие дань традициям академизма произведения В. Шульженко, соединяющего крепкую школу с современной тематикой, предпочитающего прорываться сквозь «свинцовые мерзости жизни» к вечным вопросам. Философские аллегории насыщают содержание картин Л. Табенкина и О. Тыркина. В сдержанном стиле лирической драмы развертывает свое повествование Н. Шапкина-Карчуганова. Л. Наумова ненавязчиво вводит в свои картины символику и поднимает романтические мизансцены на уровень притчевого обобщения.

Интерпретации Игоря Ширшкова и Василя Ханнанова на темы супрематизма в целом и «Черного квадрата» в частности находятся в русле геометрической абстракции аналитической направленности. Художники ищут не просто «дорогу к храму» Малевича, они размышляют о конкретном способе связи с супрематическим континуумом. Эти художники относятся к поколению, которое иногда называют внуками Малевича, в чем содержится высокий смысл — быть наследниками, «хранителями огня».

Существуют в коллекции и вещи, вроде бы нарушающие общую логику репрезентации, это работы К. Худякова и дуэта Колесников–Денисов. Высокотехнологичные произведения, во всех смыслах принадлежащие к XXI веку, совмещающие опыт постмодернизма, новейшие медиальные аспекты искусства, вопросы гендера, проблемы антропологии, и прочая, прочая. Такая усложненная оптика характерна для contemporary art и контрастирует с общей пластической концепцией коллекции. Однако коллекция, как уже говорилось, симбиотически связанная с владельцем, не останавливается, вступив в новый век, а продолжает подпитываться новым материалом, и возможно, какие-то из этих вещей впоследствии станут статусными для своего времени.

Выставка из собрания Зарипова, показанная в Русском музее, проходила в помещениях Мраморного дворца, на одном этаже с постоянной экспозицией — коллекцией петербургских собирателей братьев Ржевских. Такое соседство привело к неизбежному сопоставлению двух коллекций, к заострению индивидуальных, сущностных качеств каждой из них. Коллекция Ржевских завершила формирование, нашла свое место и стала значимой частью традиционного экспозиционного пространства. Коллекция Зарипова продолжает прирастать, остается подвижной, живой, но выцеливает отчетливое генеральное направление. И направление это — к музею.

Э.А. ЖАРЕНОВА

Мифологический сюжет.

1984. Холст, масло



Любая выставка — это попытка объять необъятное, но попытка необходимая. Прежде всего, она нужна зрителю, который мечтает приостановить суетливое течение повседневности и приобщиться к другой реальности. И конечно, выставка нужна самим художникам, которые получают возможность покинуть на время тихий мир мастерских, преодолевая естественную для творческого человека склонность к уединению, и погрузиться в живое общение. Во многом эта цель определяла усилия организаторов ежегодного выставочного проекта под названием «Искусство сегодня», особенность которого — объединение произведений художников Российской академии художеств и двух крупнейших творческих организаций — Творческого союза художников России и Московского отделения союза художников России. Экспозиция поочередно разворачивалась на двух выставочных площадках — в галерее «Выставочный зал МОСХ» на Беговой (с 25 мая по 5 июня) и ГВЗ «Тушино» (с 5 по 20 июня).

В залах МОСХа состоялось торжественное открытие экспозиции, представившей произведения художников, пришедших в искусство в разные годы и продолжающих активно работать по сей день. На вернисаже выступили президент Российской академии художеств З.К. Церетели, председатель ТСХ России К.В. Худяков, председатель МОСХ России С.В. Горяев.

Широкий спектр произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, фотографии в едином экспозиционном пространстве представил зрителям динамику развития и широту творческих подходов. Именно благодаря камерному характеру залов, в которых работы оказывались «лицом к лицу» со зрителем, индивидуальность каждого участника, так же как и уровень мастерства, проявлялись особенно отчетливо.

«Искусство сегодня» — продолжающийся, долговременный проект, задача которого — отразить традиции, поиски и твор-

ческое взаимодействие. Философские полотна З.К. Церетели и метафорические композиции Д.Н. Санджиева соседствовали с созерцательными пейзажами А.Д. Шмарина, лирическими картинами Е.И. Зверькова, Л.В. Шепелева. Странная, как может показаться поклоннику «актуального» в искусстве, приверженность большинства российских художников к предметной форме продиктована всем ходом развития искусства предшествующих веков. Для художника, прошедшего классическую школу, а большинство участников выставки связаны именно с ней, предметная форма — не анахронизм, а пристанище духа, отражение нерушимой гармонии. Вот почему для большинства отечественных мастеров, включая и представителей другого поколения талантливых живописцев, например, Е.В. Ромашко, О.В. Волокитину, К.В. Петрова, С.В. Сидоренко и других, обращение к ней является естественным и закономерным способом создания одухотворенного произведения, хотя новые тенденции и техники очевидны в их творчестве.

Приверженность фигуративному искусству во многом связана и со всевозрастающим значением религиозного искусства, которому посвящен целый раздел выставки. Здесь можно было увидеть произведения признанных мастеров религиозного искусства — Е.Н. Максимова, Н.А. Мухина, известных своим особым творческим видением, соединяющих иконическую стилистику и повседневные, но в то же время вечные образы. На выставке были представлены также и канонические иконы, выполненные современными художниками. Большое количество воссоздаваемых храмов делает труд художника-иконописца и монументалиста особенно востребованным, но одновременно возникает проблема мастерства: художникам приходится заново осваивать забытые техники, изучать региональные школы и собственно канонические нормы. Не менее актуально также обогащение традиционного канонического искусства новыми



А. Г. АКРИТАС

Пастух на острове Крит. 2007. Холст, масло

Е. И. ЗВЕРЬКОВ

Весна. 2007. Холст, масло

Р. А. АКОПОВ

Плодородие. 2008. Оргалит, масло

чертами, что продиктовано как временем, так и изменениями в искусстве, современными материалами и технологиями. К счастью, в большинстве случаев иконописцы подходят к различным новациям с большой осторожностью.

Вместе с тем, опираясь на традиционные основы, художники разных поколений стремятся к обновлению. Сегодня искусство академиков, широко представленное на выставке, воспринимается как новая классика, которую молодые живописцы изучают в художественных институтах. Но академические традиции не остановились в своем развитии. Многие мастера, например, Т.Г. Назаренко, Е.Н. Максимов, А.Д. Шмаринов, Л.В. Шепелев, А.И. Теслик, В.Н. Ржевский сегодня активно взаимодействуют с молодежью, непосредственно руководя учебными процессами в мастерских вузов или творческих мастерских Академии художеств.

Современное искусство развивается вне привычных стилей. В этом смысле данная экспозиция демонстрирует и реалистическое видение ситуации, и поиски в области абстракции, наивного искусства, экспрессионизма... Мир современного творчества – это образы, возникающие на основе поэтических ассоциаций, мировоззренческих установок и фантазийных гипербола – значение имеет художественная убедительность творческого высказывания. Так, бесспорной творческой удачей можно назвать работу «Культурная ваза» Ю.Ю. Нероды, где безупречность формы и острота содержания приведены в идеальное соответствие.

Раздел художественной фотографии на выставке демонстрирует, что поиски современных фотохудожников соответствуют задачам, которые решают и живопись, и графика. Например, в серии фотографий «Коптские монастыри Египта» и «Памятники архитектуры Апулии» И.Б. Порто архитектура становится объектом изучения цветоформы, в рукотворных объемах выявлены отвлеченная геометрия и ускользающие светотени.

Фотораздел выставки убеждает в том, что искусство сегодня немислимо без новых технологий, значительно расширяющих возможности художественного языка и диапазон творческого выражения. Об этом свидетельствуют и произведения К.В. Худякова, выполненные как многосоставные панно с использованием компьютерной графики.

В экспозиции присутствовало произведение ушедшего Э.Н. Дробицкого «Сон тореадора». Оно служило напоминанием о том, что жизнь художника не ограничивается земной хронологией, высокое мастерство продолжает служить камертоном для тех, кто творит сегодня.

Коллизии социальной и политической жизни также становятся объектом постижения в искусстве. Художники особенно остро реагируют на деструктивные тенденции общественной реальности. И это сообщило экспозиции особую актуальность.



ГЛИНЯНАЯ ГАРМОНИЯ НЕНАШЕВОЙ

Вильям Мейланд

Л. НЕНАШЕВА

Бегство в Египет. 2000. Шамот, ангоб

При первом же знакомстве с работами Любви Ненашевой возникает ощущение равновесия, внутренне-го спокойствия — спутников состоявшегося скульптурного произведения.

Можно предположить, что истоки скульптурной несуетности Л. Ненашевой следует искать во времени ее становления — в 60-х годах XX века, когда мастера разных видов искусства и культуры воссоздавали разорванную связь времен и возрождали лучшие традиции отечественного и мирового искусства.

Любовь Ненашева окончила в 1968 году Московский технологический институт (факультет керамики), ее учителями были Евгений Николаев, Михаил Алещенко, Николай Золотарев. Работа на Гжельском керамическом заводе и в Экспериментальном творческо-производственном комбинате, где выполнялись крупные интерьерные композиции для различных общественных зданий, создавались вещи массового ассортимента и шла постоянная работа над скульптурой малых форм, стала прочной профессиональной основой для всего последующего творчества Ненашевой.

Поиск фундаментальных пластических ценностей заставил художницу обратить пристальное внимание на мировую и отечественную архаику, а также на некоторые родственные архаическим формам традиции русского искусства, сохранившиеся в области народных промыслов. Речь, разумеется, идет не о буквальном следовании тем или иным музейным образцам и воодушевляющим этнографическим экспонатам. Л. Ненашева как художник осознает, что в народном искусстве образ всегда объемнее, богаче, чем нечто новоизобретенное.

Отметим еще одно свойство художницы: Л. Ненашева — лирик, напряженно переживающий свои отношения с натурой, оставаясь при этом на высоте эпического воплощения образа, способного вырасти в нечто монументальное. Как она умудряется совмещать в себе эти два противоположных начала, остается только гадать.

Всякое формальное деление на виды, подвиды и жанры, разумеется, условно, но в данном случае нет причин игнори-

ровать собственную систему художницы, разделившей свои произведения на четыре равноценные части — декоративные сосуды, рельефы, собственно круглую скульптуру и керамиды. Последний термин, появившийся в начале 1980-х годов, нуждается в пояснении. В принципе он удачен, как всякая счастливо найденная метафора. Керамиды — это, как правило, женские фигуры, бюсты или головы, увенчанные разновеликими сосудами. Соединение материала (керамика) и словоформы (кариатиды) дало авторский неологизм, признанный всеми, кто писал о творчестве Л. Ненашевой в разные годы.

Ранние и последующие работы художницы 1970–1980-х годов — «Фая», «Всадник», «Верховая езда», «Уборщица», «Ожидание», «Семечки» — лаконичны и сдержанны по лепке. В них преобладает природный цвет материала, не акцентированный никакими химическими добавками. Ангобы и глазури расцветчивают лишь некоторые из них («Старинная фотография», сосуд «Ангел»). Но и в дальнейшем декоративное начало не затеняет собственно пластику. Гармоничная соразмерность формы и цвета — это также одно из родовых качеств ненашевских работ. В полную силу ангобы, глазури и поливы она использует в рельефах «Святой Дмитрий» (1988) и «Георгий Победоносец» (1997), добиваясь иконного горения и свечения красок.

Работа в мастерской, где ничто не должно мешать глубинному одиночеству творца, сочетается у Л. Ненашевой с неизбежным внешним воздействием улицы и всего того, что представляет собой огромный современный город. Художница не отстраняется от этого воздействия. Вечные темы материнства (а это одна из главных тем ее пластики), религиозные сюжеты органично сосуществуют с тем, что в просторечии зовется злобой дня и что сама художница определила как «отклик на судьбы россиян». Таковы ее однофигурные композиции «Семечки», «Уборщица», «Рыночная экономика», «Вернисаж в Измайлове», где авторская наблюдательность снайперски точна. Все это не натурализм и не голая публицистика, хотя иногда, как во втором варианте «Богини рыноч-

Л. НЕНАШЕВА

*Бабушка и внучек. Керамида. 1994. Шамот, ангоб, глазурь**Думы. 1992. Шамот, ангобы, лощение*

ной экономики», Ненашева не удерживается и дополняет образ конкретными настенными надписями типа «Борис, ты не прав». Добавим к сказанному, что во всех названных работах публицистического ряда ощутимо сочувствие художницы к современникам и нет буквального бытописательства.

Поэтическую чистоту взгляда на мир и пристальное внимание к деталям и драгоценным мелочам жизни можно заметить и в таких разных по времени создания декоративных произведениях, как «Лето в Гжели» (1982) и «Осень в Гжели» (1990). Выпуклые формы чайника и вазы не мешают Ненашевой выступать в роли тонкого пейзажиста и мастера жанровых сцен. Об этих же ее качествах можно судить по небольшим рельефам «Родня» (1974) и «Лето в Гжели» (1981). Последняя композиция особенно артистична и напоминает по духу виртуозную графику лучших российских мастеров 1920–1930-х годов, умевших передавать тончайшие оттенки состояний природы и человека, погруженного в ее пространство. Среди лучших рельефов последнего десятилетия — «Бегство в Египет» (2000) и «Троицын день» (2005). В последней работе цвет предельно деликатен и неотделим от струящегося под сводами храма света, растворяющего нежную зелень веток и мелкие вкрапления белых цветов. В «Бегстве в Египет» грубый шамот и ангоб оказались идеальными материалами для композиции, строящейся на ритмичном чередовании округлых нимбов и плавном движении фигур, золотящихся в бесконечном пустынном мареве.

Не обошла Ненашева вниманием и такой специфический жанр станковой пластики, как портрет. Иногда это определенный человек, как, например, «Художник Валя Булыгина» (1999), иногда собирательные образы — «Портрет художницы» (1989), «Портрет керамистки» (2003). В мужском портрете «Думы» (1998) ей удалось воспроизвести состояние человека, находящегося, если говорить словами Б. Пастернака, «в гармонии с самим собой и заодно с миропорядком». «Портрет Светланы» (2000) — еще одна не только пластическая, но и психологическая удача, основанная на внимательном следовании натуре и собственном видении конкретного человека.

Прежде чем обратиться к «хоровой» композиции, в которую вошли работы Л. Ненашевой разных лет, рассмотрим одну

сравнительно давнюю керамику, которая в каталоге групповой выставки 1990 года носит название «Армения» (1988), а в последней авторской редакции названа более темпераментно — «Держись, Армения!». Это не что иное, как непосредственный живой отклик художницы на катастрофическое землетрясение, стершее с лица земли несколько городов и селений.

Художник не позволяет себе внешней патетики и эффектной экспрессии. Напротив, образ армянской женщины удивительно гармоничен и монументален, впору повторить строки О. Мандельштама из его армянского цикла 1920-х годов: «Здесь жены проходят, даруя от львиной своей красоты». Керамида Ненашевой предстает как жизнеутверждение, как непобедимость спасительной красоты.

Композиция «Голоса», составленная из шести разномастных женских фигур, включая керамику «Песня», создана в период с 1988 по 2008 год. Прошедшее двадцатилетие стало во многом определяющим в творчестве художницы, последовательно воплощающей свой идеал пластической красоты. В «Голосах» нет фигур главных и второстепенных, это, по сути, разные голоса, поющие разные песни.

Строгая монохромная фигура «Реквием-88» и нарядная многоцветная скульптура «Колокольчик звенит», как и все остальные поющие женщины со сложенными на груди руками, — это все счастливо найденные образы своеобразного пластического многоголосья. Камерность и монументальность мирно соседствуют в этом полиптихе, дополняя и оттеняя каждую фигуру. Перед нами в принципе не произведение «на тему», посвященное музыке, пению или каким-то конкретным знаменитым артистам. Ненашева сумела нечто большее — дала своего рода развернутую скульптурную метафору духовности. Последнее понятие изрядно дискредитировано от частого употребления, но в данном случае оно обрело свою адекватную форму.

Стилистическая эволюция некоторых художников далеко не всегда предполагает заметные повороты и перепады. Любовь Ненашева давно нашла себя и свое. Ей, в частности, не потребовалось как-то кардинально меняться в последние десятилетия в связи с обрушившейся на всех «перестроечной» свободой. Самое главное ее достижение в том, что она и вчера и сегодня помогает нам увидеть окружающий мир и людей такими, какими они были, когда на них глядели с любовью.



Виктория Хан-Магомедова

Андреа Мантенья.

Святое семейство. 1495–1500

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Среди итальянских художников эпохи Возрождения второй половины XV века выделя-



ется выдающийся мастер Андреа Мантенья, который внес огромный вклад в распространение нового стиля, особенно в провинциях Ломбардия и Венето. Живописец, гравер, он увлекался геометрией, оптикой, эпиграфикой, археологией, хорошо знал и почитал античность. Подпитываясь культурными традициями Падуи, где работали Уччелло, Донателло, Филиппо Липпи, испытал влияние Джованни и Джентиле Беллини, он создал свой художественный язык. Главное его средство — рисунок. Мантенья использует свои блестящие знания перспективы, чтобы придать монументальность сценам и фигурам. Ему присущи острая противоречивость и драматизм, героичность идеалов, жесткость письма (полиптих «Моление о чаше», 1450–1452). Но в поздний период его стиль смягчается. Как в картине «Святое семейство», показываемой в рамках сотрудничества между ГМИИ и Дрезденской картинной галереей. Композиция картины напоминает древнеримские рельефы, в которых использовалась также жесткая аранжировка фигур в ряд, исокефалия. Тело младенца Христа, стоящего на коленях Богоматери, решено очень пластично и выделяется на темном фоне. Лица Иосифа и Елизаветы напоминают реалистические древнеримские бюсты, а в моделировке тел Марии и Христа, с их грацией и мягкостью, прослеживается близость с флорентийскими рельефами Раннего Возрождения (Лука делла Роббиа). Младенец Иоанн Креститель в правом нижнем

углу изображен с открытым ртом, будто он что-то говорит, указывая на Иисуса. Его пристальный взгляд направлен на зрителя. Его жест и лента на руке со словами «Се Агнец Божий» свидетельствуют о его роли предтечи Иисуса. А веточка в форме креста может рассматриваться как символ последующего распятия. Тема предстояния решена аскетично и выразительно, в духе идеалов эпохи Возрождения с удивительно мягкой светотеневой трактовкой и богатыми колористическими переходами. После тщательного исследования реставраторы обнаружили, что картина была написана темперой на масляной основе, что придает такую переливчатость красочной фактуре. Когда картина попала в дрезденский музей, ее драгоценная живопись была погребена под слоями бесцветного лака. После его снятия обнаружили, что лица Марии, Иисуса и синий мафорий Богоматери грубо записаны. При дальнейшей реставрации поздние наслоения были удалены. Шедевр Мантеньи из Дрезденской картинной галереи демонстрируется в рамках долговременного сотрудничества ГМИИ с государственными художественными собраниями Дрездена.

Татарский шамаиль:

слово и образ.

Искусство каллиграфии

Государственный музей Востока

На печатном шамаиле «Достоверность ислама» (1909) изображена стилизованная крепость с семью стенами, с зеркально представленными арабскими обращениями к святому. Над крепостью — ряд формул обра-



щения к Аллаху на арабском языке. На стенах крепости вертикально перечислены и пронумерованы семь ступеней на пути правоверного мусульманина. Справа и слева от рисунка — поучения в рамках. Строго выве-

ренная, симметричная композиция, смысл передан чрезвычайно наглядно и убедительно. Это одна из работ на выставке, где представлены произведения из Государственного музея изобразительных искусств



Республики Татарстан, коллекции Фонда Марджани и находящиеся в собственности авторов. Шамаиль получил распространение у поволжских татар во второй половине I века. Шамаиль — не икона, не лубок, а один из видов арабской каллиграфии с кораническими надписями, текстами на старотатарском, изображениями мусульманских святынь, вплетенными в орнаментальные композиции, с метафорическими образами Ковчега, Древа, Зеркала, нравоучениями. И выполняли такие шамаили роль оберегов, их помещали на самые почетные места в доме. Самые красивые шамаили — на стекле, конец XIX века. Изображение писали на обратной стороне стекла. А фоном была фольга, порождавшая особое свечение. «Воистину, Мы даровали тебе явную победу» — так называется изысканный шамаиль мастера Гусмана Салиева (начало XX века, золотая вязь фольгой на черном фоне). После появления первых национальных типографий в Казани, где работали блистательные каллиграфы Гусман Салиев, братья Ахметовы, получают распространение печатные шамаили с религиозной тематикой (рубеж XIX–XX столетий). Характерная их особенность — рамочное построение. Текстовые сюжеты, символы обрамляли основной мотив. И получались сложные двух-трехчастные структуры. Вот характерный печатный шамаиль «Словесный портрет пророка Мухаммеда» (1904). Словесный портрет вписан в обрамленный растительным орнаментом круг, с

молитвенным обращением к Аллаху, именами четырех праведных халифов в медальонах по углам рисунка, картинами с изображениями мечети пророка в Медине и Каабы в Мекке. В шамаилях использовались характерные для миниатюр особенности: плоскостное изображение, обратная перспектива, а также канонические для арабской каллиграфии формы, мусульманские головные уборы, различные метафоричные сюжеты-архетипы. Каким бы богатым ни был образный мир шамаиля, главная его суть — слово. Причудливая арабская вязь заполняет разные элементы стройной композиции. Иногда шамаиля напоминают картины с видами культовых архитектурных сооружений, что должно было поражать воображение мусульман, как, например, «Высокохотимая Мекка, светозарная Медина, Иерусалим и Дамаск» с изображениями панорамных планов и святынь ислама с арабскими подписями. Вероятно, изображения мусульманских памятников, больших городов с минаретами помогали крестьянину, горожанину выжить в замкнутом пространстве своих представлений, позволяли на время «отключаться» и забывать о тяготах земного существования. Свидетельство энциклопедического характера шамаилей — редкий экземпляр «Чудеса техники в Эдирне» с изображением воздушных шаров, железной дороги, пароходов, панорамы Эдирны. Необычайно любопытны и шамаиля, декларирующие уставы веры в разных формах, с каллиграфическим написанием слов и текстов («Аллах — лучший хранитель»), с разной символикой, архетипами, изображениями Древа. Самый назидательный из них — «Кто стремился к знаниям, окажется в раю» с соответствующими высказываниями пророка. Кособой группе относятся шамаиля с комментариями по практическому использованию сакральных слов и выражений. По народным верованиям, особыми магическими свойствами обладали имена семи юношей, «обитателей пещеры». Эта легенда о смирении и терпении пользовалась большой популярностью. Имена семи юношей изображались в форме ковчега — символа спасения. Из 70 шамаилей, представленных на выставке, органичным дополнением к старинным образцам являются произведения современных мастеров. Сильное впечатление производят работы Баки Урманче «Слава Аллаху» (1989). Р. Саляхутдинов добился очень гармоничного сочетания текста и изображения («Парусник надежды», 2001). Шамаиля С. Гилязутдинова выполнены в необычной технике: бумага ручного отлива, конгрев («Молитва», 2009). Самые новаторские и неканоничные шамаиля у Р. Шамсутова. Это абстрактные картины, наполненные исламской символикой, которые сложно расшифровать рядовому зрителю, но которые с легкостью прочитает посвященный. Шамаиля современных художников на выставке говорят, что традиции этого вида татарской каллиграфии продолжают развиваться.

**Спасенные сокровища
древней Фракии
из коллекции Васила Божкова**
Государственный музей Востока

Необычайно хороша мраморная статуя девушки, надгробный памятник II века н.э. Это хрупкая фигура в изящной одежде, грустная, болезненная, углубленная в себя, с классически правильными чертами лица. Мастерски выполненное портретное изображение. Совершенный фракийский скульптурный памятник в традициях эллинистического искусства. Мраморная статуя девушки — один из 200 экспонатов выставки. Фракийцы, один из самых больших народов древности, поддерживали тесные политические, экономические и культурные связи с греческим миром. А во II веке н.э. Фракия была включена в состав Римской империи как провинция. Обитали же эти племена на территории нынешней Болгарии. Фракий-



цы — загадочный народ. Неизвестно, были ли они на Балканах автохтонными жителями территории или пришельцами. Особенности древней фракийской культуры — исключительное предпочтение изделий из золота. Необычайную популярность золото и серебро обретают во Фракии с VI века до н.э. в разных видах тореветики: вооружение, конское снаряжение, ювелирные украшения. Использовались растительный орнамент, геометризованные фигуры животных и антропоморфные мотивы. Фракийцы подвергались культурным влияниям соседних народов, например, восприняли «звериный» стиль скифов. И на выставке поражает обилие изделий из золота, весьма искусно выполненных. Древние греки презирали варваров за их пристрастие украшать себя золотом, свойственное женщинам. Однако драгоценный серебряный или золотой предмет для фракийца символизировал богатство и социальный престиж. «Сиятельные» аристократы имели много драгоценных вещей, которые выполняли роль знаков высокого происхождения. Вот золотой венок IV века до н.э. составлен из тонкой проволоки и очень точно имитированных лавровых веток. Венки дарили правителям в знак уважения. Новые открытия



болгарских ученых показывают, что изделия носителей «золотой культуры» из фракийских погребений — вовсе не бледное подражание греческим творениям. Очень самобытные, они рассказывают о старинной традиции обработки золота. Основным видом искусства у фракийцев была тореветика. Они обладали технически разнообразными навыками и могли создавать весьма изощренные элементы конской сбруи и различные вазы, ритоны, применяя литье, чеканку, гравировку. Вот канфар (серебро с позолотой) V века до н.э. Необычной формы сосуд на высокой ножке использовали для обрядов, из канфара пили «дикое» неразбавленное вино. На поверхности вазы — фриз из 11 позолоченных фигур и венков из лавровых веток. Сюжет — похищение Елены. Композиции решены под влиянием стиля греческих мастеров. Какой точный рисунок! Как спокойны и гармоничны движения фигур! Красотой, утонченностью, мастерством исполнения поражают ритоны — сосуды для питья вина в форме рога со скульптурным завершением (протомой) внизу. Особым великолепием отличаются ритоны (серебро, золото) с протомой скачущего оленя или коня. Тело и голова переданы, как правило, обобщенно, но точно. В стилизации деталей (раскидистые рога, уздечка, грива) ощущается влияние ахеменидского искусства. Эти ритоны, как и ритоны с головой льва и протомой грифона, относят к изделиям «звериного» стиля, появление которого во Фракии вовсе не случайно. Грифон, сфинкс, змей,



орел, лев символизируют власть и могущество. Фракийцев называли нацией «конелюбивых» и «конекротителей». А «всадники» являлись высшей кастой и коней даже приносили в жертву умершему аристократу. Вот почему так необходимы были конские украшения. Выполненные из золота и серебра бляшки размещали на нагрудном ремне, нащечниках, фаларах. А в серебряных предметах убора конской узды (налобники, бляхи) любопытно проследить трактовку различных мифологических существ, в которых даже усматривают кельтские влияния. На выставке представлены предметы искусства из даров и кладов. Среди даров умершему аристократу, вероятно, находился и найденный в отличном состоянии пластинчатый железный шлем IV века до н.э. О новом этапе развития искусства, когда Фракия оказывается под властью римлян, дают представление 15 памятников римской эпохи. Мраморный бюст Траяна Деция (III век н.э.) считается одним из лучших портретов римского императора, экспрессивный, блестяще выполненный. Привлекают внимание и красивый бронзовый, пластически оформленный в виде бюста Эроса бальзамарий (II век н.э.), и изящная бронзовая статуэтка бога Марса того же периода, напоминающие о том, что гробницы были сакральными местами с крайне ограниченным доступом. В традициях фракийского искусства выполнен и бронзовый реликварий в виде медведя с устрашающим выражением (III век н.э.) А золотую маску (V век до н.э.) с лицом в форме эллипса, с изображением усов, плотных губ, бороды, полос из насечек, обрамляющих глаза, использовали в погребальных ритуалах. Считалось, она обеспечивала умершему идентичность в потустороннем мире, свидетельствуя о принадлежности обладателя маски к «золотой расе» героев «Светлого рая», фракийского царства мертвых. В последние 20 лет Болгарию охватил невиданный размах кладоискательства. И сегодня продолжается вывоз за границу древних предметов искусства. Нелегальные раскопки приводят к уничтожению археологического комплекса. Именно частные коллекционеры, приобретающие фракийские древности в Болгарии и за рубежом, спасают национальное культурное наследие страны. Но, к сожалению, и здесь возникают проблемы: на родине к ним относятся с недоверием, их собирательство не поощряется. Поэтому столь важное значение имеет активная деятельность Васила Божкова по сохранению, реставрации найденных предметов искусства, их изучению и популяризации. Божков покупает фракийские произведения на зарубежных аукционах и у частных коллекционеров. Таким образом он возвращает на родину утраченные древности. Самый старинный экспонат из его коллекции на выставке — уникальный бронзовый меч с рукоятью, отделанной золотом (X век до н.э.).

«Евхаристия»

Виктора Васнецова

Государственный исторический музей

До 2000 года композиции хранились в музее неопознанными. После реставрации работ обнаружилась принадлежность трехчастной композиции Васнецову. Это живописные эскизы для мозаик собора Александра Невского в Варшаве, построенного по про-



екту Л.Н. Бенуа в 1912 году. Над мозаиками Васнецов работал в 1901–1911 годах. В 1918-м после обретения Польшей независимости собор был взорван. Несколько мозаичных панно в настоящее время хранятся в храме Марии Магдалины в Варшаве. Музейные холсты, снятые с подрамников, свернутые в рулон, получили повреждения: разрывы, деформации, обветшалые кромки, утраты фрагментов. По словам заведующей реставрационной мастерской М.С. Чураковой, реставрация была очень деликатной, специалисты стремились сохранить дух эскизов Васнецова. Частично продублирован лишь центральный эскиз с деформированной авторской основой, в котором реставрация была особенно сложной. В других частях эскизов «Евхаристии» были удалены поверхностные загрязнения на живописи, не покрытой лаком, тонированы утраты красочного слоя. Эскизы выполнены в характерном стиле васнецовской религиозной живописи. Он по-своему стилизует образы в духе древнерусской живописи и изысков модерна — некоторая уплощенность фигур, орнаментальность. В просветленном колорите видно влияние древнерусских икон. Эти созерцательные образы являются иллюстрациями Священного Писания. В конце жизни разочарованный, неудовлетворенный своими религиозными изысканиями Васнецов говорил: «Дух древней иконы оказался во много раз выше, чем я думал». После реставрации эскизов «Евхаристии» специалисты обнаружили, что они выполнены на очень высоком профессиональном уровне.

Эпоха Фаберже

ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Культурно-исторический фонд «Связь времен»

Представлено более 300 изделий фирмы Фаберже, приобретенных фондом за 5 лет, в том числе предметы из бывшей коллекции М. Форбса. Выставка необычайно насыщена разнообразными видами и формами ювелирных изделий разных направлений: пасхальные яйца, броши, серьги, бонбоньерки, сигаретницы, ручки, пряжки, табакерки, кресты, иконы, фигурки животных из камней, блокноты... Фирма Фаберже продала по всему миру более 200 тысяч изделий. И конечно, царят на выставке 9 из 42 сохранившихся драгоценных императорских пасхальных яиц, второе по величине собрание в мире после Оружейной палаты Кремля. В ней прослеживаются разные периоды деятельности фирмы: 1866–1885 (малоизвестный период, редкие примеры); 1885–1895, период Агафона Фаберже, брата Карла Петера Фаберже, проработавшего с ним более 10 лет; 1895–1917, эпоха Ф. Бирбаума. Демонстрируются изделия известных ювелиров М. Перчина, А. Хольмстрема, А.Г. Пиль... Самая знаменитая работа Фаберже — золотое пасхальное яйцо,



Фирма К. Фаберже
Мастерская М. Перхина
Пасхальное яйцо «Ландыши»
1889

Фирма К. Фаберже
Мастерская М. Перхина и Г. Штайн
Пасхальное яйцо «Коронационное»
с сюрреализмом. 1897



покрытое белой эмалью, с золотым желтком, в котором была скрыта курица из цветного золота (1895). А внутри у курицы находился «сюрприз» — миниатюрная императорская корона и подвеска в виде рубинового яйца. Это первое яйцо, выполненное для императрицы Марии Федоровны в качестве подарка на Пасху. Затем каждый год для царской семьи заказывались пасхальные яйца. Сюжетами для них становились миниатюрные портреты членов царской семьи, события, связанные с их жизнью, памятными для них местами. Вот «Коронационное» (1896), тип пасхального яйца с вкладной моделью из драгоценных металлов — миниатюрной каретой с крошечным яйцом и бриллиантом внутри. Больше всего на выставке изделий эпохи Бирбаума, ставшего главным дизайнером фирмы после смерти Агафона. Бирбаум, автор дизайна многих пасхальных яиц после 1900 года, вспоминал, что ювелиры фирмы пользовались коллекцией Эрмитажа для изучения особенностей искусства эпохи Елизаветы и Екатерины II. Многие эрмитажные изделия и позже с большой точностью воспроизводились, а также использовались для создания композиций с разными сюжетами, как, например, «Блокнот» М. Перчина, блистательного мастера, внесшего большой вклад в формирование стиля фирмы Фаберже 1899–1903 годов. Блокнот в форме книги украшен утонченной эмалью с прозрачными розовыми гвоздиками, с листовым орнаментом и декорирован бриллиантами. Это особенно эффектный пример удачной адаптации форм и мотивов французского ювелирного искусства середины XVIII века. Продуманный дизайн блокнота восходит к элегантному классицизму раннего периода правления Людовика XVI. Живописная декорация, завитки листьев, применение агата для имитации мха заимствованы из произведений парижских золотых дел мастеров того же периода. Такой отбор из прошлого типичен для фирмы Фаберже, всегда вводилась тонкая модификация: размер блокнота больше, цветочный орнамент пышнее и техника эмали качественнее. Представлены на выставке и миниатюрные фигурки экзотических птиц и животных, цветы из полудрагоценных камней — нефрита, горного хрусталя, топаза, лазурита, живые и выразительные. Вот пара золотых серег из нефрита с бриллиантами в форме фигурок слонов (1913–1915) А. Хольминга. Слоны — самое популярное животное у ювелиров фирмы Фаберже. В христианстве слон символизирует защитников. А в Дакии с XV века существовал даже орден слона. Слон также символизировал чистоту и целомудрие. Выставка представляет разные направления в ювелирном искусстве Фаберже, а также самые неожиданные сюжеты: платиновое кольцо с портретами Нобелей, фигура танцующего мужика в технике объемной каменной мозаики.

Дмитрий Мочальский — романтик соцреализма

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Виктор Попков», «Алексей Ткачев», «Таир Салахов», «Георгий Нисский», «Гелий Коржев»... Рисунки художников 1950–1960-х годов Мочальского показывают, каким блистательным рисовальщиком он был. На посвященной 100-летию юбилею выставке представлены графические и живописные работы из музейных и частных собраний. Великолепная школа помогла художнику найти свой путь: Мочальский брал уроки у Д.Н. Кардовского, в Академии художеств изучал азы графического искусства у А.Д. Гончарова, совершенствовался в композиции у В.А. Фаворского, постигал основы пространственных соотношений у К.С. Петрова-Водкина. Его педагогами были так же Н.Э. Радлов, В.Н. Мешков, А.И. Савинов. И сам Мочальский стал замечательным преподавателем, 51 год проработавшим в Суриковском институте. Среди его учеников — братья А.П. и С.П. Ткачевы, Н.А. Андронов, П.П. Оссовский, О.В. Булгакова... Немного было таких универсальных творцов, как Мочальский. «Я перепробовал все — портреты, пейзажи, картины, оформление, иллюстрацию, станковую графику, литографию, гравюру, монументальное искусство, станковую живопись», — писал он в «Автобиографии». Но прежде всего Мочальский — мастер бытового жанра и считается продолжателем традиций русской реалистической школы.

Вот рисунки углем из серии «Советские войска в Берлине», другие рисунки, сделанные автором в разных местах боевых действий. В целинной серии в более свободной живописной манере, продолжая традиции С.В. Герасимова, А.А. Пластова, без пафосности он сумел передать поэзию повседневного труда и трудовой, полной романтики жизни («Палатка трактористов», 1957). Этюды, эскизы, портреты, наброски к картинам дают представление о том, как рождался замысел. Особенно удавались художнику картины, лирические по духу («Подружки», «Молодожены-целинники»). В картинах целинной серии проявилось его острое чувство цвета, умение мастерски располагать фигуры в пространстве, находить некий духовный камертон их общения, четко выстраивая мизансцены, где каждому персонажу отведена своя роль. В эскизах на выставке видно, как бесконечно варьировал он позы героев, движения, окружение. Выделяются выразительные эскизы цветными карандашами. Булгакова так писала об учителе: «Мочальский — целая эпоха в жизни его студентов. Каждый человек, каждая история, каждая картина остро переживались им, как пластическое событие. Он был убежден, что человек становится художником, когда впервые осознает острую необходимость нарисовать поразившее его зрительное впечатление — чем угодно и на чем угодно, что есть под рукой, и это становится в дальнейшем естественным». И выставка убеждает в правоте ее слов.



Д.К. Мочальский
Выходной день. 1967. Холст, масло.



После демонстрации. Они видели Сталина. 1949. Холст, масло.

Ночь музеев

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Некоторое время назад активно обсуждался вопрос, как вернуть зрителя в музеи. Петербургская Ночь музеев-2009 показала, что актуальнее вопросы, связанные с пропускной способностью и организацией работы музеев. Практически везде были очереди. Вход в музей редко занимал меньше часа. Автобусы, курсировавшие между экспозициями, были переполнены.

В этом году в акции, посвященной Международному дню музеев, приняли участие более 45 коллекций, галерей, библиотек, выставочных залов и мастерских. К сожалению, только двадцать пять из них можно было посетить по единому билету. Часть программы была вечерней (с 18.00 до 23.00), часть — ночной (с 21.00 до 6.00).

Во многих случаях представленные экспозиции можно посмотреть в любое другое время. Однако несколько музеев проявили изобретательность. Среди них, например, Музей истории религии, открывший выставку «Ритуальные напитки в религиозных традициях мира». Заявленные «мухоморовка», «хлебное вино» и другие используемые в культовых целях жидкости и так бы привлекли внимание публики. А тут еще и дегустация!

Очень интересным было участие в проекте Музея сберегательного дела. Однако попасть туда было практически невозможно. Осмотреть выставку смогли немногочисленные предусмотрительные зрители, успевшие заранее записаться.

Особенной популярностью пользовались ночной зоопарк, куда очередь тянулась вдоль всего Кронверкского проспекта, Музей артиллерии, предоставивший возможность подержать в руках оружие и модель ледокола «Красин».

Для любителей долгих восхождений были открыты колокольня Исаакиевского и Смольного соборов, а также Музей воды.

В Большом Манеже открылась выставка, посвященная Петру и его эпохе, в Малом — инсталляция, в которой попытались восстановить обстановку частной квартиры советского и постсоветского времени. Но-стальгию усугубляли танцпол под тополями, музыка прошедших лет и глинтвейн.

Интересными были лекции и экспозиция в Военно-медицинском музее. Там посетители могли прослушать лекцию о неофициальной медицине и даже пройти небольшое обследование.

Непросто было добраться до деревни художников, где для обозрения была откры-

та скульптурная мастерская, горел костер и жарились сосиски.

Ночь музеев становится все более массовым мероприятием. Более чем на 30% выросло число участников, почти вдвое — число проходящих. Однако все организационные недочеты 2008 года перекочевали в 2009-й. Плохая работа транспорта, постоянная давка и единый билет, который на проверку оказывался не таким уж единым, сильно портили настроение многим полуночным посетителям.

Александр Дашевский

Нижний Новгород

17 мая Приволжский филиал Государственного центра современного искусства в преддверии празднования Международного дня музеев открыл «Двор-музей».

«Двор-музей» — это попытка преобразовать художественными методами пространство старого двора Блиновского пассажа. Элемент игры и творческое общение позволили изменить взгляд на него. В этот вечер были представлены несколько проектов — «Окна», «Ночь» и «Большая стирка».

«Ночь» — проект московского архитектора Кирилла Асса. Цветными мелками он выполнил графические изображения архитектурных перспектив в арках первого этажа флигеля.

«Окна» — проект нижегородских художников, получивших известность в 1980-е годы. Это художники объединения «Черный пруд» и участники цикла выставок нижегородского андеграунда «Другое поколение»: Сергей Сорокин, Галина Каковкина, Валерий Алешин, Алексей Акилов, Алексей Сахаров, Дмитрий Яновский, Яков Васильченко, Наталья Панкова, Олег Губин, Александр Лавров, Владимир Фуфачев, Виктор Грязнов, Петр Засухин. Их произведения размещались в оконных проемах второго этажа одного из флигелей.

«Большая стирка» — проект Татьяны Минсафиной и Татьяны Чириковой (Тольятти), созданный на сюжет произведений Сальвадора Дали, Пабло Пикассо, Эль Лисицкого, Казимира Малевича и др., выполненных на простынях, наволочках, рубашках, нижнем белье. Все это было развешено на бельевых веревках во дворе. «Перестирывая» основные произведения искусства прошлого столетия, художники утверждают их возможность жить новой жизнью в новом немужейном контексте.

В этот вечер во дворе выступали нижегородские музыкальные группы «Хроноп», «VSV-jazz» и дуэт Алика Якубовича (поэзия) с Сергеем Молевым (саксофон).

Кострома

Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник встретил Ночь музеев сразу двумя выставками московского современного искусства. Публике были представлены проекты работающих в соавторстве Ивана Колесникова и Сергея Денисова «Программа СоМа» и «Арт-аутизм, или Низкое искусство» и проект Олега Тыркина «Корреспонденты».



«Программа СоМа» (социальная маркировка) семантически — типичный пример неосоц-арта и формально photo based art — в ироничной манере предлагает зрителю включиться в игру — определить свою принадлежность к тому или иному социально-профессиональному слою и «самоидентифицироваться» по примеру первых ста добровольцев.



Проект «Арт-аутизм, или Низкое искусство» выстраивает собственную карту мира, не связанную со сложившимися догмами, основанными на достопримечательностях-символах, лишаящих сознание свободы восприятия.

Аутизм — это, как известно, болезнь, погружающая носителя в сумрак собственного Я и ограничивающая его мир ближайшим окружением. Помноженное на арт, такое сознание являет зрителю необычные результаты. Представленные работы Колесникова — Денисова — это попытка зафиксировать нюансы восприятия авторами городов, в которых им довелось побывать.

Проект Олега Тыркина «Корреспонденты» – сказочный полиптих, исследующий глубину и значение для новейшей истории дружбы императора Священной Римской империи Фридриха Барбароссы и его современника – великого князя Андрея Боголюбского. Углубившись в исторические исследования и размышления о развитии философской мысли, Олег Тыркин был поражен несправедливостью, с которой советская история обошлась с Барбароссой, ставшим в ней фактически персоной нон грата – из-за плана «Барбаросса», разумеется. Между тем подарки Барбароссы Андрею Боголюбскому украшают коллекцию Лувра. Кроме того, по распоряжению императора в Россию приехал итальянский архитектор Ланфранко с группой немецких строителей, их деятельность положила начало владимирскому белокаменному строительству. Эти и другие исторические факты и их современные аллюзии проявляются в холстах Олега Тыркина напряженной борьбой состояний света и тьмы, передают и сегодняшнее, и средневековое status quo ante bellum.

Художники, которые в эту ночь встречали в музее посетителей, рассказывали об искусстве, а также провели мастер-класс по цифровому рисованию.

САРАТОВ

В одном из залов исторического корпуса Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева хранится старая фотография, на которой запечатлен первый день работы нашего музея – 29 июня 1885 года. На снимке мы видим огромную очередь, выстроившуюся у дверей красивого здания. В тот день музей посетили почти три тысячи (!) человек. И вот этот рекорд практически повторился во время традиционной акции «Ночь музеев».

Ночь музеев проводится в Саратове уже в третий раз. Ежегодно программа мероприятий меняется, и потому гости Радищевского музея всегда находят для себя что-то новое и интересное. В этом году музейная ночь проходила накануне Международного дня музеев 16 мая. В программе были и новые выставки, и необычные музейные акции, и видеоарт, и дискуссии на актуальные темы, и увлекательные экскурсии по музейным залам...

Исторический корпус Радищевского музея был открыт для посещения до полуночи, и публика шла непрерывным потоком. На площади перед музеем гостей встречал духовой оркестр Военного института внутренних войск МВД РФ под управлением лейтенанта А.В. Петропавловского, исполнялись популярные мелодии в джазовой обработке. В зале же русского искусства XVIII столетия звучала отечественная и зарубежная классическая музыка в исполнении музыкантов Саратовской государственной консерватории, она сопровождала

ла экскурсию «Любовь, что движет солнца и светила...», связанную с сюжетами, героями или авторами некоторых музейных экспонатов. Западноевропейская живопись давала повод для бесед на тему «Любовь в стиле модерн». В лекториях музея предлагались виртуальные прогулки по Риму и Венеции, дискуссии о современном искусстве. В одном из залов европейского искусства ра-



ботал саратовский фотохудожник Алексей Леонтьев с программой «Прекрасная незнакомка – это ты» (фотопортрет в интерьере музея). Одной из самых популярных акций стал фейс-арт: юные саратовские художники рисовали на лицах гостей музея небольшие фрагменты картин, находящихся в постоянной экспозиции. Затем каждый участник акции должен был осмотреть музейные залы и найти картину, фрагмент которой украсил его лицо. Гости музейной ночи познакомились с мемориальными залами, посвященными основателю музея А.П. Боголюбому, залами классического русского искусства XVIII–XX веков, европейского и древнерусского искусства, а также временной экспозицией из цикла «Графический альбом Радищевского музея». Популярностью пользовались и новые выставки – «Свет дневной есть слово книжное» (рукописные и старопечатные книги из коллекции музея) и «Традиционная саратовская глиняная игрушка» мастера П.П. Африкантова. В эту ночь работали филиалы Радищевского музея. В музее-усадьбе В.Э. Борисова-Мусатова звучала скрипичная и фортепианная музыка в исполнении студентов Саратовской государственной консерватории, в «зеленой мастерской» желающие могли поучаствовать в экспресс-выставке «Народный вернисаж». Дом-музей Павла Кузнецова организовал на своей территории арт-юрту, в которой проходила видеочайная церемония. Продолжил музей и свою традицию заборных выставок – на заборе экспонировались работы молодых саратовских фотографов, работающих в технике Digital art. Колорит всему действу придавала восточная танцевальная музыка и файер-шоу.

В музее работала арт-лотерея «Сувенир из музея», выигрышами были буклеты выставок, проходивших в Радищевском музее, книги об искусстве и т. п.

Слоган, выбранный музейщиками для Ночи музеев, «В музее с любовью» вполне оправдал себя.

Марина Савинова

Вечная мерзлота – хранитель древнего искусства

ГИМ, НИИ культурного и природного наследия

Презентация археологической коллекции чукотских древностей подразумевает ее последующую передачу в дар музею. Владелец коллекции – археолог С.В. Гусев. Благодаря мерзлоте хорошо сохранились амулеты и украшения из клыков моржа, деревянные наконечники гарпунов из оленьего рога, которым 3 тысячи лет. Самый редкий предмет – гравированный клык моржа длиной 40 см, с обеих сторон которого изображены плывущие в лодке люди, животные, птицы, даже угадываются очертания чума. Есть сцены охоты на китов с лодок, поднесения даров белому медведю. Линии горизонта отделяют реальный мир от магического. Очень трудно интерпретировать изображения на древ-



ней картине, поскольку ничего неизвестно о мифологических воззрениях и ритуалах предков чукчей. Благодаря этой уникальной находке китобойный промысел «постарел» на тысячу лет. Это одна из десяти выдающихся находок в мире в 2008 году.

*Материал подготовлен
Аллой Надеждиной
при содействии
Ассоциации искусствоведов*

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Научный консультант

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ

Издатель

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Грачевич директор фонда
Нина Юрьевна Березницкая рг-директор
Антон Викторович Юдаш директор по рекламе

Редакция

Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Константин Леонидович Чубанов арт-директор
Иван Евгеньевич Лукьянов художник номера
Алла Сергеевна Нуждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Майя Михайловна Комарова выпускающий редактор
Александр Александрович Волков корреспондент
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилюя подготовка текстов
Александр Михайлович Чесноков координатор международных проектов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря президента РАХ
Александр Николаевну Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Юрия Николаевича Хватова директора НИМ РАХ
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцки Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн

На обложке: *Ника Самофракийская. Гипсовый слепок с мраморного оригинала конца IV в. до н. э. (Париж, Лувр).*

Отдел слепков НИМ РАХ. Фото Ивана Лукьянова

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

Отдел рекламы: тел. 7 (495) 211 96 24, e-mail: academia@mail.ru

Подписано в печать 17.07.2009. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»