



ACADEMIA

V•2010

§1. Императорская Академия Художеств есть высшее художественное учреждение для поддержания, развития и распространения искусства в России.

§2. Академия Художеств содействует всеми доступными ей средствами подъему и развитию искусства и обязана наблюдать за делом художественного образования и воспитания в России.

§3. Академия исполняет ту же задачу, доставляя высшее художественное образование лицам, посвятившим себя художественной деятельности.

§4. Посему Императорская Академия Художеств состоит из: а) собственно Академии Художеств или Академического собрания и б) Высшего Художественного Училища живописи, ваяния и зодчества (принадлежит к разряду высших учебных заведений).

Из высочайше утвержденного
«Временного Устава Императорской Академии
художеств» от 15 октября 1893, с тем чтобы введение
в действие этого Устава было отложено до осени 1894 года.



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История

History

В. Богдан. Великий князь-меценат **3** Grand Duke, Great Maecenas *V. Bogdan*

Международные связи

International Relations

В. Богдан. Галльский дух на берегах Невы **10** The Gallic Spirit on the Banks of the Neva. *V. Bogdan*
Т. Кочемасова. Российские мушкетеры в Гаскони **18** Russian Musketeers in Gascony. *T. Kochemasova*

A C A D E M I A

Научный архив

Study Archive

Е. Литовченко, М. Вяжевич **24** Photo-Chronicle of the Academy.
Фотолетопись академии *E. Litovchenko, M. Vyazhevich*

Н. Саутин. Архив фоторепродукций **31** Archive of Photographic Reproductions. *N. Sautin*

Академическое образование

Academic Education

С. Грачева. Пейзажные мотивы **36** Landscape motifs. *S. Gracheva*

Т. Малинина. Молодая архитектура **40** Young Architecture. *T. Malinina*

С. Грачева. Есть ли жизнь после диплома? **45** Is There Life After Graduation? *S. Gracheva*

Персоналии

Personalities

В. Аронов. Поэтика техники Дейнеки **50** The Poetics of Technology in the Works of Deyneka. *V. Aronov*

Т. Астраханцева. «Новая норма» современной скульптуры **58** «New Norm» of Modern Sculpture. *T. Astrakhantseva*

Выставочный комплекс

Exhibition Halls

Л. Горюнова. Из сокровищницы русской провинции **66** Treasures of Russian Province. *L. Goryunova*

В. Турчин. Затаенная красота Тарусы **72** Concealed Beauty of Tarusa. *V. Turchin*

И. Перфильева. «Образы белых ночей» **79** «Images of the White Nights». *I. Perfilieva*

С. Тарханова. Цвета Франции **86** Colours of France. *S. Tarkhanova*

Музей современного искусства

Museums of Modern Art

О. Саркисян. Россия в поисках гендера **90** Russia in the Search of Gender. *O. Sarkisyan*

В. Хан-Магомедова. Хроника **96** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Художественная школа

Art School

Е. Боровская. Опыт Рисовальной школы **98** Experience of Drawing School. *E. Borovskaya*

Наследие. XX век

Heritage. Twentieth Century

Е. Романова. Свет Константина Терешковича **104** Light of Konstantin Tereshkovich. *E. Romanova*

Городецкие фантазии Евгения Расторгуева **109** Fantasies from the town of Gorodets

Обзоры

Reviews

Л. Казакова. Декоративное искусство Москвы **112** Moscow Decorative Art. *L. Kazakova*

Н. Ковалев. Ленинград Заславского **116** Leningrad of Zaslavsky. *N. Kovalev*

Книга художника – это диалог искусств **120** Artist's Book – Is Indeed a Dialogue Of Arts

Московская и региональная хроника **122** Moscow and Regional Chronicle



И. П. Келлер Виллианди

*Портрет президента Императорской Академии художеств, великого князя
Владимира Александровича. 1877. Холст, масло. НИМ РАХ*

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ-МЕЦЕНАТ GRAND DUKE, GREAT MAECENAS

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

Великий князь Владимир Александрович пополнил плеяду членов императорской фамилии, возглавлявших Академию художеств во второй половине XIX – начале XX века. С 1868 года он был товарищем президента великой княгини Марии Николаевны, а с 1876-го – президентом. За эти десятилетия произошло много событий, важных не только для самой академии, но и для русского искусства в целом. Состоялось открытие Русского музея императора Александра III, в который из академического музея была передана небольшая, но первоклассная коллекция русской живописи и скульптуры, а также весь Музей христианских древностей. Академия принимала деятельное участие в создании Русского музея: вырабатывала положение о новом музее, назначала хранителей и закупала произведения с выставок.

Важными событиями стали реформа 1893 года и принятие нового Устава Императорской Академии художеств, в результате к преподаванию и руководству мастерскими в Высшем художественном училище при ИАХ пришли хорошо известные художники-передвижники И.Е. Репин, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, В.Е. Маковский. Во время подготовки реформы впервые был проведен широкий опрос не только художников академического круга, но и антагонистов академии, таких как Н.Н. Ге и И.Н. Крамской. Около 76 живописцев, меценатов, историков искусства письменно изложили свои мнения, впоследствии опубликованные. Комиссия по подготовке преобразований, в состав которой входили Н.Л. Бенуа, А.П. Боголюбов, И.Е. Репин, Н.П. Кондаков, В.Д. Поленов, П.М. Третьяков, начала работу в январе 1891 года, и ее первое заседание под председательством великого князя Владимира Александровича проходило в его дворце.

Очень важна была и издательская деятельность академии. С 1882 по 1890-е годы выходил журнал «Вестник изящных искусств» с приложением – газетой «Художественные новости» под редакцией А.И. Сомова. В журнале сотрудничали выдающиеся ученые и писатели, были налажены контакты с иностранными академиями, а в Англии и Франции работали специальные корреспонденты. Особую заботу редакции составлял качественный подбор гравюр и фототипий.

Академия подключилась к работе по сохранению памятников старины от уничтожения, начатой Императорским русским археологическим обществом. Академия

Grand Duke Vladimir Alexandrovich of Russia joined the ranks of other members of imperial family, who had led the Imperial Academy of Arts before and after him – in the second half of 19th and early 20th century. From 1868 he had been Deputy President of the Grand Duchess Maria Nikolaevna, and from 1876 President of the Academy. In that years many things had happened that influenced not only the Academy, but also the Russian art as a whole. The opening of the Russian Museum of His Imperial Majesty Alexander III (now the State Russian Museum) in 1895 was reason to organize transfer of a small but beautiful collection of Russian painting and sculpture from the Academy Museum to the newly established museum. Same destiny met the entire collection of Academy Museum of Christian Antiquities. Thus Academy took an active part in the creation of the Russian Museum, its associates drafted a proposition of the new museum, supervised appointments of custodians and keepers, organized acquisition of art works from exhibitions.

An important event was the reform of 1893 and the adoption of new covenants of the Imperial Academy of Arts. As a result, many well-known artists, including Peredvizhniki (The Itinerants) I. Repin, A. Kuindzhi, I. Shishkin and V. Makovsky, came and took over teaching and workshops leadership in the Higher School of Arts at Imperial Academy of Arts. Substantial, very significant work was done on a field of publishing. From 1882 to 1890, Academy had been publishing the magazine "Bulletin of Fine Arts" with newspaper supplement "Art News", edited by A. Somov. Associates of the magazine included

ежегодно командировала выпускников для выполнения обмеров и исследований, зарисовок архитектурных памятников древности (первыми стали В.В. Суслов, Б.К. Веселовский, А.М. Павлинов). Наиболее планомерные исследования проводились в 1886–1887 годах. Работа заключалась уже не только в фиксировании утрат, но и в составлении более полного паспорта памятника. Светские и духовные власти получили распоряжение давать представителям академии детальную информацию. С 1889 года археологические раскопки стали вестись под общим надзором Императорской Академии художеств, а реставрация — под наблюдением ИАХ и Императорской археологической комиссии. Академия подняла вопрос о реставрации четырех наиболее сохранившихся памятников — Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове и двух часовен близ Переславля-Залесского. Эти работы поручили академику В.В. Сулову, под его руководством начиналось издание «Памятников древнего русского зодчества», материалами для которого послужили богатейшие архитектурные коллекции академии, что стимулировало общественный интерес к древнерусской архитектуре.

В этот период зодчие начали активно использовать ее элементы в собственном творчестве. Президент академии, как и вся императорская семья, разделял интерес к истории Древней Руси, характерный для русского обще-

ства второй половины XIX столетия, когда господствовал стиль историзм. В оформлении интерьеров Владимирского дворца (Дубового зала, церкви, буфетной, бани) были использованы элементы «русского» стиля, а для стен Дубового зала профессору Академии художеств живописцу В.П. Верещагину заказаны пять панно на сюжеты сказок и былин. Украшением этого помещения стала печь из цветной майолики итальянского мастера Л. Бонафедде, работавшего в мозаичном заведении при Академии¹. Для отделки Владимирского дворца использовались также витражи, выполненные в Мюнхене художником В.Д. Сверчковым. История их тоже связана с академией. Великий князь познакомился с образцами творчества Сверчкова во время пребывания в Германии в 1871 году и заказал ему «готические витражи» для окон столовой в своем дворце.

За этим последовал еще один заказ: в 1874 году в окна одного из центральных парадных помещений академии — Круглого зала (или Ротонды, ныне конференц-зала) начали вставлять цветные стекла с аллегориями Живописи, Скульптуры и Архитектуры, а в верхние окна над ними — витражи с изображениями вензелей императриц Елизаветы Петровны, Екатерины II и академического герба с атрибутами художеств. Все они были выполнены на фабрике В.Д. Сверчкова в Шлейсгейме и являли собой прекрасный пример витражного искусства мюнхенской школы второй половины XIX столетия².





При великом князе Владимире Александровиче продолжилось покровительство художественным школам в отдаленных городах империи. Академия закупала для них работы с выставок, а также отправляла и произведения из своего музея – так начинали складываться коллекции многих провинциальных собраний. Это были современные художественно-промышленные музеи с обязательными библиотеками, в формировании которых академия тоже принимала участие. На Академию художеств была возложена и функция контроля за качеством преподавания рисования в средних российских школах. В 1879 году открылись Педагогические курсы, главной их задачей стала подготовка опытных учителей рисования. Ежегодно устраивались конкурсы ученических работ, присылавшихся из всех подведомственных учебных заведений.

Первые экспозиции Товарищества передвижных художественных выставок проходили в академических залах, что свидетельствует о либерализме великого князя. Он неоднократно предлагал объединить передвижнические и академические выставки, но встретил отказ. После того как академия организовала свои передвижные экспозиции по стране (с низкой входной платой), передвижникам было отказано в залах.

Несомненная заслуга великого князя Владимира Александровича – его личный вклад в популяризацию русского искусства за границей. Участие Академии художеств в международных и всемирных выставках началось еще при

И. А. МОНИГЕТТИ

Эскиз к проекту русского павильона на Всемирной выставке в Вене в 1873 году. Бумага, акварель. 1872. НИМ РАХ

Л. Н. БЕНУА,

Н. К. КРАСОВСКИЙ

Вид здания русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1887 года. Бумага, чертеж, акварель. НИМ РАХ

¹ Хмельницкая И. И. *Роль великого князя Владимира Александровича в художественном оформлении парадных интерьеров Владимирского дворца* // Культура России конца XIX – начала XX в. и деятельность великого князя Владимира Александровича: материалы научного семинара / СПб. Дом ученых им. М. Горького Российской академии наук. 2009. С. 52.

² Гусева Е. Н. *Витражи В. Д. Сверчкова 1873 года в конференц-зале Академии художеств* // 240 лет Академии художеств: краткое содержание докладов на научной конференции / Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. СПб., 1998. С. 17–20; Гусева Е. Н., Гончарова М. Н., Лебедев В. Н., Хвалов С. А. *Витражи В. Д. Сверчкова в конференц-зале Академии художеств. Находки и открытия* // 240 лет Музею Академии художеств: краткое содержание докладов на научной конференции / Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. СПб., 1999. С. 32–36.

notable scholars and skilful writers, who have established contacts with foreign academies, moreover, in England and France they had a permanent correspondent. Of particular concern was editorial quality of prints and phototyps, which was on highest possible level.

Grand Duke Vladimir Alexandrovich continued patronage of art schools in the provincial cities of the empire. The Academy had purchased for them certain works directly from exhibitions and send those works together with others from its own collection – this was the beginning of many provincial collections. Undoubted merit of Grand Duke Vladimir Alexandrovich was his personal contribution to the popularization of Russian art abroad. Participation of the Academy of Arts in international and world's art fairs began already under Presidency of his aunt, Grand Duchess Maria Nikolaevna, but Vladimir was trying to promote wider contacts. All organizational efforts and expenses were covered by Academy. The most successful was Academy participation at the Paris World Exhibition in 1878, where Peredvizhniki (The Itinerants) had been introduced to world public. Exhibited masterpieces were from private galleries of P. Tretyakov and K. Soldatenkov. Wide acknowledgement received work of masters from the Department of Mosaic at the Academy - they were awarded the highest award, while many other artists received other awards and medals.

Grand Duke Vladimir Alexandrovich was the head of the Academy of Arts in an exceptionally difficult period – from 1870 until the beginning of 20th century. It's not simply thirty ears period, this was the time, when huge changes in culture and art took place all over the Europe. Despite all the dramatic transformations, the Academy has managed to retain its role as a leading art centre of the country.



А.Н. БЕНУА

*Вид дворца великого князя Владимира Александровича на Дворцовой
набережной, построенного А.И. Резановым. Бумага, тушь, акварель, гуашь.*

НИМРАХ



его тетке, великой княгине Марии Николаевне, но Владимир Александрович старался способствовать более широким контактам. Академия брала на себя все организационные хлопоты и расходы. Наиболее успешным стало участие академии в 1878 году во Всемирной выставке в Париже, куда были приглашены и передвижники. Экспонировались лучшие произведения из частных галерей П. Третьякова и К. Солдатенкова. Высокую оценку получили работы мастеров мозаичного заведения при академии — они удостоились высшей награды, а многие художники — премий и медалей. До отправки в Париж выставка демонстрировалась в залах академии и имела очень большой успех.

В 1884 году в распоряжение ИАХ передали большую территорию с постройками на берегу Мстинского озера, названную Владимиро-Мариинским приютом (или академической дачей). Неимущие и больные художники получили возможность жить на полном государственном обеспечении и писать этюды все лето. Осенью в академии проходили отчетные выставки написанных в каникулы работ. Несмотря на то что в советское время академическая дача была отдана Союзу художников, традиция подобных студенческих экспозиций сохранилась: ежегодно в декабре в залах музея открывается выставка работ летней практики студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, на которой демонстрируются этюды, написанные в Пскове и Алушке.

Великий князь по-настоящему любил и понимал искусство. Газета «Новое время» 24 февраля 1909 года в некрологе писала: «Имея вообще огромное влияние и возможность делать в академии все по-своему, великий князь пользовался своею властью очень осторожно, и никто не может обвинить его в том, что он в чем-нибудь помешал художникам». Наоборот, отмечали характерную для него готовность помогать молодым дарованиям. В бильярдной великокняжеского дворца висела картина И.Е. Репина «Бурлаки на Волге», написанная Ильей Ефимовичем в годы учебы по эскизу, выбранному Владимиром Александровичем. В «Далеком близком» художник вспоминает, что великий князь любил сам рассказывать гостям о персонажах на полотне, но чаще место на стене пустовало: владелец разрешал показывать «Бурлаков» на различных международных выставках. О том, что вкусы Владимира Александровича не ограничивались «Бурлаками», свидетельствует приобретение им прелестной акварели К.А. Сомова на выставке русских и финляндских художников в 1898 году, организованной С.П. Дягилевым. Для будущих «мирискусников» это было тем более важной поддержкой, что публика, воспитанная на картинах передвижников и привыкшая к развернутым, повествовательным сюжетам, сразу же окрестила выставку декадентской и высмеивала и работы, и их авторов. Покровительство великокняжеской четы открыло С.П. Дягилеву двери светских салонов, в которых он нашел меценатов и смог осуществить свои масштабные начинания. Рисование детям великого князя преподавал еще один член объедине-



Т. Р У П Р Е Х Т

*Портрет великого князя Владимира Александровича. Этюд. До 1903 (?).
Холст, картон, масло. НИМ РАХ*

ния «Мира искусства» — Л. Бакст, которого иногда приглашали пожить на великокняжеской даче в Царском Селе.

Великий князь помогал молодым талантливым художникам, в частности Андрею Петровичу Рябушкину, ставшему впоследствии весьма известным благодаря циклу картин из истории допетровской Руси. За итоговую «программу» на тему «Снятие с креста» (1890) юноша не получил большой золотой медали по той причине, что отступил от первоначально утвержденного Советом ИАХ эскиза. Расстроенный художник намеревался разрезать большой холст на части и использовать для других работ, но картину купил П.М. Третьяков. Президент ИАХ великий князь Владимир Александрович счел нужным предоставить Рябушкину из своих личных средств сумму, полагающуюся золотым медалистам, на заграничную поездку, правда, сроком не на три, а на два года. Рябушкин отправился по старым городам России, побывал в Новгороде, Подмосковье, Киеве, Туле, Орле, Рязани, Угличе, Ярославле, Ростове, Костроме, Нижнем Новгороде, писал этюды церквей, копировал фрагменты древних фресок, зарисовывал орнаменты. В музеях изучал старинные ткани, предметы быта, костюмы, оружие; читал литературу по истории Руси, летописи. Возможно, именно помощь великого князя Владимира Александровича определила творческую судьбу этого талантливого художника.

Продолжая традицию предыдущих президентов, великий князь способствовал пополнению академической

коллекции. В 1870 году в музей поступили полотна «Предательство Иуды» М. Америкки (Караваджо) и пейзаж «Вид на мост Св. Анджело и на церковь Св. Петра в Риме» Сильвестра Щедрина, подаренные Владимиру Александровичу камер-юнкером А.П. Базилевским³. Тогда же сам Владимир Александрович передал в собрание музея два прекрасных пейзажа Ф. Матвеева — «Вид озера Неми» и «Вид озера Альбано». В 1873 году им подарены три копии художника-любителя Екатерины Скрипицыной: «Виолонист» с оригинала Рафаэля, «Мадонна» с Карло Дольчи и «Преображение» с Перуджино, выполненные ею в Италии.

Академический музей за годы президентства Владимира Александровича не только многое отдавал в другие музеи, но и немало получал. Это были и единичные дары, и целые коллекции — А.В. Плетнева, В.А. Бибилова, М.Н. Никонова, В.Э. Краузольда.

Великая княгиня Мария Павловна, ставшая после смерти супруга президентом Академии художеств, в 1913 году на свои средства устроила зал в память о нем. Помещение находилось на территории академического музея, рядом с Кушелевской галереей, и примыкало к библиотеке. Каждый посетитель музея и библиотеки мог ознакомиться с деятельностью великого князя на посту президента. Проект оформления памятного зала был выполнен архитектором В.А. Щуко, роспись гризайлью — Е.Е. Лансере. Помимо шкафов с редкими книгами, которые Владимир Александрович дарил библиотеке, в зале были помещены его бюст работы скульптора В.А. Беклемишева, а на мольберте живописный портрет кисти И.Е. Репина, подаренный автором «для постановки его в зале совета академии» в 1906 году. «Портрет Его Императорского Высочества Великого Князя Владимира Александровича» писался как этюд для картины «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в день столетнего юбилея со дня его учреждения» и находился в академии до 1923 года. Сейчас оба произведения украшают постоянную экспозицию Русского музея. В зале размещались и памятные подарки, полученные великим князем в 1901 году по случаю 25-летия президентства: резной ларец с 32 акварелями и рисунками членов академии, образ св. Владимира работы Н. Бруни. В настоящее время это один из читальных залов Научной библиотеки Российской академии художеств.

Великий князь стоял во главе Академии художеств в исключительно сложный период — с 1870-х до начала XX века. Это не только три десятка лет, но и огромные изменения, произошедшие в культуре и искусстве. Несмотря на все кардинальные преобразования, академия сумела сохранить свою роль ведущего художественного центра страны.

³ Каталог Музея Императорской Академии художеств, составленный хранителем музея и членом академии К.А. Ухтомским. 1858 г. Продолжение. 1860–1880-е.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



В исторической области Франции – Гасконии, на родине д'Артаньяна, 4 сентября состоялось открытие памятника легендарным героям романа А. Дюма-отца «Три мушкетера». Автор скульптурной композиции президент Российской академии художеств, член Академии изящных искусств Франции, кавалер французского ордена Почетного легиона, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО З.К. Церетели. Эту скульптуру автор передал в дар Франции, на земле которой уже установлен ряд его работ, среди них памятники Оноре де Бальзаку на юге страны в Кап д'Агд, Папе Римскому Иоанну Павлу II в Нормандии и другие.

В торжественной церемонии открытия приняли участие автор памятника З.К. Церетели, мэр Бернар Галлардо, представители мэрии, дипломатического корпуса, Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова, капитан Общества мушкетеров Арманьяка Эмери де Монтескью, а также два известных российских актера, создавших кинообразы, ставшие прототипами персонажей скульптурной композиции.

ГАЛЛЬСКИЙ ДУХ НА БЕРЕГАХ НЕВЫ

THE GALLIC SPIRIT ON THE BANKS OF THE NEVA

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

Трудно переоценить значение Франции и ее влияние на развитие светской культуры в России. Президенты Академии художеств всегда старались привлекать к преподаванию зарубежных мастеров, известных у себя на родине живописцев, скульпторов, граверов и архитекторов, обладавших также качествами, необходимыми для педагога. Поэтому для И.И. Шувалова был очень важен опыт, накопленный Королевской академией живописи и скульптуры в Париже и Королевской академией архитектуры. «Тонкий меценат И.И. Шувалов, человек исключительного художественного чутья, прекрасно понимал, что лишь во Франции в его время можно было найти художников, способных создать школу» (Н.Н. Врангель. Иностранцы в России. Французы// Старые годы. 1911. Июль–сентябрь. С. 12). По приглашению И.И. Шувалова в петербургскую Академию художеств прибыли скульптор Н. Жилле, живописец Ле Лоррен и рисовальщик Ж.М. Моро-младший, а позднее Л.Ж.Ф. Лагрене. За исключением Жилле, они проработали недолго, но сумели заложить основы профессионализма. Юным русским художникам требовались пособия для обучения, которых в России еще не было. Шувалов позаботился и об этом, включив в контракт условие будущему профессору привезти с собой рисунки и гравюры, чтобы использовать их как образцы.

Екатерина II, поддерживавшая переписку с французскими просветителями и пригласила в Санкт-Петербург скульптора Э.М. Фальконе, но при ее правлении из Франции стало приезжать гораздо меньше художников. Помимо живописца Пьера Этьена Фальконе, женившегося на ученице отца, Мари Анн Колло, были приглашены живописец-портретист Н.Б. Делапьер и Г.Ф. Дойен, ученик К. Ванлоо. Дойена, эмигрировавшего из Франции без всяких средств к существованию, очень хорошо приняли при российском дворе, здесь он получил заказы на исполнение портретов и росписи плафонов. В 1791 году его приглашают преподавать в академии, и он как педагог оказал большое влияние на формирование художников В.А. Тропинина, О.А. Кипренского и А.Г. Варнека.

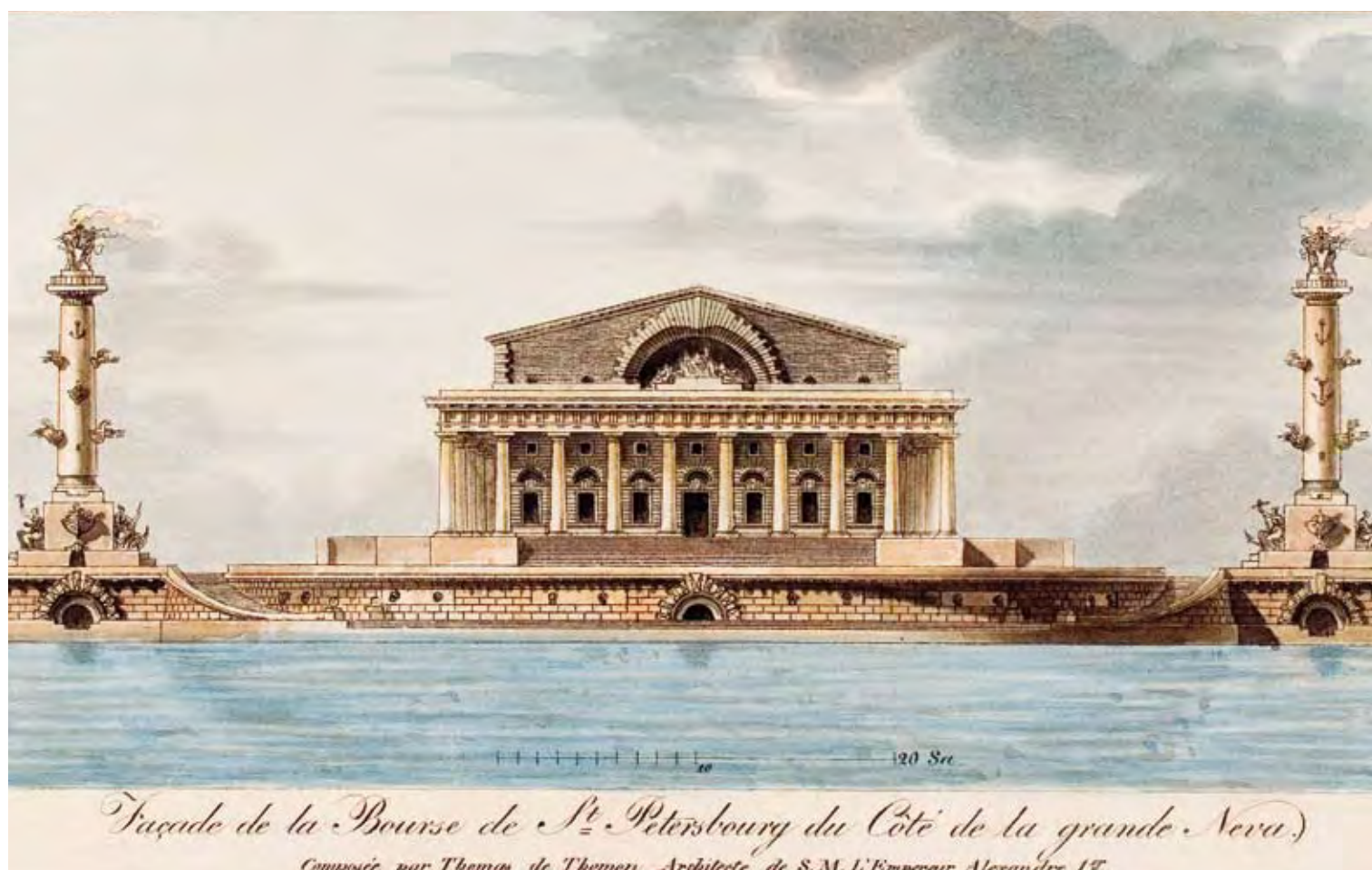
В 1795 году в Петербург прибыла знаменитая Л.Э. Виже-Лебрен, описавшая в «Воспоминаниях» свою жизнь в столице империи. Автор большого количества портретов придворных и российской знати, в 1800 году Виже-Лебрен избрана в число почетных членов Императорской Академии художеств. Диплом ей вручал президент А.С. Строга-

It is difficult to estimate the immense importance of France and its influence on a development of the secular culture in Russia. Since foundation of the Russian Academy of Arts, its presidents have been active in attracting foreign artists for teaching positions. Only great personalities, already known in their homelands, masters of painting, sculpture, engraving and architecture, with proven pedagogical qualities, were drafter for this responsible mission. Catherine II, famous for her correspondence with representatives of the French Enlightenment, invited to St. Petersburg sculptor Étienne Maurice Falconet. In 1795, noted French painter Louise Élisabeth

Э. ФРЕМЬЕ

Французский кирасир времени Наполеона III на коне. Бронза





нов на торжественном заседании в конференц-зале. В ответ она принесла в дар академии автопортрет с палитрой и кистью в руке (ныне находится в Государственном Эрмитаже).

В XVIII веке в России работали и мастера пейзажа Ж. де ла Барт и М.Ф. Дамам-Демартре. Благодаря им мы имеем возможность составить представление о национальных типах того времени, костюмах, обычаях разных слоев российского общества, русские художники к подобным сюжетам тогда не обращались.

Свой вклад в подготовку отечественных зодчих внесли французские архитекторы Ж.-Б. М. Валлен-Деламот и Ж.Ф. Тома де Томон. Строения, осуществленные по их (а позднее и О.Р. де Монферрана) проектам, во многом определили облик российской столицы.

В 1795–1808 годах в Петербурге находился «характерный представитель хорошей традиции XVIII века» Ж.Л. Монье. Конференц-зал музея и поныне украшает великолепный портрет графа Александра Сергеевича Строганова кисти этого французского мастера. Приглашенный президентом А.С. Строгановым преподавать в Академии художеств, Монье возглавил портретный класс и сопровождал академистов в Строгановский дворец, где в картинной галерее они копировали оригиналы. В XIX столетии французских художников преподавать уже не приглашают — появилось обученное поколение талантливых русских живописцев и скульпторов, совершенствовавшихся за границей.

Ж.Ф. Тома де Томон
Проект здания Биржи в Санкт-Петербурге. Главный фасад. 1805.
Бумага, гравированный чертёж, акварель. НИМ РАХ

Vigée Le Brun had arrived to St. Petersburg and later described in memoirs her life in the capital of the Russian empire. Author of a great number of portraits of courtiers and the Russian nobility, Vigée Le Brun was elected a Honorary Member of the Imperial Academy of Arts in year 1800. The diploma was presented to her by Academy President, A. Stroganov, at the ceremonial meeting in the conference hall. In response, she presented to the Academy her donation: self-portrait with palette and brush in hand (now located in the State Hermitage Museum).

French influence has spread in indirect way as well — through the works of many great French artists, represented in public and private art collections in Russia. French influence in Russia was reinforced by scholarship travels of Academy pensioners, who were improving their education in the engraving, sculpture and architecture; some of them even took part in the exhibitions at the Salon. In the 19th century there



Французские веяния в Россию вносили и пенсионеры, совершенствовавшиеся в Париже в искусстве живописи, гравюры, скульптуры и архитектуры, иногда участвовавшие на выставках в Салоне. В 1877 году под председательством А.П. Боголюбова в Париже открылось «Общество взаимного вспомоществования русских художников», целями которого было шире знакомить французов с русским искусством и помогать соотечественникам. К концу XIX века уже довольно большое количество художников и деятелей культуры Российской империи были отмечены французским правительством орденом Почетного легиона (в их числе были князь Г.Г. Гагарин, А.П. Боголюбов, И.Е. Репин, В.А. Серов, Ф.А. Малявин

Отдельной страницей в развитии русско-французских отношений было избрание в почетные члены и почетные вольные общинники Академии художеств выдающихся французских мастеров искусств, архитекторов, писателей, музейных деятелей.

Участие России в международных и всемирных выставках, проходивших в Париже, также содействовало развитию русско-французских связей второй половины XIX–XX века. Хотя основной задачей страны была демонстрация технических и технологических достижений, изобразительное искусство занимало значимое место в российской экспозиции. Заботы по организации художественного отдела всегда ложились на Академию художеств. Как правило, произведения, отобранные для того, чтобы представлять страну, вначале показывали в залах академии, чтобы с ними могла ознакомиться публика.

Выставка «Галльский дух на берегах Невы. Академия художеств и французская культура. XVII–XX вв.», посвященная Году России во Франции и Франции в России, демонстрирует лишь небольшую часть богатейшего собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств: на ней экспонированы архитектурные чертежи и модели, а также рисунки, скульптура, живопись и гравюры русских и французских мастеров XVIII– начала XX века. Некоторые произведения происходят из исторической части коллекции Императорской Академии художеств, другие работы пополнили собрание музея после 1918 года (в основном в 1930-е годы).

Часть экспонатов представила Научная библиотека Российской академии художеств. Это книги, связанные с темой, и фотографии. Выставка, организованная при содействии Комитета по внешним связям правительства Санкт-Петербурга, открылась в Парадных залах музея (Университетская набережная, дом 17).

Впервые экспонировалась картина, таящая массу загадок, поступившая в Императорскую Академию художеств в 1765 году как одно из ранних и бесспорных произведений Антуана Ватто «Гулянье в парке» (это первоначальный вариант «Деревенской новобрачной»). Исследователи относят ее к циклу работ, посвященных сельским праздникам. Действительно ли небольшое и не очень хорошо сохранив-



Неизвестный французский (?) художник XVIII века круга Юбера Робера. Колоннада около руин. Холст, масло. НИМ РАХ

◀ О.Р. МОНФЕРРАН
Вид на Александровскую колонну со стороны Миллионной улицы. 1830. Бумага, тушь, акварель. НИМ РАХ

were so many Russian artists in Paris, that they established art society. Some Russian artists were awarded by the French Legion of Honour.

Separate page in the development of Russian-French relations was awarding of prominent French artists, architects, writers and museum officials with titles of Honorary Member and Honorary Associates of the Russian Academy of Arts.

This autumn, the Research Museum of the Russian Academy of Arts and the Committee on Foreign Relations of the Government of St. Petersburg, within the frameworks of the Year of France in Russia, presented an exhibition of "The Gallic Spirit on the Banks of the Neva River. The Academy of Arts and French Culture of the 17th–20th Century." Staged in the gala halls of the Academy Museum on 17 University Embankment in St. Petersburg, the exhibition presented over one hundred paintings, drawings, sculptures, engravings, architectural blueprints and models as well as photographs

шее произведение принадлежит кисти Ватто или оно написано французским живописцем того времени? Ответ потребует долгих исследований специалистов.

XVIII столетие представлено декоративной живописью, столь популярной в галантный век. Если подписное «Панно с вазой, собакой и зайцем» (1755) Жана-Батиста Удри уже знакомо посетителям, то открытием выставки, несомненно, станет цикл из четырех декоративных панно, посвященных Аполлону и Дафне работы неизвестного французского мастера. Европейские художники часто обращались к истории безответной любви бога света, воспетой римским поэтом Овидием в «Метаморфозах». Представленная серия только что прошла сложную реставрацию. Ранее она украшала один из национализированных петербургских дворцов.

Среди портретов и пейзажей есть изображения графа М.-Г.-Ф.-О. Шуазеля-Гуфье, президента Академии художеств (1869) кисти К.Б. Венига; скульптора Ф.Ф. Щедри-

from the collection of the Museum and Research Library of the Russian Academy of Arts.

This was for a first in time history, when a canvas by Antoine Watteau, purchased by the Academy in 1765, was presented in public. One of the earliest and indisputable Watteau's works titled "Walk in the Park" is the primary version of his famous painting "Village Bride". Researchers have attributed it to a cycle of works devoted to rural festivals.

Among the portraits and landscapes were presented portraits of Count Marie Gabriel Florent Auguste de Choiseul-Gouffier, President of the Imperial Academy of

Неизвестный французский художник XVIII в. Пейзаж с Аполлоном, речным божеством и нимфой. Декоративное панно. Картон, масло. НИМ РАХ



на работы Б.Ш. Митуара (1813) и графа Павла Строганова — хорошая копия с оригинала Д. Доу. «Морской вид при лунном освещении» К.В. Круговихина и «Морской вид с рыбаками» неизвестного живописца напоминают нам о знаменитом маринисте XVIII столетия — Клоде Жозефе Верне, чьи произведения пользовались очень большим успехом и в Европе, и в России. У каждого крупного коллекционера в собрании непременно находились несколько пейзажей мастера. Кроме того, его часто копировали.

Arts by Carl Wenig (1869); portrait of sculptor F. Shchedrin by B. Mituar (1813); portrait of Count Pavel Alexandrovich Stroganov — a good copy of the original by George Dawe. Two works — "Marine Landscape in the Moonlight" by K. Krugovikhin and "Sea Landscape with Fishermen" by an unknown artist — remind us of Claude Joseph Vernet, famous

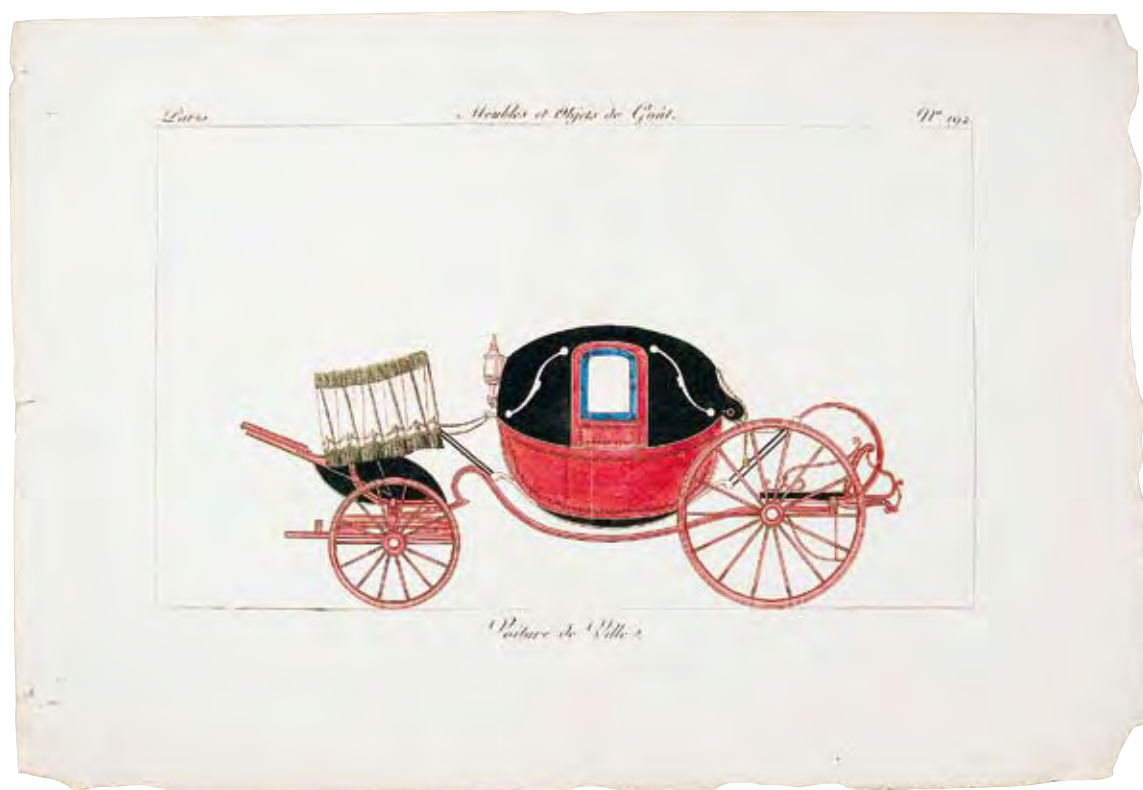
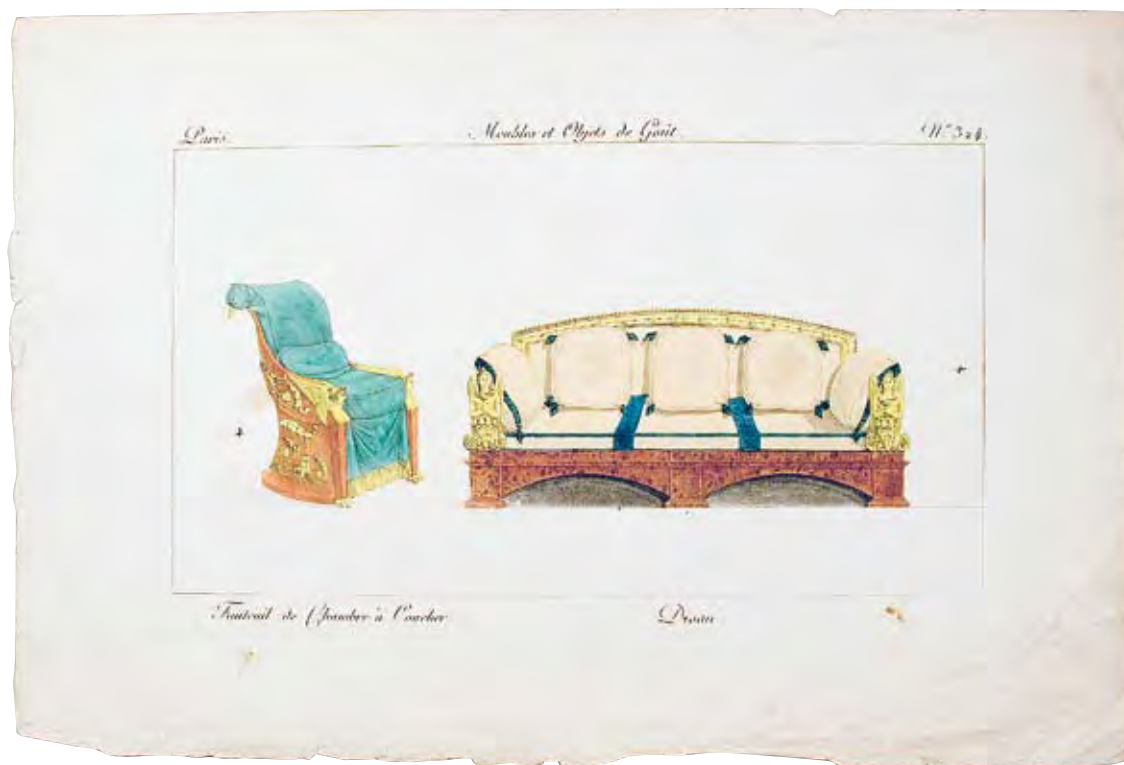
Много подлинных шедевров в разделе рисунка. Сангины скульптора и рисовальщика Э. Бушардона (1698–1762) попали в академическое собрание в 1769 году, куда поступили от президента И.И. Бецкого. Такое же происхождение имеют и блистательные рисунки Ж.-Б. Греза (1725–1805). Несмотря на то что это подготовительные этюды к его живописным полотнам, листы являются вполне самостоятельными произведениями. Штудии натурщиков французского живописца и гравера Ш.Ж. Натуара (1700–1777), принадлежащие историческому собранию Академии художеств, на протяжении двух столетий использовались учениками как образцы для изучения. Внимание привлекают прекрасные виды Санкт-Петербурга, выполненные маринистом и литографом Фердинандом В. Перро в 1840–1841 годы. Первоначально эти литографии, раскрашенные акварелью от руки, находились в собрании великого князя Николая Николаевича-старшего.

French marine painter of the 18th century, whose works were very successful throughout Europe, and Russia was no exception.

Many genuine masterpieces are to be found in the drawing section, where many prints and engravings are related to the history of the Academy of Fine Arts. Two are of exceptional significance – the portrait of the Empress Catherine II (collection of Research Library) and the Tsarevich Paul Petrovich (collection of Research Museum of Academy), engraved in pencil style in 1765 on the occasion of the inauguration of the Academy. Portrait of Grand

*Неизвестный французский художник XVIII в. (А. Ватто ?)
Гулянье в парке. Холст, масло.
НИМ РАХ*





Листы «Fautenil de Chambre a'Coucher» и «Voiture de ville» из альбома «Мебель и предметы вкуса» («Meubles et objets de gout») журнала «Дамы и моды», Париж (1808-1835). Бумага, гравюра резцом, акварель. НИМ РАХ

► *Неизвестный художник XIX века. Портрет почетного любителя ИАХ графа П.А. Строганова. После 1814 года. Холст, масло. НИМ РАХ Копия с оригинала Дж. Доу (Эрмитаж), написанного по портрету Ж.Л. Монье (1801)*

Duke Paul was presented to the Empress, and her image to her son.

A visual dominant of the exhibition is a rich architectural collection of the Academy Museum containing original sheets by architects Tomas de Tomon (whose 250th birth anniversary is being celebrated this year) and Auguste de Montferrand, created during their stays in St. Petersburg. On a contrary, works of young Russian architects were created in France, during their scholarship travels paid by the Academy (E.-K.R. Bach, L. Brailovsky, L. Vasiliev, I. Dietrich and others).

A separate and interesting issue were the French fashion magazines for ladies. Albums "Furniture and Objects of Taste" represent an illustrative part of the largely popular periodical magazine "Ladies and Fashions" published in Paris from 1808 till 1835. The exhibition included prints coloured by watercolours, depicting carriages, objects of decorative and applied art such as armchairs, chairs, beds with canopies, lamps in the Empire style. Another rarity were aquatints by K. Vinezac (1749-1800) who produced a dozen of sketchbooks with designs of vases, candlesticks, lamps and other luxury things to be used by jewellers of neoclassical style.

"Fin de siècle" period was presented by unique daguerreotypes executed by Louis Jacques Mande Daguerre. His masterpieces are one of the first experiments in photographic art. They were joined by works of E. Dontenville, L.E. Durandel and other photographers from the collections of the Research Library of Russian Academy of Arts.

Twentieth century was presented in paintings of E. Moiseenko (1916-1988), pedagogue, Full Member of Academy of Arts of USSR, National Artist of USSR and Hero of Socialist Work. Presented works were paintings made after drawings from nature, which he sketched during his visit to Paris and Versailles (1977-1978).

Среди гравюр следует отметить два изображения, связанных с историей Академии художеств. Это портреты императрицы Екатерины II (собрание Научной библиотеки РАН) и цесаревича Павла Петровича (НИМ РАН), выгравированные в карандашной манере в 1765 году по случаю инаугурации академии. Портрет великого князя Павла был поднесен императрице, а ее изображение – сыну.

Смысловая доминанта выставки – богатейшее собрание работ архитекторов: проекты французских зодчих (Ж. Тома де Томона, О. Монферрана), осуществленные в Санкт-Петербурге; произведения молодых русских архитекторов-пенсионеров академии (Е.-К.Р. Баха, Л.М. Браиловского, Л.И. Васильева, И.И. Дитриха и др.) сделанные во Франции.

Экспонируются авторские модели скульптур работавшего в Санкт-Петербурге Этьена Мориса Фальконе – «Милон Кротонский» и «Грозный амур». Им же привезен в Россию фрагмент мраморного горельефа «Александр Македонский и Диоген» и в 1767 году подарен Академии художеств. Л.-С. Адам представлен головой «Огня» из серии «Четыре стихии» (1740–1750-е), а А. Кузевокс – бюстом прославленного политика кардинала А. де Ришелье. Будущим почетным членом Академии художеств Огюстом Роденом исполнена авторская модель бюста Луи Пастера (около 1870). Среди произведений русских ваятелей представлены творения Ф.И. Шубина, Ф.Г. Гордеева, И.П. Прокофьева, М.М. Антокольского, выполненные во Франции.

Отдельная и интересная тема выставки – французские модные журналы для дам. Альбом «Мебель и предметы вкуса» представлял собой иллюстративную часть периодического журнала «Дамы и моды», издававшегося в Париже с 1808 по 1835 год и пользовавшегося большой популярностью. В экспозицию включены подцветенные акварелью гравюры с изображением карет, предметов декоративно-прикладного искусства – кресел, стульев, кроватей с балдахинами, светильников в стиле ампир.

Изыществом поражают и акватинты К.Д. Винзака (1749–1800), награвировавшего для ювелиров дюжину тетрадей собственных проектов образцов ваз, подсвечников, светильников и других предметов роскоши. Это прекрасные образцы неоклассического стиля, прививавшие хороший вкус разбогатевшим заказчикам.

XX век предстает в картинах Е.Е. Моисеенко (1977–1978) по рисункам с натуры, сделанным им во время посещения Парижа и Версаля.

Научная библиотека Российской академии художеств, обладающая прекрасной западноевропейской гравюрой XVII–XIX веков, показала оттиски Н. Дориньи, П. Древе, А. Луара, Ж. Одрана II, Ж.-Л. Руле, Ж. Эделинка с оригиналов Рафаэля, Н. Пуссена, А. Карраччи, А. Куапеля. Помимо классической резцовой гравюры, часть которой входила в коллекцию Е.И. Маковского, библиотека впервые знакомит петербуржцев с работами художника и изобретателя, химика Ж.Л. М. Дагерра (1787–1851), одного из создателей фотографии.



В экспозицию тематически включены проектные модели Биржи на стрелке Васильевского острова, возведенной по проекту Ж. Тома де Томона, а также здания Академии художеств (архитекторы Ж.Б. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокоринов), поступившей в собрание музея в 1766 году, доступны для обозрения на архитектурной экспозиции третьего этажа. Именно там находятся и модель Исаакиевского собора (архитектор О. Монферран), а также бронзовая модель церкви Св. Петра в Санкт-Петербурге Х. Тацки (архитектор А.П. Брюллов), специально отлитая для показа на Всемирной выставке в Париже в 1867 году.

Панно с изображениями амуров, цветов и птиц, выполненные известным живописцем-декоратором Л.Ж. Ле Лорреном, членом Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, руководителем живописного класса в Императорской Академии художеств, ставшим первым профессором исторической живописи, можно любоваться на первом этаже здания академии. В XIX столетии эти овальные холсты размещались на потолке одного из помещений музея – в Зале бюстов. Впоследствии они служили десюдепортами в приемной перед залом Совета, а в 1913 году включены архитектором Л.Н. Бенуа в оформление нижних парадных помещений, где сейчас располагается приемная и ректорат Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

РОССИЙСКИЕ МУШКЕТЕРЫ В ГАСКОНИ

RUSSIAN MUSKETEERS IN GASCONY

Татьяна Кочемасова

Tatiana Kochemasova

Во всем мире слово «мушкетеры» ассоциируется с устойчивой цепью фактов, личностей и артефактов — роман Александра Дюма, знаменитые герои Атос, Портос, Арамис и д'Артаньян, многочисленные экранизации. В России отношение к этим персонажам особое. Здесь помнят и любят мушкетеров, возможно, больше, чем в самой Франции. Это проявление того чувства которое мы, россияне, кажется, всегда испытывали по отношению и к Франции, и к ее культуре? 2010-й, Год России во Франции и Франции в России, еще раз показал, что дружба и сотрудничество между нашими странами — постоянная величина, которую не может изменить даже мировой кризис.

Одним из «художественных» признаний нашей любви к Франции стало открытие 4 сентября 2010 года в городе Кондом исторической провинции Гасконь скульптурной композиции «Три мушкетера и д'Артаньян». Теперь персонажи романа Дюма получили новую жизнь — в пластике. Скульптурная композиция установлена в самом сердце знаменитой родины д'Артаньяна, персонажа и литературного, и исторического. Автор этой работы — народный художник России, президент Российской академии художеств Зураб Церетели.

Известно, что человек, ставший прообразом знаменитого литературного героя Дюма, тот самый д'Артаньян, родился в городе Ош провинции Гасконь. Конечно, в реальной истории все происходило иначе, чем в романе. «Возможно, история для меня — только гвоздь, на который я вешаю свою картину», — отшучивался от критики писатель, ловко доказывая оппонентам разницу между произведением искусства и истори-

One of the "artistic" confession of our love of France was the ceremonial opening on September 4, 2010, in the picturesque town of Condom in the centre of historical province of Gascony. On that day, monumental bronze composition "Musketeers" was unveiled, depicting legendary characters of Alexander Duma's novel — Athos, Porthos, Aramis and d'Artagnan, crossing their swords. The author of this work, Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts, People's Artist of Russia and UNESCO Goodwill Ambassador, modelled every character in resemblance with the heroes of the famous three-part musical film "d'Artagnan and Three Musketeers", directed by famous Russian director Georgi Yungvald-Khilkevich (1978). Author of the sculpture said, that this decision was made in social context of

З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

Три мушкетера и д'Артаньян. 2010.

Бронза. Кондом, Франция





ческим фактом. Хотя линии судьбы героев романа и реальных прообразов мало в чем совпадают, подлинная история знаменитого рода по праву является одной из ярких страниц истории Франции и тоже заслуживает внимания. Так, двоюродный брат д'Артаньяна, граф Пьер де Монтескью, был произведен в маршалы Франции, а родные братья принимали участие почти во всех войнах, которые Франция вела во второй половине



XVII века. Легендарный род сегодня соединяет историю давно минувших дней с XXI веком: последний его отпрыск, Эмери де Монтескью, сенатор, известен своими широкими взглядами и стремлением к установлению более тесных контактов с Россией и государствами СНГ.

В Гаскони с особым почитанием относятся к памяти о д'Артаньяне и его друзьях-мушкетерах. Потомки де Батц-Кастельмора (д'Артаньяна), Армана де Силега (Атоса), Исаака де Порто (Портоса) и Анри д'Арамица (Арамиса) в 1951 году создали Общество мушкетеров Арманьяка с целью поддержания традиций и распространения информации о Гаскони. Первым капитаном «новых мушкетеров» стал маркиз Пьер де Монтескью. В настоящее время капитаном является его сын, Эмери де Монтескью, герцог де Фезенсак. Общество, которое сегодня насчитывает более 4 тысяч членов по всему миру, открыто для всех, независимо от национальности и гражданства. Однако стать его членом — дело непростое. Помимо необходимости иметь особые «героические заслуги», в соответствии с уставом, нужно заручиться рекомендацией как минимум двух друзей из общества. Как и во времена д'Артаньяна, в

Церемония открытия скульптурной композиции Зураба Церетели «Три мушкетера и д'Артаньян» с участием сенатора, графа, капитана Общества мушкетеров Арманьяка Эмери де Монтескью, мэра Бернара Галлардо, Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Бокковой, председателя исполнительного совета и постоянного представителя России в ЮНЕСКО Элеоноры Митрофановой и других официальных лиц. 4 сентября 2010 года. Кондом, Франция

the presentation of this work, which became one of the highlights of the cultural exchanges organized within the Year of Russia in France and Year of France in Russia.

As was emphasized by the French newspaper *La Dépêche* based in Toulouse, creating a sculptural portrait of d'Artagnan is a unique event. Sculptural portraits of d'Artagnan are a rare phenomenon, there are only few of them: one in Paris, where the young d'Artagnan sits on the pedestal of the monument to Alexander Dumas on Malherbes Sq.; there is a memorial plaque on the house number 11 on the corner of the Embankment of river Seine and Rue du Bac, where lived Charles Ogier de Batz de Castelmore, Comte d'Artagnan, captain of the royal Musketeers of the Guard, who died at

элитные мушкетерские войска зачисляются не сразу.

История создания памятника началась около пяти лет назад, когда с инициативой создания композиции, посвященной французским мушкетерам, к художнику обратился сенатор Эмери де Монтескью. Из нескольких рабочих вариантов, созданных художником, предпочтение было отдано композиции, которая сегодня установлена на родине д'Артаньяна, в Гаскони. В ней знаменитые герои романа Александра Дюма предстают как единый символ дружбы, мужества и благородства. Каждый персонаж скульптурной композиции имеет портретное сходство с героями знаменитого фильма «Д'Артаньян и три мушкетера» режиссера Г. Юнгвальд-Хилькевича (1978). Автор скульптуры говорит, что такое решение определил общественный контекст презентации данной работы, приуроченной к культурной программе Года России во Франции и Франции в России.

Как отмечает французская газета «Ла Деш», создание скульптурного образа д'Артаньяна – уникальное событие. Изображений д'Артаньяна в скульптуре всего несколько: на родине в городе Ош в память о знаменитом герое в 1931 году установлена бронзовая скульптура; в Париже, где молодой д'Артаньян восседает на постаменте памятника Александру Дюма-отцу на площади Мальзерб; есть и памятная доска на доме №1 на углу набережной Вольтера и улицы дю Бак, где жил Шарль де Батц-Кастельмор д'Артаньян, капитан королевских мушкетеров, убитый в 1673 году под Маастрихтом во время франко-голландской войны; скульптурный портрет в Маастрихте, установленный к 337-летию со дня кончины знаменитого француза. Существует скульптура д'Артаньяна в Америке, в Университете Ксавье (Цинциннати, штат Огайо), ее создание инициировали баскетбольная и волейбольная команды, которые именуются мушкетерами.

Образ д'Артаньяна в компании знаменитой тройцы – Атоса, Портоса и Арамиса – создан впервые. День откры-



тия памятника был приурочен к знаменательному событию – 4 сентября. В этот день в Кондоме, в старинном соборе Сен-Пьер, проходит ежегодная встреча общества мушкетеров. В нынешнем году в город прибыло более 650 гостей – членов общества из разных стран мира. Открытие скульптуры стало частью большой культурной программы.

В качестве почетного гостя Кондом посетила Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова, которая приняла участие в церемонии открытия скульптурной композиции «Три мушкетера и д'Артаньян» и посетила торжественное собрание общества мушкетеров, одна из главных целей которого – привлечение внимания мировой общественности к культурному достоянию Франции – ее истории и наследию, а также развитие туризма в регионе.

«Во все времена во всех странах искусство было непревзойденным по эффективности средством общения, обмена мнениями, также оно порождает внутренний глубокий диалог. Пусть в 2010 году, который провозглашен Международным годом сближения культур, эта грандиозная скульптурная композиция станет воплощением нового вектора сознания и понимания между все-

ми государствами и народами», – подчеркнула в своем приветственном слове Ирина Бокова.

В церемонии открытия также приняли участие председатель исполнительного совета ЮНЕСКО постоянный представитель России в ЮНЕСКО Элеонора Митрофанова, сенатор, граф Эмери де Монтеスキю, мэр города Кондом Бернар Галлардо и другие.

*Открытие площади
Зураба Церетели.
10 декабря 2006 года
Плоэрмель, Франция*



Почетными гостями на церемонии открытия были знаменитые актеры Вениамин Смехов и Валентин Смирницкий, сыгравшие в отечественной киноленте о мушкетерах Атоса и Портоса. Позже их наряду с учеными, политиками, деятелями культуры разных стран приняли в мушкетеры. Ранее регалии мушкетеров были вручены американским звездам Гэбриэлу Бирну и Леонардо Ди Каприо, сыгравшим в фильме «Человек в железной маске» (1998) по мотивам романа Дюма.

Также в мушкетеры приняли и автора скульптурной композиции, художника Зураба Церетели, который передал свою работу в дар городу.

Композиция «Три мушкетера и д'Артаньян» стала четвертой работой Церетели во Франции. Ранее, в 1994 году, в здании штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже была открыта скульптурная композиция «Рождение нового человека», в южном городе Агд установлена скульптурная композиция, посвященная Оноре де Бальзаку (2003), в городе Плоэрмель – скульптура Папы Римского Иоанна Павла II (2006). Кстати, одна из площадей в этом городе названа именем художника.

the Siege of Maastricht in the Franco-Dutch War in 1673. Statue of d'Artagnan was unveiled in Maastricht on occasion of 337th anniversary of his death. There is a statue of this famous Frenchman also in United States of America, in campus of Xavier University (Cincinnati, Ohio).

The unveiling ceremony on September 4th was attended by the sculptor Zurab Tsereteli, representatives of the diplomatic corps, UNESCO Director-General Irina Bokova, Chairman of the Executive Board of UNESCO and Russia's permanent representative at UNESCO Eleonora Mitrofanova, Mayor of city Condom Bernard Gallardo, Senator and captain of the French musketeers, Earl Emery de Montesquieu, a descendant of d'Artagnan family, as well as many others. At the ceremony, special guests of honour were

celebrated Russian actors Veniamin Smekhov and Valentin Smirnitsky, who played the roles of Dumas' heroes in legendary Russian adaptation "d'Artagnan and Three Musketeers" by Georgi Yungvald-Khilkevich.

Sculptural group "Musketeers" was the fourth work of Zurab Tsereteli installed on the French soil. Earlier, in 1994, in the Headquarters of UNESCO in Paris was unveiled his sculpture "The Birth of a New Man". In the southern French town of Agde on Mediterranean coast is his sculptural composition devoted to Honor de Balzac (2003). In north-western France, in Brittany, in the city of Ploermel, is another sculpture of Zubar Tsereteli – portrait of Pope John Paul II (2006). Here, as a gesture of gratitude, one of the city's squares was named after the artist.

НАУЧНЫЙ АРХИВ

STUDY ARCHIVE



Большое собрание фотографии хранится в Научной библиотеке РАХ, особая ценность этой коллекции — первые привезенные в Россию дагерротипы. Это подарок Луи-Жак-Манде Даггерра российскому императору Николаю I, с автографом изобретателя. Осенью этого года они экспонировались на выставке, посвященной Году России — Франции, «Галльский дух на берегах Невы», в Научно-исследовательском музее РАХ, Фотолаборатория работает при Академии художеств в Санкт-Петербурге с 1935 года. После создания Академии художеств СССР и перевода президиума в Москву было создано московское отделение. Усилиями коллектива высококлассных фотохудожников ведется фото летопись истории академии.

В 1965 году создан Научный архив негативов и фото-репродукций АХ СССР, в 2006-м он наряду с Научно-библиографическим архивом преобразован в отдел Научного архива Российской академии художеств.

ФОТОЛЕТОПИСЬ АКАДЕМИИ PHOTO-CHRONICLE OF THE ACADEMY

Елена Литовченко, Мария Вяжевич

Elena Litovchenko, Maria Vyazhevich

С первых же лет существования академии начала формироваться и ее изобразительная история, которую со второй половины XIX века стали иллюстрировать фотографии, стремительно вошедшие в академическую жизнь. Журнал «Библиотека для чтения» сообщал своим читателям: «В Императорской Академии художеств выставлены три светописных вида, присланные из Парижа самим Дагерром из числа тех, которые были показываемы в парижской Академии наук при торжественном чтении отчета г-на Араго...» Академия оценила возможности фотографии для репродуцирования произведений искусства. После изобретения фототипии в гравировальном классе Академии художеств перестали готовить мастеров репродукционной гравюры. Многие лучшие русские фотографы получили образование в Академии художеств, которое впоследствии им значительно помогло в новой области деятельности. Их работы выгодно отличались ясностью композиции, изысканностью вкуса в подборе антуража, тонкости ретуши и многих других деталях, которые доступны мастерам с развитым художественным вкусом. Воспитанниками академии были Л.С. Плахов (1811–1881), Генрих-Иоган (Андрей Иванович) Деньер, В.А. Каррик (1827–1887), А.О. Карелин (1837–1906). Во второй половине XIX века в академии ввели почетное звание фотографа Императорской Академии художеств, которое присваивалось мастерам, достигшим в работе совершенства. Первым это звание получил один из самых талантливых русских фотографов В.А. Каррик, следующим стал работавший в Нижнем Новгороде А.О. Карелин, великолепный мастер жанровой фотографии.

Объективы разных фотографов запечатлели и значительные, и повсед-

Since the first years of existence, the Academy began to document its own history with various means. From the second half of the nineteenth century, photographs rapidly entered the academic life. On photographs, taken in the workshops, exhibitions, tea-rooms or exhibition halls, one can recognize one of the most beloved professors, A. Kuindzhi; deeply respected P. Chistyakov; famous V. Makovsky; exquisite D. Kardovsky and many other pedagogues and associates of the Academy. Mostly survived annotated images taken by one of the most famous St. Petersburg's photographers – by Karl Bulla.

In 1918, the Academy has been dissolved, but tragic images of those years remained. Interesting photo-series document the life of

*Мастерская профессора
П.П. Чистякова.
Академия художеств.
Санкт-Петербург. 1890-е.
Неизвестный фотограф*



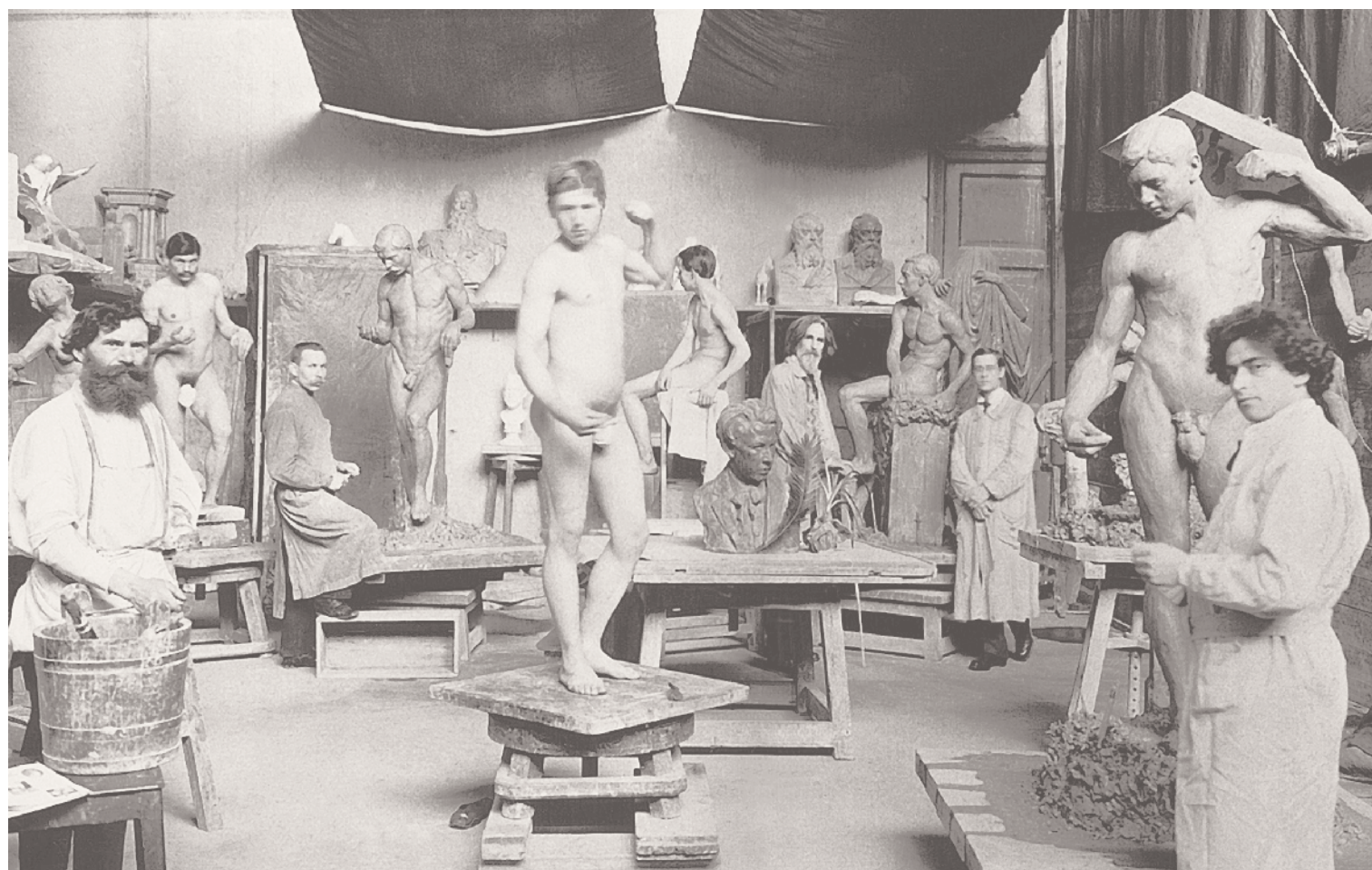
невные события академического бытия. Руководители мастерских постоянно фотографировались со своими учениками. На снимках, сделанных в мастерских, на выставках, в чайных комнатах, в выставочных залах можно увидеть одного из самых любимых профессоров — А.И. Куинджи, глубоко почитаемого П.П. Чистякова, известного В.Е. Маковского, изысканного Д.Н. Кардовского и многих других академических преподавателей. Фотолетопись академии этих лет сложилась благодаря работе замечательных мастеров фотографии, имена которых в основном известны, но, к сожалению, не всегда можно с уверенностью определить автора каждого снимка. Многие фотографии, представляющие не только историческую, но и художественную ценность, оказались неподписанными. Больше всего сохранилось аннотированных снимков, сделанных одним из самых знаменитых петербургских фотографов К.К. Буллой. Он заботился о процветании собственного дела и всячески популяризировал свою работу. Отпечатки помещали на специальные паспарту, на которые ставилась подпись или монограмма.

Упоминалось имя автора на негативах и под снимками, публиковавшимися в газетах или журналах. Для истории академии важно, что Булла, будучи придворным фотографом, много работал в учреждениях, курируемых императорским двором, к каковым относилась и академия. Благодаря этому обстоятельству хроника официальной академической жизни запечатлена достаточно подробно.

Графическая мастерская. Академия художеств. Санкт-Петербург. 1913. Неизвестный фотограф

Высшее художественное училище при Академии художеств. Скульптурная мастерская. Санкт-Петербург. 1913. Неизвестный фотограф

the Academy made during Great Patriotic War fought during Second World War. The Academy was evacuated to Samarkand. Anyway, in Leningrad, certain people remained, including some professors, some employees of the museum and library, and also photographer, S. Gasilov. Despite the fact that all of them were soon stuck in besieged city, they went on with their daily work at the Academy



Серия ценнейших фотографий была сделана в 1912–1913 годах для юбилейного издания «Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1864–1914», подготовленного Н.П. Кондаковым. Возможность запечатлеть жизнь учебного заведения, виды самого здания и его интерьеров привлекала многих талантливых и увлеченных своим делом фотографов и любителей. Уникальные снимки, на которых остались самые интересные а порой на первый взгляд незначительные события, со временем ставшие особенно ценными свидетельствами академического быта, исполнены замечательными мастерами, такими как А.А. Несветевич, Ф.Д. Николаевский, А.А. Павлович, Н.Е. Матвеев, Я.В. Штейнберг, А.Р. Эберлинг. Наиболее ценные материалы оставили фотографы С.Г. Гасилов, В.В. Стрекалов-Оболенский, В.А. Григорьев, М.А. Мицкевич, ученый Б.В. Фармаковский, архитектор М.Т. Преображенский. В фотографиях всех этих замечательных мастеров сохранились виды здания Академии художеств, ее знаменитой библиотеки, музея, различных мастерских, многочисленные портреты профессоров, служащих и воспитанников, снимки примечательных мест Васильевского острова такими, какими они были во второй половине XIX – начале XX века.

Ликвидация Академии художеств в 1918 году в результате революционных событий нанесла непоправимый урон не только художественному образованию, но и уникальному музею, библиотеке и многим другим службам. Жизнь продолжала бурлить, но уже другая. Академия по-прежнему притягивала к себе всех, кто хотел заниматься искусством. В мастерских шли занятия, работала библиотека. На редких фотографиях 1920-х годов, сделанных на скульптурном факультете, видно, что студенты работали над натурой. Руководители, среди которых особое место занимал выдающийся скульптор и педагог А.Т. Матвеев, поддерживали творческую рабочую атмосферу. Но веяния времени неотвратимы.

Бедность и скудость эпохи сказываются во всем, кроме настроения тех, кто поступил в академию, как ее традиционно называли, несмотря на официальные переименования. Все кардинально изменилось с 1933 года, когда была образована Всероссийская академия художеств, призванная возродить художественную школу. Ее директором стал И.И. Бродский, ученик И.Е. Репина, официально признанный советский художник, автор полотен на историко-революционные темы, портретов вождей революции, крупнейших партийных и государственных деятелей. Авторитет Бродского в партийно-правительственных кругах обеспечил ему достаточную свободу действий для восстановления академии как общественного и педагогического центра. Умный политик, он привлек к преподаванию известных в Ленинграде и Москве художников, в основном прошедших школу старой академии. Преподавателями стали сам И.И. Бродский, А.А. Осмеркин, Б.В. Иогансон, К.Ф. Юон, М.Г. Манисер, А.Т. Матвеев, И.Я. Билибин, К.И. Рудаков, П.А. Шиллинговский. Нача-



ли налаживаться учебный процесс и академический быт. Профессура академии придерживалась дореволюционной элегантности и строгости манер, тем самым подчеркивая уважение к школе и художественным традициям.

Период относительного благополучия длился недолго. Все прервала война. Академию эвакуировали в Самарканд. В Ленинграде остались некоторые профессора, часть сотрудников музея и библиотеки, служащие и фотограф С.Г. Гасилов. Все они скоро оказались в блокаде, но продолжали по возможности работать, заниматься научными исследованиями, охранять оставшиеся ценности.



Фотографии, сделанные Гасиловым, потрясают, несмотря на то что им уже более полувека. В них не чувствуется и растерянности, надрыва, есть молчаливое терпение, великое умение сохранять достоинство. Уникальны и первые послевоенные снимки, тоже, видимо, сделанные Гасиловым: обход живописного факультета, прошедший в декабре 1945 года, виды разрушенных частей академического здания. Профессора и преподаватели худые, почти все в помещении в зимней одежде.

Вскоре после окончания войны, с 1946 года, настроение резко меняется. Академия наполняется студентами, среди которых много только что вернувшихся с фронта, из эва-

Л.-Ж.-М. ДАГЕРР

Виды «художнических мастерских».

1839. НБ РАХ

and its institutions, they were engaged in research, but most of all, naturally, in protecting priceless artworks which remained in the city. Photographs taken by S. Gasilov are stunning and chilling, and the fact that they were made more than half a century ago, plays no role.

They do not show the hysteria or anguish, what we see is a silent patience, great skill to maintain a dignity. Unique are early post-war photographs, which are apparently made by Gasilov, too: inspection at the department of painting, from December 1945, shows large-scale destruction of the academic buildings.

In 1947, new stage in the life of the Russian Academy of Arts began. Organization was reformed and got a new official name: the Academy of Arts of the USSR. A detailed photo-report depicts the first inaugural session of the Academy of Arts of the USSR, held in Leningrad, in a historical building of the Academy. Here was elected the first president of the reorganized Academy, artist A. M. Gerasimov, whose picturesque figure always stands out in all the photographs taken at this time, either inspecting the workshops or taking part at the gala evening dedicated to quincentenary birthday anniversary of Leonardo da Vinci.

The current stage of the academic life is associated with the period after 1985. This is the time, when a new generation of photography artists began to create their photo-chronicle of the life at the Academy. Photos of the late 1980's remain invaluable evidence of the recent past and still show how much has changed since then. In 1997, Zurab Konstantinovich Tsereteli was elected President of the Russian Academy of Arts. This time is illustrated by photographs of the jubilee exhibition ceremonial opening, devoted to the 240 anniversary of the Academy, which began a new decade of its history.



*Майская демонстрация
у здания Академии художеств.
Ленинград. 1930-е.
Неизвестный фотограф*

▷ *У входа в Академию художеств
на «Выставку картин художников
Петрограда всех направлений».
Петроград. 1923.
Неизвестный фотограф*

▷ *Мастерская профессора
В.М. Орешникова. Сидят:
А.А. Мыльников и В.М. Орешников.
Живописный факультет.
Всероссийская Академия художеств.
Ленинград. 1940-е.
Неизвестный фотограф*

куации и пришедших со школьной скамьи. Все они радостные, веселые, полные жизни. На групповых снимках они сидят и стоят в непринужденных, иногда игривых позах. Среди них можно увидеть будущих знаменитых живописцев, скульпторов, графиков.

Новый этап начинается в 1947 году, когда создается Академия художеств СССР. С этого времени ведется отсчет более чем тридцатилетнего периода ее истории, наименее изученного и оцененного.

Деятельность академии регламентировалась официальной государственной идеологией, и вместе с тем в рамках необходимого выбирались и достаточно плодотворные направления, которые, несомненно, способствовали развитию изобразительного искусства. Благодаря академии была сохранена художественная школа, в Ленинграде созданы Научно-исследовательский музей, Научная библиотека, Научно-библиографический архив, Научный фотоархив и ряд экспериментальных мастерских и лабораторий. В Москве, где обосновался Президиум Академии художеств во главе с президентом, начал работать Научно-исследовательский институт теории и истории искусств.

Все перемены тут же фиксировала неизменная фотография. Быстрее, чем журналисты, исследователи, она дает представление обо всем, что происходило. В подробном фоторепортаже запечатлена первая учредительная сессия Академии художеств СССР, прошедшая в Ленинграде, в историческом здании. Здесь же был избран и первый президент преобразованной академии А.М. Герасимов, художник, сложившийся в довоенные годы, мастер картин на историко-революционные темы, портретов героев 1930–1940-х годов. Его колоритная фигура всегда выделяется на всех фотографиях, сделанных в это

время, будь то обход мастерских или торжественный вечер, посвященный 500-летию со дня рождения Леонардо да Винчи.

Активно начал работать музей, получивший по новому уставу статус научно-исследовательского учреждения. Открылись уникальные экспозиции, посвященные истории русской художественной школы, показавшие все этапы подготовки художника, а также истории русской архитектуры, где центральными экспонатами стали знаменитые проектные модели здания Академии художеств, Смольного монастыря, Михайловского замка, Исаакиевского собора и ряда других крупнейших архитектурных сооружений Петербурга. В парадных залах демонстрировались временные выставки крупнейших мастеров русского, советского и западноевропейского искусства. Особое место заняли экспозиции произведений студентов института имени И.Е. Репина. Традиционной стала выставка дипломных работ студентов.

Современный этап жизни академии связан с периодом, последовавшим после 1985 года. И уже новые поколения мастеров фотографии начали создавать ее фото летопись. Фотографии конца 1980-х сохраняют бесценные свидетельства недавнего прошлого и показывают, как много изменилось с тех пор. Фрагменты по-советски размеренной жизни Академии художеств — выставки, юбилейные торжества — постепенно сменяются иными, отражающими огромные перемены, происходящие во всей стране.

В 1992 году указом Президента РФ Академия художеств СССР была преобразована в Российскую академию художеств, а годом раньше вместе с подведомственными ей учреждениями — вузами, школами и музеями — вошла в число особо ценных объектов культурного наследия народов страны. В ее истории начался новый этап. Перелом-



▷ Стр. 30

Ремонт в «циркуле» второго этажа. Музей Академии художеств. Ленинград. 1946. Неизвестный фотограф

ный период в жизни государства не мог не повлиять на деятельность старейшего учреждения страны — обветшавшее могущество государственной структуры едва не сменилось ее полным исчезновением. Несмотря на трудности, благодаря опыту и преданности педагогов, академия продолжала действовать — институты и школы по-прежнему готовили новых специалистов. Вместе с тем необходимость преобразований ощущалась довольно остро.

В 1997 году на должность президента Российской академии художеств был избран З.К. Церетели. К этому времени относятся фотоматериалы об открытии юбилейной выставки, посвященной 240-летию академии, начинавшей новое десятилетие своей истории.

Во многом символичен факт, что положительные изменения в работе Российской академии художеств начались с такого важного события, как участие в восстановлении художественного убранства храма Христа Спасителя. Как известно, наряду с академиками в этой грандиозной по масштабам и своему духовному значению работе принимали участие многие выпускники академических вузов. Для них это стало замечательной возможностью проявить свои умения, подняться на более высокую ступень творческого развития, а также, что не менее важно, осмыслить свое место в системе мироздания. Потому особое значение имеют сегодня уникальные, ставшие уже историческими фотографии, сделанные 6–7 марта 2001 года в Зале церковных соборов храма Христа Спасителя, где проходило общее академическое собрание с участием Патриарха Московского и всея Руси Алексия II, который был избран почетным членом Российской академии художеств.

Не менее значительным событием в культурной жизни столицы и России в целом стало создание крупного музея — Галереи искусств, открытого весной 2001 года на Пречи-

стенке, 19. Вместе с комплексом зданий президиума РАХ и научно-исследовательским институтом, Галерея искусств составила целый «академический квартал», приспособленный к экспозиционным нуждам, с десятками разнообразных залов и крытыми дворами для показа произведений скульптуры, общей площадью 10 тысяч кв. м. Комплекс галереи предназначен для проведения крупных российских и международных выставок, посвященных всем видам изобразительного искусства. Благодаря обширным выставочным площадям галереи у любителей искусства появилась возможность знакомиться с богатейшей коллекцией Академии художеств из Научно-исследовательского музея, находящейся в Санкт-Петербурге и насчитывающей более 80 тысяч экспонатов.

С момента открытия галереи проведено более ста выставок и арт-проектов, от ретроспективных до самых современных. В стенах музея постоянно экспонируются коллективные и персональные выставки художников из разных стран мира. События жизни академии этих лет фиксируют московские фотографы Серги Шагулашвили, Сергей Захарченко и другие.

Десять лет, предшествовавшие 250-летию юбилею академии, отмечены заметной активизацией всех направлений ее обширной деятельности: ежедневная работа президента, еженедельные собрания президиума и выездные заседания, выставки, сменяющие друг друга каждые две недели, открытие новых музеев, ремонт помещений музеев и институтов, инвентаризация и реставрация академических собраний, создание новых мастерских и факультетов в вузах... Стремление руководства поднять обновленную академию на прежнюю высоту, напомнить обществу об особом достойном положении, которое она всегда занимала в истории государства, стало определяющим в его дея-

тельности. Творческие силы — залог развития любой культуры и цивилизации.

В этот период Российская академия художеств пополняется новыми именами — ее членами становятся зарубежные мастера, молодые художники, деятели культуры и искусства: писатели, поэты, режиссеры театра и кино, актеры, общественные деятели.

Таким образом, возрождена традиция, которая существовала еще в Императорской Академии художеств, когда почетными членами академии становились люди, часто не связанные напрямую с изобразительным искусством, но содействующие развитию культуры и искусства. Большой раздел фотоматериалов отражает уникальные, поистине исторические моменты вручения академических знаков отличия выдающимся людям нашего времени.

В Санкт-Петербурге, на исторической родине Академии художеств, к 300-летию города в обширном архитектурном комплексе института им. И.Е. Репина также произошли немалые перемены.

Над домовою церковью Святой Екатерины был поднят позолоченный шестиметровый крест. Примечательно, что в восстановлении внутреннего убранства церкви участвовали студенты мастерской церковно-исторической живописи, что еще раз позволило доказать высокий уровень подготовки в академических вузах.

Купол академического здания вновь увенчала бронзовая «Минерва», богиня мудрости, покровительница искусств и ремесел. Композиция имела очень сложную судьбу. Первоначально она представляла собой скульптурную группу «Минерва, коронуемая художества и науки». В 1785 году ее создал известный русский скульптор И.П. Прокофьев. Мастер И.Ф. Дункер, ориентируясь на модель, вырезал композицию из древесины липы. В 1819 году заметно обветшавшая деревянная скульптура была демонтирована после сильнейшей бури.

Второе рождение «Минервы» произошло только в 1885 году, тогда купол украсила уже бронзовая композиция, которую воссоздал профессор скульптурного класса А.Р. Бок. Но в 1900-м она сильно пострадала во время пожара и была снята с купола. Теперь, спустя целое столетие, «Минерва» вновь увенчала академическое здание.

29 мая 2003 года состоялось торжественное открытие созданного З.К. Церетели и установленного во дворе памятника инициатору созда-

ния и первому куратору Академии художеств, графу И.И. Шувалову.

Фотографии, отражающие жизнь академии первых лет нового века, включают хроники праздничного дня 15 июня 2007 года. Тогда начались мероприятия, посвященные 250-летию Российской академии художеств, — торжественное заседание в храме Христа Спасителя, презентация раритетного издания, посвященного восстановлению все-русской святыни, юбилейная выставка в Манеже, на которой было показано около 1500 произведений. С тех пор в Российской академии художеств произошло еще немало ярких и значимых событий, запечатленных в фотолетописи.

В 2009 году состоялась юбилейная выставка президента академии З.К. Церетели в залах Государственной Третьяковской галереи «Сто работ из Парижа», где были представлены произведения, навеянные Францией и созданные во время поездок мастера в эту страну.

Важным событием ноября 2009 года стала международная конференция «Искусство и наука в современном мире» — масштабный трехдневный форум, впервые представивший деятельность двух важнейших научных и творческих учреждений страны — Российской академии наук и Российской академии художеств в едином интеллектуальном пространстве. На фото можно увидеть выступление постоянного секретаря Французской академии изящных искусств господина Арно д'Отрива на торжественном открытии конференции.

Сегодня многие замечают, что течение времени будто ускорилось. События и лица сменяют друг друга в невероятном темпе, и все происходящее стирается из памяти очень быстро. Благодаря фотографии мы можем вновь прикоснуться к бесценным фрагментам прошлого и осознать: то, что казалось нам повседневностью, на самом деле является историей.



АРХИВ ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ

ARCHIVE OF PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS

Николай Саутин

Nikolay Sautin

Если идти от главного здания Академии художеств по третьей линии Васильевского острова к Большому проспекту, вам встретится дом, стоящий в академическом саду и выходящий своим фасадом на третью линию. Это мозаичный корпус Академии художеств, построенный по проекту архитектора Ф.И. Эппингера в 1864 году. В нем находится знаменитая на весь мир мозаичная студия, которая, начав свою славную историю с уникальных мозаик для Исаакиевского собора Санкт-Петербурга, работает по сей день. Кроме нее в здании находятся многочисленные службы Санкт-петербургских учреждений Российской академии художеств, в том числе отдел негативов и фоторепродукций с произведений изобразительного искусства Научного архива РАХ. Образован Научный архив негативов и фоторепродукций АХ СССР (старое название) по приказу президента АХ СССР В.А. Серова в марте 1965 года. Главной задачей отдела было сформировать фонд негативов с произведений советских художников — членов Академии художеств — для выполнения задач, как тогда формулировалось, пропаганды советского искусства. На многочисленные международные художественные форумы, конференции, встречи, выставки, в которых принимали участие члены Президиума Академии художеств, требовался иллюстративный материал о современной художественной жизни страны. Кроме того, создававшийся фотоархив должен был обеспечивать методическим материалом — диапозитивами и фотографиями по истории искусств многочисленные художественные институты и средние художественные образовательные заведения, которые занимались обучением будущих художников, живописцев, скульпторов, графиков, архитекторов, прикладников, искусствоведов. В связи с этим тематика формирующейся коллекции негативов вышла за рамки современного отечественного искусства. Фотографами фотолаборатории Академии художеств производились съемки произведений из собраний ведущих музеев страны, на различных выставках русского и зарубежного искусства. Коллектив сотрудников разработал принципы учета и хранения негативов, а также уникальную систему репрезентации фонда негативов в картотечных каталогах, для чего был создан генеральный каталог, карточки которого, помимо фотографического контрольного отпечатка размером 18x24, несли полную музейную аннотацию отснятого произведения, собранную научными сотрудниками фотоархива. Довольно большой формат контрольного отпечатка по-



Фотограф С.Г. Гасилов. 1968

зволял при отборе для печати увидеть все особенности, возможные недостатки негатива. Для облегчения поиска нужного материала в генеральном каталоге была разработана система тематических и предметных картотек. Негативный фонд также создавался из негативов большого формата — 9x12, 13x18, 18x24, что позволяло в случае необходимости получать при печати высококачественный снимок большого размера — до 60x90. В связи с увеличением фондов численность сотрудников фотоархива постепенно также росла. Их работа требовала энциклопедических знаний не только в области истории мирового и отечественного искусства, художественной критики, архивного дела, но также хранения и обращения с фото материалами. Фотоархив изначально был небольшой коллекцией, стихийно сложившейся в фотолаборатории при выполнении различных заказов, но благодаря усилиям сотрудников он превратился в огромное собрание негативов и фоторепродукций с произведений отечественного искусства. В настоящее время только фонд негативов превышает 200 тысяч единиц хранения. Не меньший объем имеет генеральный каталог, который постепенно вырос в четко систематизированное хранилище информации о творчестве большого количества отечественных и зарубежных художников. Обширный раздел репортажных съемок представляет собой уникальные свидетельства жизни Академии художеств на протяжении последней четверти XX века. Именно они были использованы при подготовке юбилейного издания к 250-летию Российской академии художеств. Формировавшийся сначала как ве-



*Сотрудница фотоархива
за работой. 1978*

*Группа сотрудниц
фотоархива. 1977*



домственное учреждение с конкретными задачами, фотоархив расширил свое собрание негативов с произведений русского, современного советского (ныне российского) искусства, кроме того, коллекция пополнялась снимками произведений с зарубежных выставок, экспонирующихся в Государственном Эрмитаже, Русском музее, Центральном выставочном зале. Фоторепродукции с работ художников из союзных республик, краев и областей бывшего Советского Союза постоянно пополняли собрание. Деятельность архива со временем все более расширялась, начала собираться фотохроника жизни Академии художеств: фиксировалось открытие выставок, памятников, торжественные заседания президиума и научные конференции, юбилейные торжества, награждения художников. В отделе образовался также большой репродукционный фонд; переснимались из книг, с репродукций и фотографий произведения мирового и отечественного искусства, сотрудниками создавались и велись тематические картотеки по жанрам и видам искусства. Эти ма-

териалы оказывались необходимыми при издании книг по искусству, монографий об академиках, для иллюстраций статей искусствоведов, для ознакомления студентов и учащихся художественных учебных заведений с выдающимися произведениями мирового и отечественного искусства. Ядро коллектива оставалось неизменным практически несколько десятилетий. М.Н. Соболева возглавляла фотоархив с момента его создания в 1965 году до 2008 года. Л.Г. Ярцева начинала службу в академии еще в фотолаборатории, перешла в 1968 году в фотоархив, где трудилась 30 лет. Е.А. Кострицкая работала в фотоархиве с 1968 по 2004 год, Н.А. Саутин — с 1980-го по 2006-й, до момента назначения его заведующим объединенного Научного архива РАХ, куда фотоархив вошел на правах отдела. Н.И. Емельянова (Саутина) пришла в отдел в 1976 году на должность лаборанта, окончив факультет теории и истории искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, дослужилась до должности начальника отдела. В последние годы изменился статус Научного архива негативов и фоторепродукций: он преобразован в отдел и наряду с Научно-библиографическим архивом (также получившим статус отдела) входит в объединенный Научный архив РАХ, созданный приказом президента РАХ З.К. Церетели. Со временем меняется фотографическая техника, появляются новые произведения искусства, но прежними остаются отношение к делу, высокий профессионализм, которые позволяют сохранять и использовать накопленный материал и пополнять архив.

Отдел негативов и фоторепродукций Научного архива РАХ всегда тесно сотрудничал с фотолабораторией Академии художеств. Трудом академических фотографов Петербурга (Ленинграда) и Москвы создавался негативный фонд фотоархива. Фотолаборатория Академии художеств, образованная в 1935 году в Ленинграде большим мастером и энтузиастом фотографического дела С.Г. Гасиловым, прошла долгий и сложный путь становления и развития. Финансовые и технические трудности (отсутствие современной отечественной фотографической техники, сложности ее приобретения, поиски зарубежных образцов фотоаппаратов и специальных объективов, штативов, осветительного и проявочного оборудования, фотоувеличителей, пленок, химикатов, наконец сложности «мокрого» процесса классической фотографии) не помешали талантливому организатору, мастеру фотоискусства, опытному химику С.Г. Гасилову создать фотолабораторию, которая считалась одной из лучших в довоенном и послевоенном Ленинграде. Она выполняла заказы не только Академии художеств, но и Академии наук, Публичной библиотеки, многих других учреждений и ведомств, в некоторых из них С.Г. Гасилов наряду с другими сотрудниками был организатором фотографических студий. В годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда С.Г. Гасилов вместе с коллегами по цеху продолжал вести летопись жизни академии. Эвакуация сотрудников, преподавателей и студентов, огороды в

круглом дворе академии и в академическом саду, жизнь и быт оставшихся в блокаде людей, их будни и даже праздники, возвращение из эвакуации — все осталось на пленках, снятых им. Реалии блокадного города, экспонаты первого Музея блокады Ленинграда, разрушения в городе и музейных пригородах с документальной точностью воссоздают жизнь тех страшных лет. Теперь эти уникальные фотодокументы также хранятся в отделе негативов и фоторепродукций Научного архива РАН.

В послевоенное время фотолаборатория росла и совершенствовалась технически. Формировался коллектив профессионалов — фотографов-художников, который долгие годы оставался неизменным. Высокая, даже можно сказать, повышенная требовательность создала этому учреждению репутацию ведущей организации такого рода в городе и стране. После смерти основателя С.Г. Гасилова на посту художественного руководителя фотолаборатории его сменил фотограф-художник, член Союза художников В.В. Стрекалов. Опытный фотограф, в годы Великой Отечественной войны служил в армии, в послевоенное время дружил и сотрудничал с выдающимися отечественными художниками, такими как скульпторы Н.В. Томский, М.Г. Манисер, М.К. Аникушин и другими, он руководил лабораторией до начала 1990-х годов. В дальнейшем лабораторию возглавляли фотографы В.И. Нестеров, затем В.В. Еремеев, много лет до этого проработавшие здесь. Необходимо также назвать старейшину фотографического цеха А.А. Григорьеву, выдающегося мастера натурной съемки памятников архитектуры и скульптуры. Тысячи его фотографий архитектуры Ленинграда находятся в собрании фотоархива и в картотеке Общества охраны памятников. Кроме того, он подготовил достойную смену. Его сын В.А. Григорьев пришел в 1960-е годы в фотолабораторию 16-летним подростком, унаследовал от отца не только секреты качественной съемки, но и исключительное трудолюбие. В настоящее время он руководит академической лабораторией, перешел к работе в цифровой фотографии, активно сотрудничает с журналом «ACADEMIA», а также с другими изданиями, участвует в подготовке музейных каталогов, выпускаемых академией. С 2005 года В.А. Григорьев практически в одиночку выполняет колоссальную по объему и сложности работу по созданию цифрового фотокаталога произведений, хранящихся в Научно-исследовательском музее РАН, он также продолжает пополнять фонды фотоархива репортажными съемками событий из жизни Академии художеств. Фотоархив создавали многие фотографы: В.И. Нестеров, В.В. Еремеев, А.А. и В.А. Григорьевы, Д.А. Томс, Ю.Г. Кобозев, Т.Г. Шикина, М.П. Жукова, М.В. Вахрамеева, В.А. Мариенгоф. Год за годом, работая по напряженному графику съемок, они создавали фонд негативов фотоархива. Значителен и вклад фотографов московского отделения фотолаборатории К.П. Певцова и В.А. Шарфенберга. У многих названных фотографов стаж работы в академической лаборатории составляет

не одно десятилетие. Н.П. Макарова проработала здесь более 30 лет, 25 лет — фотограф-печатник, фотограф В.В. Еремеев. Фотографы-печатники А.М. Кошурникова, Н.М. Соловьева, Н.Е. Салтыкова, К.П. Бондарчук выполнили десятки тысяч фоторепродукций для студентов, научных сотрудников и издательств, сотни тысяч диапозитивов для художественных вузов и училищ страны. Четкая работа фотолаборатории была бы невозможна и без сотрудников, обеспечивающих прием и выдачу фотоматериалов, таких как Т.А. Миняева. История фотолаборатории и фотоархива изобилует примерами исключительной преданности своему делу, верности традициям. Некоторых из названных людей уже нет в живых, но осталось зримое свидетельство их труда — созданная и функционирующая до сих пор огромная фототека.

В настоящее время начат перевод накопленных материалов в цифровой формат. Новые технологии значительно расширяют диапазон применения информации, собранной и хранимой отделом негативов и фоторепродукций Научного архива РАН за его более чем сорокалетнюю историю.





Министерство культуры РФ
ГМИИ им. А.С. Пушкина

к 100-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина в рамках Года России-Франции 2010

«Французский рисунок конца XIX–XX века из собрания ГМИИ»

В рамках XXX музыкального фестиваля
«Декабрьские вечера Святослава Рихтера»



*30 ноября 2010 года – 16 января 2011 года
Волхонка, 12*

Информационные партнеры:

Россия 24
Афиша
Итоги

Информационная поддержка

Аргументы и факты
The Moscow Times
Ваш досуг
Коммерсант ФМ
Русское искусство
Искусство
ACADEMIA
ДИ — Диалог искусств
Журнал «Третьяковская Галерея»
Портал ARTGALSinfo

Генеральный консультант



**Постоянный партнер
ГМИИ им. А.С. Пушкина**



АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



Система непрерывного образования Академии художеств состоит из двух средних специальных учебных заведений: Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея имени Б.В. Иогансона и Московского академического художественного лицея имени Н.В. Томского, двух высших учебных заведений: Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова. Лучшие выпускники институтов продолжают совершенствовать свое мастерство в академических творческих мастерских. В Москве работают мастерские живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, архитектуры, в Санкт-Петербурге — монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики. Академические мастерские есть также в Казани и Красноярске.

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

ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ

LANDSCAPE MOTIFS

*Светлана Грачева**Svetlana Gracheva*

Творческий человек проходит непростой, а порой и мучительный путь, который может быть связан с внешними событиями или с постижением глубин своего «я». Выстраивая собственный образ мира, художник соотносит свои представления с общими законами мироздания. Известно, каждая дорога должна вести к храму, но храм может быть воздвигнут и в душе человека.

«Дорога к храму» (1999) — одна из самых значительных работ народного художника России Владимира Симоновича Песикова, чья юбилейная выставка состоялась в институте имени И.Е. Репина. Название этой картины как нельзя лучше соответствует характеру экспозиции, построенной на неспешном и, кажется, негромком и содержательном диалоге со зрителем. В картине, как в магическом кристалле, отразились основные тенденции живописи В.С. Песикова. Это произведение создано с натуры, изображен знакомый вид на собор Святого Георгия в Старой Ладоге, на кремль, на старинные постройки этого древнерусского города. Мягкая в своих очертаниях зелень, написанная маслом, но по-акварельному прозрачно, буквально окутывает архитектуру и создает романтическое, чуть ностальгическое настроение. Это реалистический пейзаж и вместе с тем глубоко символичный образ, а мотив дороги, возможно, обозначает путь человека, путь художника. Это философское осмысление действительности, попытка раскрыть свое предназначение, прикоснуться к непостижимым тайнам бытия.

В.С. Песиков добился многого в жизни: он проректор по учебной работе института имени И.Е. Репина, заведующий кафедрой живописи и композиции, руководитель персональной мастерской. Но основное его призвание — живопись. Его живопись, возможно, наиболее родственна

Рофессор Vladimir Pesikov, whose anniversary exhibition was held in the Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute Of Fine Arts, Sculpture And Architecture, has one obvious vocation — painting. His mastership was reason, why he became Vice President for Academic Affairs of the Repin Institute, Head of Painting and Composition Department and head of his personal workshop. By choosing a simple themes he offers solutions in usually chamber-sized canvases, sometimes even just in a tiny etude from nature, as if the author would be specifically focusing our attention on the virtues of precious colourful textures, nuances of complex tones and an internal drama of colouring.

Presented in the exhibition, even his earliest work, teaching still-life from student times under the title “Two Girls” (1963), one can distinguish traces of style typical for future great artist. It is built on a combination of complex structures of converging silver-blue and cold-pink shades complemented by a strong contrast created by use of vibrant black colour. His work follows legacy of I. Levitan and K. Korovin, V. Serov and A. Mylnikov. Last mentioned was tutor of Vladimir Pesikov during his studies in the Institute.

The artist travels a lot. The exhibition presented his landscapes created in the Czech Republic and Hungary, Germany and Italy, Poland and Cuba, Bulgaria and China. But his motherland was also presented, this time with lyrical landscapes of Staraya Ladoga, Novgorod, Vologda and its surroundings, Onega, Svir. With a truly epic scale Pesikov rendered architectural landscapes as “Novgorod. In Yuriev Monastery” (1965); “On the River Volkhov” (1980);

В.С. ПЕСИКОВ

Две девушки. 1963. Холст, масло

Псков. Сторожевая башня на стене.
1967. Холст, масло



поэзии. Лишенная явного повествования, она сразу же настраивает на лирический лад. В этой живописи главное — соотношения цветов и тонов. Она слабо поддается словесной интерпретации и пересказу, потому что в ней, как у Б. Пастернака, «образ мира», но только явлен не в слове, а в красках.

Выбирая простые мотивы, решенные, как правило, в камерных по размеру холстах, а иногда и просто в миниатюрных этюдах с натуры, автор как будто специально сосредотачивает наше внимание на достоинствах драгоценной красочной фактуры, сложнейших нюансах полутонов, внутреннем драматизме колорита. Деликатность манеры В.С. Песикова свойственна ему и как художнику. Возможно, он выглядит несколько традиционно. И его подход к ремеслу, и академичная манера, безупречный художественный вкус, верность романтическим чувствам для него сродни рыцарскому кодексу чести, которому он хранит верность.

Творчество Владимира Симоновича сегодня очень востребовано — его приглашают в вузы многих стран делиться секретами мастерства. Он преподает в Китае

и Финляндии, где к его искусству художественная общественность проявляет почти трепетное отношение. Он сумел создать неповторимую атмосферу учебной мастерской. Работы его учеников тоже несут в себе отпечаток мировоззрения мастера и удивляют глубиной размышлений, радуют профессионализмом исполнения.

В.С. Песиков наследует и бережно сохраняет в своей живописи лучшие традиции искусства знаменитых русских художников — И.И. Левитана, К.А. Коровина, В.А. Серова и своего учителя А.А. Мыльникова. Даже в самой ранней студенческой работе, представленной на выставке, учебной постановке «Две девушки» (1963), выполненной еще в мастерской А.А. Мыльникова, угадывается стиль будущего мастера, построенный на сочетании сложных по структуре, сближенных серебристо-голубоватых и холодновато-розовых оттенков, дополненных мощным контрастом звучного черного цвета. В заведомо постановочной вещи содержатся глубокие психологические коллизии: молчаливый диалог двух молодых женщин 1960-х годов, попытка рассказать о судьбе своих современниц.

Это полотно занимает одно из почетных мест в коллекции Научно-исследовательского музея РАХ. И вообще дух «шестидесятников» — новое чувство свободы, интерес к человеческой личности, подлинный патриотизм, внимание к житейским, простым на первый взгляд моментам и вместе с тем масштабность видения — все это сохраняется в искусстве В.С. Песикова и по настоящее время.

Художник много путешествует с этюдником. На выставке были представлены натурные работы, привезенные из Чехии, Венгрии, Германии, Италии, Польши, Болгарии, Китая, с Кубы. Трепетно, легкими мазками масла, напоминающими скорее акварельные размыты, написан таинственный пейзаж «Прага. Вышеград» (1988); домики Орвьето с красными черепичными крышами, «прилепившиеся» к склонам гор, образуют своими силуэтами какой-то танцевальный вихрь (1978). Будапешт поражает легкостью и прозрачностью неба (1977), Дрезден — прозрачностью храмовых архитектурных форм (1967), а Гаваина — карнавальной радостью бытия (1987). Однако какой бы страны ни был пейзаж, всюду просматриваются черты художника русской школы, по-особому воспринимающего нюансы колорита, использующего возможности фактуры.

И все же, судя по работам, чувствует себя В.С. Песиков свободно именно дома, путешествуя по долгим, размытым, пустынным дорогам или останавливаясь в неболь-

В.С. ПЕСИКОВ

*Венеция. На Большом канале. 1978.
Холст, масло*

▷ *Мейсен. 1967. Холст, масло*

“Novgorod. St. George’s Cathedral” (1999); “Ferapontov Monastery” (2001).

In small-size sketches like “Late Night” (1992); “Hay Pile on the Shore” (1993); “Evening Sun. St. Cyril — Belozersk Monastery” (1998); “Cloud” (1999) he shows unique vividness, enough to be called maestro of etudes.

For his anniversary, Vladimir Pesikov has accumulated vast experience and preserved his creative powers, he is full of energy, of the ability to live and work, which he generously shares with his disciples.



ших, исконно русских городках, сохранивших черты традиционной культуры. Ему мил национальный пейзаж с бесхитростным на первый взгляд мотивом, в котором много воздуха, протяженного горизонта и бесконечной глубины пространства. И как бы ни были притягательны другие берега, душа художника остается здесь, и только здесь полностью раскрывается. Удивляешься постоянству его пристрастий: Старая Ладога, Великий Новгород, Вологда и ее окрестности, Онега, Свирь. Чаще всего это реалистические лирические пейзажи, лишь немного дополненные какими-то повествовательными мотивами.

Он находит новые мотивы для пейзажей и выражает ими самые разные чувства. Например, «Георгиевский собор в Старой Ладоге» (1978). В небольшом холсте представлен монументальный образ храма-богатыря, храма — былинного витязя, мощного в своих пропорциях и формах и вместе с тем благодаря нежной нюансировке колорита очень поэтичного. Различные оттенки белого в сочетании с серебристыми и охристыми тонами рожают ощущение богатства цветовой палитры и ее разнообразия. С эпическим размахом решены архитектурные пейзажи «Новгород. В Юрьевом монастыре» (1965), «На реке Волхов» (1980), «Новгород. Георгиевский собор» (1999), «Ферапонтов монастырь» (2001).

Архитектуру В.С. Песиков чувствует и понимает как-то по-особому: он будто и не прорисовывает ее, не детализирует, но умеет одним-двумя скупыми мазками наметить нужный объем, раскрыть характерную форму, «слепить» точный портрет храма или показать фрагмент городской среды и буквально «оживить» архитектурный образ. За кажущейся легкостью и непосредственностью этой живописи годы и годы колоссального труда и размышлений, доскональное знание рисунка и законов построения пространства. Так, одна из ключевых картин на выставке «Псков. Сторожевая башня на стене» (1967), декоративно написанная, демонстрирует, казалось бы, знакомый архитектурный мотив, но художник выстраивает такое сложное, таинственное пространство древней архитектуры, которое неразрывно слито с природными очертаниями. Скупые данные в контражном освещении могучие стены Псковского кремля с резкими контрастами теней, густое небо, темная и непрозрачная вода создают ощущение незыблемости и вечности этого древнерусского города.

Превосходно написаны зимние пейзажи, в которых есть не только любование бархатистой поверхностью чистого нетронутого снега и «живописной» графичностью деревьев, но также особое понимание русской северной природы, скупой на цвета, но чрезвычайно многообразной в оттенках. Звучно и фактурно написаны «Зима. Оттепель», «Розовая церковь» (1986), «Голубой вечер» (1988), «Морозное утро» (1988), «Старые ели» (1992), «Деревня. Зимний вечер» (2002). Пленэрность и натурность сочетаются в них с академической уравновешенностью композиционного пространства и четким соотношением всех элементов.



В так называемых чистых пейзажах В.С. Песиков предпочитает решать сугубо живописные проблемы. Один из последних — «На медном озере» (2009) — восхищает виртуозностью исполнения, когда быстрыми, точными, легкими ударами кисти свободно моделируется сложная форма. Рельефная фактура густых и вместе с тем почти прозрачных мазков придает внутреннее напряжение всей композиции, построенной на ритмичном чередовании планов. А цветовые акценты — красная и желтая листва на деревьях — вносят эмоциональное оживление в полотно.

Много внимания художник уделяет этюдной работе, что чрезвычайно важно для пейзажного жанра. В маленьких этюдах «Поздний вечер» (1992), «Стожок на берегу» (1993), «Вечернее солнце. Кирилло-Белозерск» (1998), «Облако» (1999) и других есть неповторимая этюдная свежесть и маэстрия. В них буквально несколькими мазками, локальными цветовыми пятнами задаются главные соотношения.

И неважно, превращаются в дальнейшем эти крошечные работы в законченные произведения или остаются в миниатюрном исполнении. В них уже на данном этапе есть все, что необходимо для полноты художественного образа: мощь контрастов, яркое «горение» цвета, наполненного светом, композиционная структура, лаконизм выражения и глубина чувств.

К своему юбилею Владимир Симонович Песиков накопил колоссальный опыт и сохранил творческую мощь, он полон энергии и щедро делится со своими учениками умением жить и творить.

МОЛОДАЯ АРХИТЕКТУРА

YOUNG ARCHITECTURE

*Татьяна Малинина**Tatiana Malinina*

В июне состоялась защита дипломных работ очередного выпуска архитектурного факультета Московского государственного академического художественного института (МГАХИ) имени В.И. Сурикова.

Дипломная «страда» каждого года в сравнительно недавно созданном подразделении института — это не только очередной шаг к совершенствованию его учебно-образовательной программы и методов преподавания, но и определенная веха на пути к осознанию специфики молодой автономной школы и ее роли в креативном пространстве современного архитектурного образования.

В этом году факультет подготовил 13 молодых специалистов, дипломные задания которых имеют ряд общих черт, связанных прежде всего с системой преподавания. Так, их масштабный, многоаспектный характер проистекает из декларируемой заведующим кафедрой факультета профессором Валерием Ржевским стратегии универсального проектирования, то есть отказа от проектирования, основанного исключительно на функциональной типологии. Процесс обучения строится по принципу постепенного усложнения структурно-пространственных задач, что развивает у студентов способности к обобщению и координированию различных составляющих системы архитектурного целого.

Сложность дипломных заданий повышает требования к проектному обоснованию, которое базируется на результатах исследований, проведенных дипломником для информационного обеспечения всех аспектов предлагаемого архитектурного решения, и аргументированном изложении авторской концепции. В ходе работы над дипломным проектом кроме основного руководителя студента консультируют приглашаемые специалисты (инженеры, конструкторы, экологи, медики, социологи и др.).

Темы дипломов этого года представляют интересными и перспективными, напрямую связанными с решением актуальных проблем социально-экономического развития современной России. Проектные

In June 2010, defence of diploma works took place in the Faculty of Architect of the V. Surikov Moscow State Academy Art Institute.

Each year, graduation "harvest" in the relatively newly formed branch of the Institute, is not only another step to improve its educational program and teaching methods, it is also a definite milestone on the road to better realization of particularities connected with a young independent school and its role in the creative space of contemporary architectural education.

This year, 13 young professionals graduated from the Faculty. Their diploma works have some common traits associated primarily with the specific system of teaching. So their large-scale versatile nature stems from the strategy of "universal designing", renouncing a strategy that is based solely on functional typology. Author of this innovative concept is Head of the Faculty, Professor Viktor Rzhovsky. The learning process is based on the principle of gradual increase of complexity of structural and spatial problems, thus helping to develop students' ability to compile and coordinate the various components of the architecture, understood here as a complicated interrelated system.

О. ГРЕБНЕВА

*Раздел «Вода» проекта
реконструкции п-ова Пицунда,
Абхазия. Макет
(Рук. проф. В. Ржевский)*

▷ Е. СПИРИДОНОВА

*Проект туристического комплекса
«Атлантида». Макет
(Рук. проф. В. Ржевский)*



задания различаются по типологическим доминантам. Градостроительная составляющая доминирует в проектах реконструкции северного берега бухты Золотой Рог во Владивостоке (автор Камилла Якубова, руководитель профессор В. Ржевский), полуострова Тонкий Мыс в Геленджикской бухте (автор Елизавета Харичева, руководитель профессор В. Ржевский) и научного центра РАН в районе Геленджика (авторы Владимир Злота, Фадей Глущенко, руководитель профессор В. Ржевский).

За широко развернутой впечатляющей картиной нового морского фасада крупнейшего дальневосточного порта в проекте К. Якубовой стоит тщательный анализ не только городского пространства, но и современных мировых тенденций развития прибрежных территорий морских городов.

Общая площадь участка застройки составляет 120,7 га, отдельные участки имеют перепад рельефа с юга на север до 20 м, береговая полоса изрезана причальными стенками, пирсами, доками и другими промышленными сооружениями, нет свободного доступа к воде. Вдоль берега проложена транспортная грузовая ветка железной дороги.

В основе архитектурно-планировочной концепции реконструкции бухты лежит идея открытости города морю и квартальная застройка береговой полосы. Для этого автор предполагает освободить территорию от ветхих инженерных коммуникаций и сооружений, разобрать старые строительные конструкции, вывести промышленные объекты за пределы города и создать на их месте современную, экологически чистую зону общественно-рекреационного назначения с новыми проспектами, благоустроенными и озелененными набережными, парками.

Сооружение огромного моста, который должен соединить берега бухты «Золотой рог», потребовало изменения градостроительного масштаба, увеличения геометрических размеров кварталов, усиления вертикальных акцентов в силуэте городской застройки, что нашло отражение в принципах реконструкции. Поэтому по мере удаления от исторической части города высота зданий в предложенном проекте увеличивается. Квартальная застройка через развертку фасадов улиц открывает видовые панорамы на водную гладь залива и благоустроенную набережную.

Часть набережной, расположенной в исторической части города с сохранившимися здесь постройками конца XIX – начала XX века, по замыслу автора предполагается реконструировать: старую корабельную набережную расширить, выровняв ее береговую полосу, сами же здания, в зависимости от сохранности, подвергнуть консервации и ревитализации. Район исторической промышленной застройки возле Сухого дока автор намерен насытить историческими ассоциациями, создав сложный многофункциональный комплекс, включающий административные здания Тихоокеанского флота, военно-морское училище, музей исследования Дальнего Востока, а отремонтированные старые суда превратить в музейные экспонаты. Вдоль озелененной набережной бухты Золотой Рог должны разместиться декоративные бассейны и фонтаны, теневые навесы и кафе.



Предложенная дипломницей архитектурно-планировочная концепция представляет собой принципиально новое решение не только для территории, определенной заданием на проектирование, но также всей береговой линии бухты и залива, которое предусматривает строительство благоустроенной набережной, современной автомагистрали, создание новых городских центров, гостиничных и деловых комплексов, жилых районов и парков. Новая автострада, запроектированная как сквозная магистраль, проходящая вдоль всего залива параллельно улице Светланской, должна существенно улучшить движение транспорта. Большое значение в проекте придается и пешеходной зоне. Протянувшись вдоль набережной, она вместе с системой бульваров и парков должна создать новый городской рекреационный комплекс, объединив гостиницы, рестораны, экспоцентр Тихоокеанского региона, театры, аттракционы, спортивные сооружения и т.д.

Чтобы решить основные проблемы передвижения по городу со сложным рельефом местности и создать благоприятную, комфортную и экологически чистую атмосферу в современном мегаполисе, автор особое внимание уделяет организации движения транспорта и пассажиров. Новая автомобильная трасса позволит не только разгрузить Светланскую улицу, но и соединить все новые объекты береговой зоны. Предполагается сооружение подземных и многоярусных парковок практически при каждом здании.

Монорельсовая дорога соединит многочисленные объекты новой застройки вдоль всей бухты, а система фуникулеров и подвесного транспорта свяжет городскую набережную и объекты отдыха с жилыми районами, расположенными на соседних сопках. Морской транспорт будет доставлять горожан в зоны отдыха, находящиеся на островах и побережье.

Тема дипломной работы Елизаветы Харичевой – проект туристического комплекса «Солнцедар» в программе реконструкции морского порта Геленджикской бухты и всей территории полуострова Тонкий Мыс. В основе стратегии реконструкции, предлагаемой Харичевой, два принципиальных момента. Первый связан с исторически сложившимися морфотипами, прообразами среды, характерными для данной территории, поэтому в пояснительной записке особое внимание уделяется анализу природных, историко-культурных, экономических факторов, определяющих курортную специфику региона.

Исходя из климатических и территориальных возможностей полуострова Тонкий Мыс, дипломница удачно определяется в выборе функционально-типологического решения, придя к идее создания туристического комплекса в современной его модификации.

И тут вступает в действие второй принцип реконструкции, который связан со сценарием жизни, условий, которые соответствуют современным представлениям об отдыхе. Этим объясняется наличие особого раздела в пояснительной записке, представляющего собой краткий экскурс в проблематику проектирования современных туристических комплексов.

Общая архитектурная концепция выстраивается автором в рамках природных ограничений (береговой линии полуострова, равнинного ландшафта) и примыкающего к участку с западной части аэропорта.

Основываясь на методе преемственной реконструкции, автор использует в качестве опорных элементов общей планировочной системы морской порт, главную улицу, храм и памятные сооружения Солнцедара, его природные реликты — Ясневый парк и озера. Вместе с тем вносятся радикальные изменения, связанные с принципиально новым планировочным и объемно-пространственным решением.

Из развитой многофункциональной номенклатуры предполагаемых построек туристического комплекса для детальной разработки автор проекта выбирает здание морского порта, которое также подвергается радикальной реконструкции и модернизации. Результатом усилий проектировщика стала не только застройка территории, но прежде всего создание ансамбля. Именно ансамбля, потому что ощущаются системность, гармонизация, заложенные в решении всего комплекса. Качество этого гармонического единства опять-таки особое.

Поиски выразительного образного языка архитектуры или универсальных методов формообразования сосредоточиваются сегодня в проблемном поле активно развивающегося направления в архитектурном проектировании, связанного с применением фрактальных методов. С тех пор как в 1975 году американский математик автор книги «Фрактальная геометрия природы» Бенуа Мандельброт предложил термин «фрактал», а на выставке «Границы хаоса» в 1984 году были представлены фрактальные структуры необыкновенной красоты, к фракталам возник огромный интерес не только в естественных, но и гуманитарных науках. Можно сказать, что конец XX века ознаменовался осознанием фрактального характера геометрии природы. Свойственные ей принципы формотворения оказались привлекательными и для художников, архитекторов и дизайнеров.

Даже если бы дипломница продемонстрировала только намерения прибегнуть к новым методам формообразования, это следовало бы приветствовать. Но в данном случае эксперимент увенчался успехом.

Дипломным заданием Владимира Злоти и Фадея Глуценко стал комплекс Международного научного коор-

динационного национального центра, который предполагается построить на живописных горных склонах Геленджика. Исходя из природных условий и особенностей рельефа с перепадами до 80 м, авторы положили в основу генерального плана двухчастное членение, разместив комплекс на прилегающих друг к другу, но изолированных в ландшафте участках. Проект научного городка, занявшего всю территорию западной части, разработал В. Злота, планировочно связав его с восточной частью, предназначенной для размещения собственно координационного центра. Стремясь подчеркнуть представительские функции архитектуры интерфорума, автор (Ф. Глуценко) придал зданиям дворцовый, репрезентативный характер, следуя сложившейся традиции превращать в дворцы курортные комплексы и правительственные резиденции Черноморского побережья.

Проект реконструкции расположенного под Новороссийском знаменитого центра виноделия Абрау Дюрсо (2 тысячи жителей) осуществлялся тремя дипломницами (рук. доц. А. Матюшин). Культурный центр города с театром (автор Ольга Романова) и небольшой спортивный комплекс (автор Яна Тен) решены в камерном ключе. Малоэтажные строгие объемы новых строений свободно разбросаны по холмам и долинам в полной гармонии с пейзажем, его подернутыми серебряной дымкой невысокими горными цепями. Заметна кропотливая и вдумчивая работа по прокладке пешеходных путей, лестничных подъемов и спусков в местах, где перепад высот достигает 100 м. Выразительным объемно-пространственным и цветовым акцентом входят в панораму городка здания комплекса Международного центра академической гребли со спортивной детской базой олимпийского резерва (автор Элене Метревели).

Другую группу дипломных работ составили проекты комплексов, в которых объединены функции отдыха, спорта и бальнеологии. Основная задача каждого проекта сводилась к поиску наиболее выразительного и логически обоснованного объемно-пространственного решения.

Екатерине Спиридоновой удалось объединить и одновременно эффектно сопоставить две разнородные части своего объекта. Спроектированный ею туристический комплекс «Атлантида» на Черноморском побережье западнее Голубой бухты Геленджика (руководитель профессор В. Ржевский) расположился на береговой части и на воде. На берегу автор разместила объекты сферы обслуживания и транспортный узел. А многоуровневые платформы на воде занял сам туристический комплекс с гостиничными блоками, развлекательной и спортивной зонами.

Комплекс «Золотое руно» Валерия Жбанова (руководитель профессор В. Ржевский) предназначен для строительства в Абхазии. Его функциональная специфика гостинично-развлекательного центра удачно сочетается с пластическим символизмом архитектурных форм, благодаря чему автор добивается особой выразительности архитектурного решения.

Защита диплома

Елизаветой Харичевой.

*Проект туристического комплекса
«Солнцедар», Тонкий Мыс, Гелен-
джик (Рук. проф. В. Ржевский)*



Умение слаженно работать в составе проектной команды продемонстрировали члены авторского коллектива — Екатерина Кузьмина, Нелли Панасова, Ольга Гребнева, Сергей Рудиков, — работавшие над реконструкцией полуострова Пицунда в Абхазии (руководитель профессор В. Ржевский). Обосновывая свои предложения в пояснительной записке, авторы рассматривают развитие туристско-рекреационного сектора республики как одно из наиболее перспективных направлений укрепления ее экономики. Исходя из многофункциональной специфики организации и обслуживания туристических объектов, существующей в мировой практике, авторы создали модель рекреационно-общественного республиканского центра, то есть многофункционального комплекса городского общественного, культурного и развлекательного характера. Важно, что горожане, выступающие в роли гостеприимных хозяев, не изолированы от гостей. Отсюда и правомерность включения в центральную часть города системы гостиниц, тем более что в нем практически нет гостиничных зданий современного уровня комфорта. Своеобразное функциональное наполнение, придающее особую окраску задуманному комплексу, видимо, и дало авторам основание определить его типологическую разновидность как гранд-парк-отель. Проектные материалы диплома включают пояснительную записку, генеральный план, ситуационный план, макет гранд-парк-отеля (М 1:5000), развертку, транспортную схему, перспективные изображения и авторские разработки отдельных объектов. В названии комплекса «Четыре стихии» зашифрован коллективный автор, а проекты каждого участника получают символическое, девизное обозначение.

Под девизом «Воздух» Екатерина Кузьмина представляет проект одного из ключевых, детально разработанных объектов парк-отеля, расположенного при въезде на его территорию. Здесь размещается крупный выставочный комплекс, в составе которого экспоцентр, конгресс-холлы, конференц-залы, гостиница класса люкс, сеть высотных разноуровневых гостиниц на воде класса апартаментов. Рядом офисно-деловой центр в виде отдельно стоящего масштабного здания с многоуровневой платформой, паркингами и торговой галереей. Многофункциональность выражается и в сложном, остроумно организованном объемно-пространственном построении зданий. Еще

▷ С. Рудиков

*Проект реконструкции
п-ова Пицунда, Абхазия.
Фрагмент макета
(Рук. проф. В. Ржевский)*

▷ К. Якубова

*Проект реконструкции бухты
Золотой рог, Владивосток.
Фрагмент макета
(Рук. проф. В. Ржевский)*

The complexity of tasks formulated for diploma works is increasing requirements for feasibility study, which is based on the results of partial studies undertaken by student to secure complex information connected with all aspects of the proposed architectural solution, and on the argumentative explanation of the author's conception. During the work on graduation project, apart from the senior tutor, student is confronted with associate advisers — experts in their particular fields (engineers, constructors, environmental scientists, physicians, sociologists, and others). This year, topics of diploma works this year are not only interesting and challenging, but they are directly related to the solution of actual problems of socio-economic development of modern Russia. Project assignments vary in dominant typological features. Component of urban planning dominates the reconstruction and revitalization projects of the northern shore of the bay "Golden Horn" in Vladivostok (author Kamilla Yakubova, tutor Prof. V. Rzhovsky), of the peninsula "Cape Thin" in Gelendzhik Bay (author Elizabeta Kharicheva, tutor Prof. V. Rzhovsky) and reconstruction of the Research Center of the Russian Academy of Sciences in the urban area of Gelendzhik (by Vladimir Zlotya and Fadey Glushchenko, Prof. V. Rzhovsky). Graduates successfully demonstrated the proficiency, knowledge and skills acquired through the years of professional training, including the ability to attract and use various means of presentation, including computer technology.



более оригинально композиционное решение расположенных под наклоном друг к другу высотных гостиниц на воде. Озелененные овалы платформы с прикрепленными к ним, словно зависшими над водой гостевыми коттеджами, жилой комплекс с домами-ракушками, скрепленными между собой «нитьями», вкупе с другими «затейми» свидетельствует о богатой фантазии и изобретательности автора. Проект представлен следующим визуальным рядом: генеральный план территории «Воздух», перспективные изображения, планы экспоцентра, планы делового центра, план типовой гостиницы при экспоцентре, развертка – вид со стороны моря, макет (М 1:750).

Комплекс, спроектированный Нелли Панасовой, представляет собой полуостров, состоящий из двух платформ, смонтированных на сваях. Объемно-пространственное решение этого надводного комплекса напоминает «ожерелье» из куполообразных сооружений, соединенных между собой изгибающимися лентами переходов. Надводная часть комплекса получает и соответствующее функциональное наполнение: помимо гостиниц здесь располагаются яхт-клуб, дельфинарий, океанариум, аквапарк, плавучие рестораны и другие развлекательные объекты,

связанные с водной стихией. Проектом предусмотрены стоянка для судов, пешеходные и автомобильные мосты, связывающие обе части острова с сушей. Предложенное решение убедительно и достойно. Некоторые объекты представлены в двух возможных композиционных вариантах. Архитектура, несмотря на водное окружение, выглядит крепкой и основательной. Проект представлен генеральным планом территории «Вода», фрагментом (макет М1:1000), генпланом и перспективами комплекса «Калипсо», видом с воды комплекса «Калипсо» (развертка), фасадами и видами сверху яхт-клуба, аквапарка, гостиницы на воде, планами и разрезом аквапарка.

Проект Ольги Гребневой отличается особой органичностью, стройностью и единством. В архитектурном решении автору удалось увязать символический смысл с функциональным назначением, а намерению использовать как можно больше зелени и максимально приблизить человека к естественной среде подчинены и планировочная структура, и пространства, включающие дендропарк, зоопарк, виноградники, поля для гольфа, ипподром. Здание санатория «Тегга» с его зелеными террасами и вертикальным озеленением повторяет очертания естественного ландшафта. Проект представлен генеральным планом и схемой зонирования территории «Земля», фрагментом (макет М 1:750), планами 9 этажей санатория «Тегга», разрезом и фасадом здания санатория, изображением фрагмента его конструкции, перспективой санатория и его интерьерами.

Спроектированный Сергеем Рудиковым комплекс зоны развлечений (под девизом «Огонь»), утопающий в зелени, расположен в глубине участка у подножья горного хребта. Здания огибают карнавальную площадь, образуя три функциональные зоны. Строгая уравновешенная композиция, четкие геометрические очертания архитектурных объемов мыслятся автором как единое сценическое пространство, время от времени оформляемое эффектными световыми, цветовыми, музыкальными ритмами, наполняемое движением и шумом пестрых праздничных толп. Проект состоит из генплана территории «Огонь», фрагмента (макет М 1:750), плана цирка, планов развлекательного комплекса «Аврора» и его перспективами. Общее решение представляется интересным, убедительным, архитектура – своеобразной и выразительной. Единый и стройный ансамбль гранд-парк-отеля «Четыре стихии» сформирован авторами на основе транспортной сетки, плавно перетекающих друг в друга, объединяющих все постройки зеленых пространств, а также умело согласованных друг с другом отдельных частей ансамбля.

Дипломники успешно демонстрируют знания и профессиональные навыки, полученные в процессе обучения, в том числе способность привлекать и использовать различные средства демонстрации, включая компьютерные технологии.

Фото студентки V курса МГАХИ им. И.Е. Сурикова Юлии Шепелевой

ЕСТЬ ЛИ ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ДИПЛОМА?

IS THERE LIFE AFTER GRADUATION?

Светлана Грачева

Svetlana Gracheva

Защиты дипломных работ в институте имени И.Е. Репина всегда проходят очень торжественно, в конференц-зале Академии художеств, при скоплении большого числа публики. Все это напоминает театральное действие. Выйти перед авторитетнейшими членами государственных аттестационных комиссий, произнести речь, а тем более представить дипломную работу — результат годичного обучения в вузе (а иногда и нескольких лет упорного труда) — нелегкое испытание для вчерашнего студента и завтрашнего специалиста. В такой обстановке особенно волнуют отзывы рецензентов, напутственные слова руководителей и разнообразные мнения членов совета. Время от времени председателям ГАК приходится даже успокаивать присутствующих — настолько горячие дискуссии разгораются вокруг работ, споры об искусстве, о жизни, о насущных проблемах... Накал страстей захватывает и членов высокого ареопага, они бурно радуются успехам своих воспитанников, не соглашаются, удивляются. Но вот страсти защит откипели и далее как подведение итогов — выставка. В этом году выставка лучших дипломных работ, традиционно проходящая в залах академического музея, объединила произведения выпускников всех факультетов Репинского института — живописного, скульптурного, графического, архитектурного и факультета теории и истории искусств. Такой солидный показ для молодых авторов — путевка в жизнь.

По сложившейся традиции дипломники сами выбирают темы своих работ (за это боролись еще участники «бунта 14»), но выпускающие кафедры, конечно же, руководят процессом создания произведения. Поэтому выставка дипломных работ (в ее экспозиции принял деятельное участие новый ректор института — С.И. Михайловский) — это еще и демонстрация творческого и педагогического потенциалов вуза, его современного уровня.

Среди творческих заданий много тем, связанных с историей, философией. Масштабные проекты выполнены студентами монументальной мастерской факультета живописи. В мастерской под руководством профессора А.К. Быстрова созданы эскизы больших мозаичных панно для исторического музея и их фрагменты в материале на тему «Невская битва» (П.С. Медведев) и «Куликовская битва» (А.А. Брославец). Авторам удалось весьма профессионально построить сложные, динамичные многофигурные батальные композиции и свободно, в

Defence of diploma works at I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture is always very solemn event, ceremonial atmosphere is reinforced with settings in historical conference hall of the Academy of Arts, with a large number of visitors. The final "accounting act" is traditional exhibition of graduates. This year the exhibition of the best diploma works, traditionally held in the halls of the Academy Museum, presented the

П.С. МЕДВЕДЕВ

*Невская битва. Фрагмент мозаики**для исторического музея.*

2010



work of graduates from all faculties of I. Repin Institute — Faculty of Painting, Faculty of Sculpture, Faculty of Graphic Art, Faculty of Architecture and Faculty of Theory and Art History. For young graduates, respectable performance like



сильных ракурсах расположить в них фигуры людей и животных, заполнив ими буквально все пространство. Колорит этих панно решен декоративно – в насыщенных и напряженных контрастных цветовых сочетаниях. Экспрессию работ подчеркивает выразительная фактура смальты, ее насыщенность светом и цветом. Еще одно произведение из этой же мастерской – «Багратион» (В.В. Мелик-Агамерян) повествует о героическом прошлом России, воспеваает и прославляет благородство и мужество ее героев. В композициях чувствуется связь с лучшими традициями мировой живописи и в то же время современный подход к пониманию задач искусства.

В мастерской монументальной живописи под руководством профессора С.Н. Репина дипломники тоже разрабатывали темы героизма и патриотизма. Г.Е. Кадыков в картине «Победитель» изображает античного воина-героя в обстановке, наполненной ассоциациями из истории Древнего Рима. Работа Юй Чаннун «Тибет» радует мощной силой лаконично решенных образов. На фоне сурового пейзажа, обозначенного лишь самыми общими пятнами и линиями, изображена скорбная процессия. В центре композиции – бык, на его спине безжизненное тело человека. Величественность образов своей простотой, силой и ясностью говорит о вещах понятных в контексте всех культур.

Тематически близка этим произведениям станковая картина М.А. Прадед «Прощание» (руководитель профессор В.В. Загонек), окрашенная трагическим чувством, изображающая момент эвакуации. Женщины с детьми, собрав нехитрый скарб, покидают свою деревню. На переднем плане девочка в огромных башмаках, в ветхой одежке прижимает к груди икону, источающую сияние, вселяющую надежду на будущее – убедительный образ, связанный со многими уже известными произведениями о войне.

Картина И.Б. Алтунашвили «Теплый вечер» из этой же мастерской посвящена красоте обычной жизни простых людей. Поселок у моря – большие деревянные

А. А. БРОСЛАВЕЦ

Куликовская битва. Эскиз мозаики для исторического музея.

2010

▷ ЮЙ ЧАННУН (КНР)

Тибет. 2010.

Холст, масло

this is true ticket to successful professional life. Among the many creative assignments are many related to the history and philosophy. During the defence, most heated discussion of diploma commission, led by Professor A. Levitin, was caused by the canvas by P. Ignatiev "The Adoration of the Shepherds" (studio of Professor V. Pesikov). Referring to well-known evangelical story, connected with the eternal themes of art, the author created a work full of deeply personal experiences. Author depicted clearly our contemporaries and all of them bear the signs of portraits.

In other works of graduates, one can often recognize a topic of beautiful small homeland, romantics of childhood and adolescence, veneration of past memories. Representative was introduction of the Faculty of Architecture: projects of large-scale urban development executed both on plans and in models. As always, very interesting works belong to graduates of the Faculty of Graphic Art, where two personal studios, led by Professor A. Pakhomov and A. Andreev, showed works of 16 graduates.

Unusual nature of this exhibition is connected with the fact that it involved graduates of the Department of Theory and History of Arts, where annually graduate more than 130 people after a full-time and correspondence courses. Of course, theses of this department are not so spectacular and convenient for exposition as those of other faculties, but no less significant as a result of university education. Theses of S. Kontul, M. Ivasyutina, V. Konycheva, A. Velikanova, I. Tolstaya, A. Esono were honoured by GAK and recommended for print, and their authors got recommendations for future post-graduate study. Subjects of research were various: the Russian-Finnish connection in the fine art of 19th – early 20th century; national roots of landscapes of French impressionists; architecture of Arab Emirates; and contemporary video

art. It is likely that the works of best graduates of this department, published in the form of books, albums, catalogues and articles, will soon find their readers.

For graduates, who received their diplomas and made farewell with student years, ceremonial defence of diploma works and awarding of diplomas will remain a memorable event for the rest of their lives. We want to wish them, that this exhibition will be the new beginning for them, hopefully, beginning of a great and successful professional life.



дома, мальчишки на велосипедах, рыбацкие сети, рыбацкая лодка. Все рождает ностальгию по размеренному ритму жизни, по розово-золотым закатам, памятным с детства. Автору удалось за счет тонких колористических нюансов, понимание которых возможно только в результате многих натуральных наблюдений, передать точное состояние летнего теплого уходящего дня.

Бурную дискуссию комиссии под руководством профессора А.П. Левитина во время защиты вызвало полотно П.А. Игнатьева «Поклонение пастухов» (мастерская профессора В.С. Песикова). Опираясь на известный евангельский сюжет, относящийся к вечным темам в искусстве, автор создает произведение, наполненное глубоко личными переживаниями. Персонажи написаны с современников и несут черты портретности. П.А. Игнатьев показал высокопрофессиональное владение различными живописными тонкостями лессировочного письма в манере теневоса, наряду с этим комиссия отметила в картине постмодернистское цитирование — перевод известных сюжетов в иной культурный контекст.

В дипломных работах часто присутствует тема красоты малой родины, романтики детства и отрочества, воспоминаний о прошлом. В единой коричневатой-охристой гамме написано полотно А.А. Гончаровой «Из детства» (мастерская профессора В.В. Соколова).

Каждому, вероятно, близок и знаком этот сюжетный мотив: под высокими деревьями сидит маленький мальчик, чуть поодаль — отеческий дом. Мир больших деревьев, фантазий и мальчишеских мечтаний, привлекателен и таинственен. Оригинальность картине сообщает колористическое решение, оно передает ощущение разлитого в воздухе золотого вечернего света. И подвижная, пастозная фактура масляной живописи усиливает это впечатление.

Эскизы монументальных храмовых росписей сделали выпускники мастерской профессора А.К. Крылова: Крестовоздвиженской церкви в г. Романове (С.П. Николаев), храма Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске (П.А. Арефьев). В достаточно тонких стили-

зациях под древнерусское искусство XVII века авторы умело передают современное понимание задач стеновой церковной живописи.

Серьезные задания выполнили дипломники в мастерской реставрационной живописи под руководством профессора Ю.Г. Боброва. Например, Л.А. Сосина отреставрировала и тем самым вернула к жизни икону XVII века «Спас на престоле», принадлежащую Музею изобразительных искусств Республики Карелия. Высокий уровень реставрационных работ обеспечили научно-исследовательская работа, проводимая в этой мастерской, и ее прекрасное оснащение, которого добился Ю.Г. Бобров.

Солидно представлен архитектурный факультет — масштабными градостроительными проектами, выполненными как на планшетах, так и в макетах. Это проекты музея судостроения на Ново-Адмиралтейском острове (А.П. Яр-Скрябин, руководитель профессор В.В. Попов), Охтинского спортивного парка (А.А. Якунин, руководитель профессор П.И. Юшканцев), комплекса храма Святого Георгия Победоносца на Пискаревке (Р.Б. Тихомиров, руководитель профессор П.И. Юшканцев), Спортивно-зрелищного комплекса в Выборге (С.С. Сысоев, руководитель профессор В.О. Ухов). Все перечисленные работы получили отличные оценки и похвалу ГАК. Их значимость еще и в том, что все они могут иметь прикладной характер и тематически и стилистически связаны с Санкт-Петербургом и его окрестностями.

Скульптура на этот раз показана только на фотографиях, вероятно, из-за трудностей, связанных с ее размещением. Однако даже на фотоснимках видны явные успехи этого года: Н.В. Спивак «Противостояние», Д.В. Ефремов «Федерико Феллини» (руководитель профессор А.С. Чаркин), И.Н. Литвинов «Святая Татьяна» (руководитель доцент В.Д. Свешников).

Как всегда, интересен выпуск факультета графики, две его персональные мастерские — под руководством профессоров А.А. Пахомова и А.С. Андреева — показали работы 16 выпускников. Их станковые работы и книж-



И. Б. Алтунашвили
Теплый вечер. 2010. Холст, масло

ные иллюстрации продемонстрировали широту выбранных тем: от «Плавания св. Брендана» (М.М. Смирнова) до «Цветов зла» Ш. Бодлера (А.В. Коряшкин) и «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского (Д.В. Болотов).

Государственной аттестационной комиссии, возглавляемой профессором О.М. Савостюком, особенно понравились произведения китайских студентов Чжан Хайцин «Горы и реки» (офорт) и оформление авторской книги Ян Лу «Лунатик» (линогравюра).

В первой серии тончайшим образом, органично соединились традиции китайского пейзажного жанра шань-шуй с академической школой европейского рисования. А Ян Лу изобразила трогательную историю о приключениях хрупкой китайской девушки в непонятной стране России, в мрачноватом и холодном Петербурге, в бескрайних просторах Русского Севера. Эта искренняя история сочетает в себе восточное уважение к плоскости листа с неожиданными, в постимпрессионистическом духе, построениями формы и колорита.

Необычность данной выставки еще и в том, что в ней впервые участвуют дипломники факультета теории и

истории искусств, который каждый год выпускает более 130 человек после дневной и заочной форм обучения. Конечно, дипломные работы ФТИИ не так зрелищны и экспозиционно выгодны, как у выпускников других факультетов, но не менее весомы как итог обучения.

Работы С. Контула, М. Ивасютиной, В. Кобычевой, А. Великановой, И. Толстой, А. Эсоно были отмечены похвалой ГАК и рекомендованы в печать, а их авторы – в аспирантуру. Тематика исследований обширна: это и русско-финские связи в изобразительном искусстве XIX – начала XX века, и национальные корни французского импрессионистского пейзажа, и архитектура Арабских Эмиратов, и современный видеоарт. Вполне вероятно, что труды выпускников ФТИИ, опубликованные в виде книг, альбомов, каталогов, статей, скоро найдут своего читателя.

Для бывших студентов, получивших дипломы, навсегда памятным событием останется эта выставка как начало, хочется надеяться, большого и успешного пути...

Фото И.А. Коротенко

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



Академия художеств со дня своего основания ставила задачей не только подготовку профессиональных художников, но также воспитание «новых людей», способных придать динамику художественной и общественной жизни. А.А. Дейнека, академик, член президиума, вице-президент Российской академии художеств, в своей жизни и творчестве воплотил высокие идеалы академии. Обширную художественную деятельность оформителя выставок, журналов, создателя плакатов, росписей, мозаик, живописных произведений он совмещал с преподаванием и общественной деятельностью. И всегда он сочетал новаторство с высокими античными идеалами гармонии.

ПОЭТИКА ТЕХНИКИ ДЕЙНЕКИ

THE POETICS OF TECHNOLOGY IN THE WORKS OF DEYNEKA

Владимир Аронов

Vladimir Aronov

Дейнека очень любил современную технику. В своих плакатах, книжных иллюстрациях, картинах, мозаиках он часто изображал большескрылые синие и красные самолеты, серебристые дирижабли, темные силуэты паровозов с длинными цепочками нагруженных вагонов, быстроходные катера, покачивающиеся на блестящей глади морских заливов, увиденные восторженно-мальчишеским взглядом.

О связи художника с современностью Дейнека говорил так: «Появились новые машины, по-новому строятся дома. Пришла пора и нам пересмотреть понятие того прекрасного, которое в ряде случаев устарело... Многие художники до сих пор считают, что истрепанная, старая, полуразрушенная изба — это живописно, красиво, а новый благоустроенный поселок — это неживописно... Красивое тесно связано с нашим сегодняшним днем. Мы часто забываем о том, что другим стал и сам человек»¹. Это было созвучно поэтизации индустриального мира в работах конструктивистов, стихах Маяковского и рассказах Гайдара, кинофильмах Дзиги Вертова, песнях Дунаевского.

Художественный интерес к технике проявился у Дейнеки еще в годы его учебы во ВХУТЕМАСе. Он участвовал в оформлении знаменитой Всероссийской сельскохозяйственной выставки, проходившей летом 1923 года в Москве на месте нынешнего Парка культуры им. Горького.

Художник Андрей Гончаров вспоминал об их совместной работе: «Главным архитектором выставки был назначен Иван Владиславович Жолтовский, а главными художниками — Игнатий Игнатьевич Нивинский, который много с Жолтовским работал, и Александра Александровна Экстер. Им были нужны “негры”. И Нивинский пригласил на работу студентов графического факультета ВХУТЕМАСа — Александра Дейнеку, Наночку Ахтырко и меня...

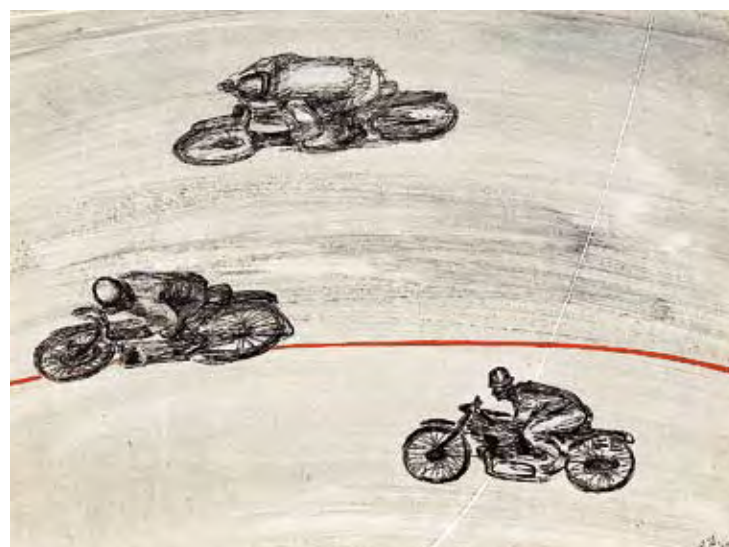
Мы работали в мастерской Нивинского на 2-й Мещанской, приходя туда к 10 часам утра и заканчивая работу к 6–7 часам вечера. Нашу инициативу не ограничивали. Что-то делали сами “мэтры”, что-то предлагали мы... Я помню, что Дейнека сделал эскизы росписи павильона “Вредители сельского хозяйства”... По пятницам с утра Нивинский и Экстер просматривали сделанное и уезжали в Дирекцию выставки. К пяти часам они возвращались и говорили нам: “Все принято и утверждено”, — и расплачивались с нами за прошедшую неделю — по 10 рублей за каждый отработанный

А. ДЕЙНЕКА

◀ *Самолет в облаках. Бумага, акварель, гуашь. Краснокамская картинная галерея*

Мотогонки. 1929.

Бумага, акварель, гуашь. ГМИИ



▷ *Иллюстрация из журнала «Прожектор» (1930. № 1. с.5).*

Текст над рисунком — «Не сдающийся», под рисунком — «Кто говорит, что я не угнался за темпами строительства? Ничего подобного! Просто темпы строительства обогнали меня...».

Deyneka was very fond of modern technology. In his posters, book illustrations, paintings and mosaics, he often portrayed large-winged red and blue air-planes, silver airships, dark silhouettes of locomotives with long strings of loaded wagons, fast boats, swaying on the shiny surface of the sea-bay, as if seen by ecstatically looking man with boy-like spirit.

Images of modern technology influenced Deyneka since his childhood, as he grew up in a family of railway workers in pre-revolutionary Kursk. He coped easily with school assignments in mathematics and dreamed of becoming an engineer. Then the civil war came. Deyneka recalled: “I was surrounded by a harsh life, at times almost brutal. I saw the old foundations and aesthetic concepts destroyed forever. New World was arising.. Despite fever, starvation and devastation I realized that something new, exciting and great is beginning.” In his work he struggled to rise above everyday reality and offer something different — more substantial world of noble ideas.

In 1920, working as an artist in various magazines, per order of different editorial offices, visiting vari-

¹ ДЕЙНЕКА А. *О чувстве нового* // Сб. «Художник и современность». Ежегодник Академии художеств СССР. М., 1961. С. 242.

² А. ГОНЧАРОВ. *Воспоминания и записи* // <http://www/a-goncharov.ru/article/p.2>.





день. Деньги были эти по тем временам очень большие, и им был рад каждый»². В павильоне, упомянутом Гончаровым, не было политических карикатур. Там размещалась вполне мирная экспозиция на тему «Защита растений от вредителей» (Отдел №9 «Земледелие»). Работа на сельскохозяйственной выставке оказала сильное воздействие на представления Дейнеки о современной технике.

В официальном издании «Спутник по выставке» говорилось: «Идя из павильона в павильон, мы видим огромное количество экспонатов. Разглядывая их, русский крестьянин должен помнить, что выставка не зрелище, а смотр... всему тому, что может служить поднятию производительности нашего сельского хозяйства... Таким образом, приехавши домой, он сможет не только расска-

А. ДЕЙНЕКА

Танк, 1930.

Бумага, акварель, тушь, кисть, перо, белла.

Краснокамская картинная галерея

▷ В кабине.

Бумага, акварель, белла, карандаш.

Краснокамская картинная галерея

ous industrial areas, Deyneka worked tirelessly on pictorial reports about construction of new factories and coal mines, mounted magazine spreads, illustrated magazine covers. This was the time, when specific poetics of Deyneka began to take shape. It was poetics of technology and incredibly hard work, which opens suddenly to the creative joy at author's technological "extreme". Of course, nowadays one can easily interpret these works as pure idealization.

Among the twenty posters created by Deyneka in 1920's–30's, most are devoted to youth, sport, the joy of labour and discoveries of the modern world, although almost all of them had inevitably politicized verbal and symbolic shell. The most prominent place on them is occupied by textual compositions, compiled from the texts of resolutions and statements of party leaders. Nevertheless, the posters Deyneka became real works of art.

Deyneka did not reduced the poetics of technology to emotionally elevated image of unprecedented technical forms and romantics of manual labour. For the artist it was important to show that under the influence of technology the understanding of the surrounding space is changing, as people have different perception of different types and rhythms of movement, and how a new, complex language of contemporary forms and colour combinations is becoming part of the everyday life.

However Alexander Deyneka did not described modern technology as standing in opposition to the genuine grandeur of living nature. He was depicting with greatest love tiniest details of modest Russian landscapes, he was celebrating the beauty of human body. Fully opened towards technological progress, the spiritual world of his characters was so safe and balanced, that the analogue of this can be found only at the dawn of Euro-

зять своим односельчанам о виденных им диковинках, а сумеет им на деле указать, какие практические изменения должны быть внесены в местное хозяйство»³.

Образы современной техники накладывались на ранние впечатления Дейнеки, когда он рос в семье железнодорожного рабочего в дореволюционном Курске, легко справлялся со школьными заданиями по математике и мечтал стать инженером. Потом была гражданская война. Дейнека вспоминал: «Меня окружала суровая жизнь, временами жестокая. Я видел, как разрушаются старые устои, эстетические понятия. Рождался новый мир... Несмотря на тиф, голод, разруху, я понял, что начинается что-новое, увлекательное, большое»⁴. В своем творчестве он стремился подняться над бытовой реальностью и противопоставить ей более обобщенную бытийность мира.

В 1920-е годы Дейнека, работая художником в различных журналах, не раз ездил по заданиям редакций в промышленные районы, привозил оттуда актуальные изрепортажи о строящихся заводах и новых угледобывающих шахтах, монтировал журнальные развороты, рисовал обложки. Именно тогда у Дейнеки стала складываться особая жизнеутверждающая поэтика техники и неимоверно тяжелого труда, открывающегося вдруг с другой стороны, — творческой радости производственного «экстрима». Конечно, теперь в этих произведениях легко прочитывается идеализация увиденного.

Объективно говоря, ничего хорошего не было в сверхчеловеческом напряжении сил, представлявшимся необходимым для индустриализации ради индустриализации. До революции эта сторона жизни была в центре внимания критического реализма. Например, о шахтах Донбасса в своем рассказе «Тягальщик» Алексей Свирский писал: «Из самой глубины шахты вынырнуло какое-то четвероногое животное, которое, будучи приковано железной цепью к плоскому ящику, нагруженному антрацитом, медленно и с большим трудом подвигалось вперед... Передо мной на четвереньках стоял не зверь, а человек... С его черного, как будто вымазанного ваксой, лица катились струи темно-бурого пота. Все туловище его вздрагивало от сильной одышки и усталости... Широкий пояс обхватывал тонкий стан тягальщика. К поясу, как у настоящих ссыльных каторжников, была прикреплена массивная цепь, которая, проходя между ног, посредством крючка прикреплялась к ящику»⁵.

Когда Дейнека делал бытовые наброски в послереволюционном Донбассе, труд во многом был принудительным. Мало того, квалифицированные шахтеры тайком уезжали вместе со своими семьями, а на их место, по государственной разрядке, привозили тысячи необученных — бывших крестьян и молодежь.

Возникает вопрос: этично ли нам сегодня любоваться образами, созданными Дейнекой, который, подобно другим мастерам

эпохи, героизировал показной трудовой энтузиазм этой поры? Однако подчас в искусстве неожиданно возникают такие яркие явления, которые совершенно необъяснимы с точки зрения линейной логики.

В 1930 году Дейнека работал над плакатом «Механизируем Донбасс». Художник использовал выразительный контраст черного фона со всполохами желтого и красного цветов и упругой диагонали, напоминающей график резкого роста показателей. Дейнека намеренно решился на довольно серьезный отход от реальности. У него один



проходчик со странным на вид приспособлением, похожим на горнопроходческий комбайн, легко заменял двух шахтеров с отбойными молотками. В истории техники и тем более в истории промышленного дизайна такого комбайна тогда просто не существовало. Это была довольно схематичная футурологическая фантазия. Должно было пройти пять лет, пока Алексей Стаханов, вооруженный все тем же традиционным отбойным молотком, использовал метод разделения труда для резкого увеличения производительности проходки. Один рабочий из его бригады, костерщик, укреплял лаву, два других фиксировали уступы сзади. Коногоны бесперебойно вывозили уголь, что в целом и давало возможность резко увеличить выработку. Но рисовать целую бригаду шахтеров было бы не зрелищно. Поэтому художник выбрал путь отвлеченной лозунговости, легко поражавшей цель. Это была не только утопичная мечта, но и умение из маленькой черточки стремления к новому создать желаемый законченный образ.

Среди двадцати плакатов, созданных Дейнекой в 1920–30-е годы, большинство посвящены молодости, спорту, радости труда и открытия нового мира, хотя почти все они имели неизбежную политизированную словесно-знаковую оболочку. Наиболее заметное место на них занимали шрифтовые композиции, составленные

из текстов партийных постановлений и высказываний вождей. Но плакаты Дейнеки становились настоящими произведениями

³ Спутник по выставке, книга вторая. Москва, 1923. С. 59б.

⁴ Дейнека А. *Из моей рабочей практики*. М.: Изд-во АХ СССР, 1961. С. 5.

⁵ Свирский А.И. *Тягальщик* / Свирский А.И. Полное собр. соч. с автобиограф. и критико-биограф. очерком И. Кубикова. В 10 т. М.: «Зиф». Т. 3. 1928. С. 28.

ми искусства. Этот парадокс можно было бы объяснить способностью людей к избирательному восприятию и приспособляемостью к окружению (подобно тому, как работающие среди постоянного шума или моряки во время непрерывной качки перестают ощущать их), однако, это было бы неправильно.

Дейнека добивался в своих произведениях иного. Несмотря на идеализацию техники, он показывал, как природная жизненная сила преодолевает механизированное окружение. Техника нигде напрямую не «срасталась» с людьми, не превращала их в роботов, как это нередко происходило у других отечественных и зарубежных художников, обращавшихся к индустриальным темам.

Между техникой и людьми у Дейнеки всегда есть воздух; если на первом плане он рисует нагромождение конструкций и механизмов, то на заднем их обязательно уравнивает чистая, живая природа. Художник говорил: «Я увлекался кружевом заводских конструкций, но они только фон. Я всегда изображал человека большим планом, в сильных типичных движениях. Я вводил в композиции по две точки схода, как на картине «На стройке новых цехов», где площадка, на которой стоит девушка, вынесена в особый перспективный план, что сообщает ей легкость, в противовес могучей спине откатчицы»⁶.

В плакатах Дейнеки сразу замечаешь допущенные им искажения в пропорциях людей, нарочитый схематизм в прорисовке зданий и машин, несовпадение масштабов на передних и задних планах. Однако известно, каким точнейшим и придирчивым рисовальщиком он был, как тщательно изучал мускульные повороты спортсменов и особенности строения тел подростков. Зачем же нужны были эти изменения? Дейнека трансформировал окружающую реальность, отбрасывая ненужные подробности, и создавал неожиданно активную «установку на восприятие», как говорил Виктор Шкловский.

Посмотрите на плакат Дейнеки «Увеличим промышленное садоводство и огородничество». Необыкновенно красивая композиция, символически изображающая закладку нового сада и огорода возле отвлеченно трактованного красно-белого промышленного города. Силуэты босоногих молодых женщин уверенно прочерчены мастером художественной графики. С авансены в глубину взгляд энергично устремляется вслед за несущей тяпку работницей легко узнаваемого «дейнековского» типа. Особенно хорош повтор чуть далее фигур двух женщин, склонившихся над грядками, с четкими коричневыми тенями на одежде. В их трактовке чувствуются отголоски школы Фаворского. Задний план решен в духе аппликативных детских иллюстраций: женщина, легко несущая на согнутом локте синюю лейку, мужчина в спецовке, толкающий перед собой пустую тачку, а вдали — почти игрушечные по размерам грузовичок и железнодорожный состав. Все расчерчено, как по линейке.

Такой рисунок вполне уместен в детской книжке. Но Дейнека создавал плакат — с крупно начерченным лозун-

гом наверху, и это сразу заставляло зрителей вспомнить о политическом контексте массового возведения промышленных «городов-садов». Здесь проявилось характерное для Дейнеки соотношение конкретности и отвлеченности, составлявшее основу его творческого метода. Все изображенное художником подчеркнуто просто, но в то же время жестко-условно. Откуда взялись странные слова «промышленное садоводство и огородничество»? На рубеже XIX–XX веков так назывался научный журнал для селекционеров, выходивший несколько лет в Харькове. Он был посвящен проблемам ведения интенсивного сельского хозяйства, которое в кратчайшие сроки могло «вступить в товарное плодоношение и обеспечить высокий выход продукции с единицы площади». Изображенные на плакате люди ни к какой интенсивности промышленного производства не стремились. Зачем же нужны были эти слова? Мы сейчас уже забыли, что тогда полагалось изучать классический труд Ленина «Развитие капитализма в России», в котором был целый раздел, озаглавленный «Промышленное огородничество и садоводство». Слово «промышленное» ассоциировалось с интенсивным построением будущего, было близко лозунгам мичуринского движения и звонким строчкам Маяковского из поэмы о Кузнецкстрое: «Я знаю, город будет, я знаю, саду цвезть...».

Дейнека смело балансировал на грани агитпропа и поэтического реализма. Таким был и его плакат «Выполним социалистический договор». Внизу справа блеклым квадратом он разместил бесконечные пункты договора об общественном развитии инкубаторного птицеводства. Первые зарубежные промышленные инкубаторы Дейнека видел еще на сельскохозяйственной выставке 1923 года, но в ту пору никому не приходило в голову использовать их образ в политических целях. Над промышленным производством птицы всех обязывали брать массовое «шефство», а школьников учили, как самим сделать инкубатор. Тема, как говорится, настолько «искрилась», что в самом начале «драмы в 6 действиях с цирком и фейерверком» под названием «Баня» (1930) Маяковский заставил Велосипедкина опасно ерничать: «Проведем провода, ну, скажем, на все куриные инкубаторы, в пятнадцать минут будем возвращать полупудовую курицу, а затем ей под крылышко штепсель, выключим время, и жди, пока тебя не поджарили и не съели».

В то время в многочисленных «сельскохозяйственных» плакатах появились сюжеты на тему «Даешь культуру птицеводства!». На одном из них, к счастью, оставшимся анонимным, радостная пионерка стояла перед толпами цыплят, поднимающих над собой транспаранты: «Даешь коллективный курятник и инкубатор!», «Мы хотим жить и воспитываться в коллективе!», «Долой частника-скупщика! Даешь пионера-сборщика!». Дейнека проявил мужество полностью освободиться от пропагандистского идиотизма. Он очень крупно нарисовал салютующую красногалстучную пионерку с подчеркнута увеличенной головой и исцарапанными коленками, наряженную в но-



вую зеленую форму с погончиками, выдержав пропорции, присущие детским рисункам, а рядом пустил погулять несколько прелестных разноцветных кур и петуха. Получилась вполне законченная свободная графика. Сопроводительный текст к ней можно было уже и не читать...

Аналогичный композиционный прием Дейнека применил в плакате «Мы требуем всеобщего обязательного обучения», приуроченном к очередной громогласной кампании по внедрению Всеобуча⁷. Гипертрофированно нескладный рисунок взявшихся за руки девочки и мальчика он наложил на схематичное изображение школы отчетливо функционалистского стиля, за которой виднеются новостройки промышленного города. Чтобы подчеркнуть укрупненный масштаб передних фигур, Дейнека поместил за ними, на уровне ног, два крохотных белых стула, ярко выделяющихся на зеленой траве.

Очень выразительным получился производственный плакат-газета «Полный ход!». Несмотря на занявшие в нем большое место стихи Демьяна Бедного, написанные в духе народного райка, Дейнека сумел создать вполне самостоятельную плакатную композицию с мчащимся паровозом, ставшую классической в графическом дизайне.

О паровозах тогда говорили всюду. Незадолго до создания этого плаката, осенью 1931 года, на экраны вышел первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь», прочно связавший паровоз с образом новой жизни. Поскольку события в фильме относились к началу 1920-х



А. ДЕЙНЕКА

Иллюстрация из журнала
«Искорка» (1929. № 12. С. 18)

Лампочка Ильича. 1930.

Бумага, акварель, тушь, белла.

Краснокамская картинная галерея

pean civilization, in the art of Ancient Greece. Nude torsos, men often unusually elevated above the ground, as if to demonstrate the possibility of overcoming the laws of gravity – the artist fit easily depiction of an idealized technological future within the context of a harmonious picture of the world. This was the main reason why Alexander Deyneka used modern technology poetics in his works.

⁶ Дейнека А. Из моей рабочей практики. С. 31.

⁷ Постановление «О всеобщем обязательном начальном обучении» от 25 июля 1930 г. Для детей 8–10 лет планировалась учеба в объеме 4 классов, для подростков, не прошедших начального обучения – в объеме ускоренных одно-, двухгодичных курсов, для остальных – в школах-семилетках. Программа «всеобуча» была осуществлена в основном к концу 1932 г. Учащимися стали 98% детей в возрасте от 8 до 11 лет.

годов, операторы снимали типичный паровоз тех лет, похожий на те, что были изображены Дейнекой в верхней части плаката «Полный ход!».

«Путевка в жизнь» вышла в прокат в период широкой модернизации устаревших железных дорог. Наркомат путей сообщения закупил на пробу у двух крупнейших американских фирм десять наиболее перспективных грузовых паровозов. Однако они оказались слишком тяжелыми для нашей колеи. Нужно было срочно создавать скорректированные отечественные образцы. Решение этой серьезной задачи было возложено на транспортный отдел ОГПУ. Весной 1931 года был разработан эскизный проект паровоза с пятью ведущими осями колес. Он напоминал американские прототипы, но был значительно переработан. Паровоз «ФД» получился настолько удачным, что позднее, в 1937 году, на Всемирной выставке в Париже получил первую премию и золотую медаль как лучший тяжелый локомотив, приспособленный к европейским условиям.

Потомственный железнодорожник и сам выпускник курского железнодорожного училища, Дейнека прекрасно разбирался в особенностях паровозостроения. Казалось бы, он должен был точно передать во всех деталях, как выглядит «ФД». Однако Дейнека-художник сознательно допустил искажения: сделал более компактным силуэт и, главное, ввел не применявшуюся на практике трехцветную окраску, придавшую паровозу более праздничный и динамичный вид. Отвлечение от реальности позволило ему добиться необходимого обобщенного образа. Думаю, что если бы волею судьбы Дейнека принимал участие в реальном проектировании паровозов, как и другой изображаемой им техники, он мог бы стать еще и всемирно признанным промышленным дизайнером. Хотя его интересовали не сами вещи, а создаваемая ими «среда обитания» людей.

Ключевым в этом плане является его плакат «Построим мощный дирижабль “Клим Ворошилов”». Занимая половину неба, над землей парит белый дирижабль с красной звездой. На далеком горизонте движется справа налево, густо дымя, черный паровоз с длинным составом красных товарных вагонов, а перпендикулярно ему по свежевспаханной земле идет, видимо, уже после окончания работы, целая вереница тракторов. Излюбленный прием Дейнеки — увести взгляд зрителя от авансцены в глубину. Потрясающая по чистоте геометрически выверенная композиция.

Чтобы лучше понять смысл этого плаката, напомним, что идея построить дирижабль «Клим Ворошилов» имела удивительную предысторию. Еще К.Э. Циолковский одним из первых в мире разрабатывал проекты мощных самоходных грузовых дирижаблей жесткой конструкции с обшивкой из волнистой стали. В середине 1920-х годов практическим дирижаблестроением успешно занимался знаменитый впоследствии авиаконструктор А.Н. Туполев. В начале 1930-х история создания дирижабля начала развиваться стремительно, буквально по дням. 31 авгу-

ста 1930 года состоялся первый показательный полет над Москвой большого дирижабля «Комсомольская правда». А уже 10 сентября, рано утром, в Москву прилетел немецкий чудо-дирижабль LZ 127 «Граф Цеппелин», совершавший показательные полеты вокруг земного шара. Два часа он кружил над городом на высоте 150 м в сопровождении советских самолетов. Затем направился на Центральный аэродром на Ходынском поле, где 200 красноармейцев на глазах 3000 зрителей, собравшихся там по специальным приглашениям, помогли ему приземлиться. Дирижабль был почти четверть километра — 236 м — длиной, а его максимальный диаметр превышал 30 м. Из передней гондолы (40 м длиной, 6 м шириной и более 2 м в высоту — целый дом с двенадцатью двухместными каютами и общей каюткомпанией), непосредственно прикрепленной к корпусу дирижабля, спустились на землю 42 человека команды, 23 пассажира и были выгружены тяжелые тюки с почтой.

После полетов «цеппелина», как в народе стали называть все дирижабли, руководители Осоавиахима выступили с инициативой собрать средства на постройку целой эскадры новейших отечественных дирижаблей, посвященной бо-летию со дня рождения Ленина, и даже отыскали его «исторические» слова: «У нас будут свои дирижабли!», по воспоминаниям старого большевика М.И. Ильина, якобы произнесенные вождем еще в швейцарской эмиграции во время Первой мировой войны. Судя по газетам тех лет, начавшийся сбор средств шел параллельно с массовыми публичными осуждениями вредителей из «Промышленной партии».

Изображение дирижабля стали всячески эксплуатировать в газетных рисунках, на открытках, агитплакатах. В этой ситуации Дейнека создал на плакате свой вариант популярного воздухоплавательного аппарата, зрительно «подобрав» слишком вытянутое тело дирижабля и изменив конструкцию гондолы, которая, по сравнению с реальной, стала более компактной. Поместив обязательный политизированный текст в нижнем правом углу, он добился непревзойденного по цельности и поэтичности образа, вошедшего в мировую историю плакатного искусства. Впоследствии Дейнеке пришлось столкнуться с дирижаблестроением довольно неожиданным образом. В начале 1930-х годов под Москвой, на месте нынешнего города Долгопрудный, был создан комплекс конструкторских бюро и предприятий «Дирижаблестрой». Предполагалось построить сотни армейских дирижаблей, но после трагического взрыва немецкого супергиганта «Гинденбург» в 1936 году работы на «Дирижаблестрое», как и по всему миру, были свернуты.

Когда в конце 1930-х годов начали строить станцию метро «Маяковская», для которой Дейнека создал цикл потолочных мозаик, в качестве опор, воспринимающих чудовищную нагрузку многометровой толщи грунта, решили применить металлические конструкции. Это позволило архитекторам достичь поразительной воздушности форм и удивительного изящества линий. Никаких трудностей

во время монтажа металлоконструкций не было. Они возникли при облицовке арочных поверхностей нержавеющей сталью. Стальные полосы полагалось отгофрировать в соответствии с заданным профилем. Сделать это оказалось возможным только в цехах «Дирижаблестроя», где незадолго до того собирали цельнометаллический складывающийся дирижабль системы Циолковского с оболочкой из металлических скорлуп, соединяемых в подвижной «замок». Для прокатки таких деталей был установлен специальный стан. На нем-то по оригинальным чертежам архитекторов и конструкторов и были выполнены сияющие облицовочные полосы для «Маяковской», не только украсившие интерьер, но и связавшие отныне метро и дирижабль. А тема неба, заявленная в мозаиках Дейнеки, получила таким образом неожиданное продолжение.

Поэтика техники не сводилась у Дейнеки только к эмоционально приподнятому изображению невиданных ранее технических форм и романтике созидательного труда. Для художника важно было показать, как под влиянием развития техники меняется восприятие окружающего пространства, как люди по-иному ощущают различные виды и ритмы движения, как входит в повседневную жизнь новый, сложный язык современных форм и цветовых сочетаний. Дейнека объяснял: «Я вижу на повороте автомобиля, как улица понеслась в сторону, стала под особым острым углом. Как огромно поле и мал человек в нем из окна бегущего вагона, и как монументален человек перед этим окном на бегущих полосках от зеленых деревьев, красных пятен построек и бесконечных линий тока высокого напряжения. Я вижу на вираже аэроплана, как земля повисла передо мною рельефным планом. Что человек по старой привычке верх-низ видит, как небо и землю, и что мертвая петля реально ставит все наоборот; вы на вашей картине низ решаете кобальтом неба, загружая верх розовыми буграми гор... и что скучный, режущий пополам картину горизонт в лете проектируется неожиданной диагональю. Далеко внизу, в нужных направлениях темной мухой на стекле бегают второй самолет — живописные планы требуют коррективов и новые главы в учениях о воздушных планах».

Однако Дейнека не противопоставлял технику естественному величию природы, он любовно передавал мельчайшие детали скромных русских пейзажей и красоте человеческого тела. Полностью открытый навстречу техническому прогрессу духовный мир его персонажей был настолько целостен и уравновешен, что аналог этому можно найти только на заре европейской цивилизации, в искусстве греческой античности. Целомудренно обнаженные тела, часто необычно приподнятые над землей, как бы демонстрирующие возможность преодоления законов гравитации, художник легко вписывал в контекст идеализированного технического будущего, добиваясь ощущения гармоничности общей картины мира. В этом и заключался главный смысл поэтики техники в творчестве Дейнеки.

А. ДЕЙНЕКА

Иллюстрация из журнала
«Искорка» (1930. № 9–10. С. 6)



Текст и изображения печатаются с любезного разрешения Издательской программы «Интерроса». Полностью статью В. Аронова см.: «Дейнека. Графика» (М., Издательская программа «Интерроса», 2009; в рамках проекта «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011»).

⁸ Александр Дейнека получил на этой выставке золотую медаль за панно «Знатные люди страны Советов».

⁹ См., например, «Известия» от 4 декабря 1930 года: «Заслушав доклад о раскрытии вредительской “Промышленной партии”, крестьяне села Карадгаш в ответ на вредительство внесли 330 рублей в фонд постройки дирижабля “Клим Ворошилов”».

¹⁰ Вскоре после открытия станции из тех же самых материалов был выполнен ее фрагмент в натуральную величину. Он предназначался для советского павильона на Международной выставке «Мир завтрашнего дня», проходившей в 1939 году в Нью-Йорке. Обрамленный гигантскими зеркалами, укрепленными на стенах сквозного зала, этот фрагмент с мозаикой Дейнеки наверху и четырьмя колоннами, декорированными уральским камнем, мраморовидным известняком и стальными профилями, заполнялся людьми и создавал оптическую иллюзию бесконечно повторяющегося пространства.

¹¹ ДЕЙНЕКА А. Указ. соч. С. 15.

«НОВАЯ НОРМА» СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ "NEW NORM" OF MODERN SCULPTURE

Татьяна Астраханцева

Tatyana Astrakhantseva

Специфическое развитие отечественного (а если точнее, советского) искусства в XX веке поставило российских художников в непростое положение: им необходимо каким-то образом быть актуальными, адекватными времени и вместе с тем справляться с неоднозначным наследием, отказ от которого означает отказ от своей истории, а в конечном счете от самих себя. Отсюда столь популярная в кругах, наследующих советскую реалистическую концепцию, рефлексия на тему соотношения традиции и новаторства, сохранения всего лучшего, что было. К сожалению, в большинстве случаев эта риторика — оправдание невозможности делать иначе, попытка представить салон как закономерный результат сохраненной (и это действительно огромное достижение) классической техники изобразительного искусства при давно выхолащенном содержании. Тиражируемая в работах учеников, эта проблема вновь и вновь проявляется на каждом просмотре в ведущих художественных вузах страны. Более того, без массового заказа этот салон противоестественен и маргинален в социальном плане — в итоге «потерянное поколение» «юных передвижников» либо пополняет армию «делающих красиво» ремесленников, либо уходит из профессии. Старшие же коллеги продолжают заниматься ритуальным воспроизводством пластического канона в узком кругу единомышленников. И лишь немногие пытаются, не изменяя себе, школе и национальной традиции по сути, работать «здесь и сейчас», в своем творчестве преодолевая надуманные противопоставления «старого» и «нового».

Яркий представитель этого направления — скульптор Андрей Ковальчук, с недавних пор (с 2008) руководитель крупнейшего творческого объединения страны — Союза художников России, институции, взявшей на себя ответственность за советское наследие.

Основное направление творчества Ковальчука — монументальная скульптура, понятая как метод овладения реальностью, а не ретро-стилизованная рефлексия о ее несовершенстве или ностальгия о «старых добрых временах». Как ни странно, ваяние, в советское время гораздо больше зависевшее от идеологии и визуальных штампов, сегодня указывает выход из сложных взаимоотношений с наследием. Требования монументальной скульптуры, иной раз кажущиеся ограничениями — понятная для большинства образность, социальная и историческая значимость и даже идейность, сложно соотносится со средой и авторской манерой, — стали в новой ситуации «палочкой-выручалочкой», определили трезвый взгляд

А. Н. КОВАЛЬЧУК

*Памятник летчикам 18-го
авиаполка «Нормандия-Неман».
2007. Бронза, гранит. Москва*

▷ *Чернобыль. Трагедия 1.
Эскиз памятника. 1989. Бронза*

The main creative interest of sculptor Andrey Kovalchuk is a monumental sculpture.

Member of the Presidential Council for Culture and member of the Presidium of Russian Academy of Arts, Kovalchuk graduated from Department of Architectural and Decorative Sculpture of MVKhPU (former Stroganov Institute) in 1981. He always believed that the sculpture is,



above all, courageous art with enormous emotional power and influence, art of grand and admirable images and themes. In Stroganov Institute, Kovalchuk studied by one of the greatest masters of etudes, Professor Gavriil Schultz, one of the disciples of leading Soviet sculptor and Academy member, Professor Al-

exander Matveyev. Kovalchuk idols included Auguste Rodin, Nikolay Andreyev, Giacomo Manzu, Henry Moore, Ossip Zadkine (with his famous Rotterdam monument "Destroyed City" from 1953).

Same as for many other great Russian sculptors, 1990's were for Kovalchuk the years of stagnation, caused by lack of demand – but also, simultaneously, a test of strength. Kovalchuk found escape in "sterile" mythological images and rediscovered inexhaustible genre of "nude".

Twenty first century, together with the overall stabilization, brought back large projects, prolonging tradition of monumental art in Russia. In these years, Kovalchuk created many monuments to Russian historical, cultural and spiritual leaders, including kings and princes (Ivan IV of Russia in Aleksandrov,

Peter the Great in Astrakhan, Fyodor I of Russia in Yoshkar-Ola, Mikhail of Tver in Tver, and others), great writers, poets, artists, and philosophers (Fyodor Tyutchev in Munich and in Bryansk, Aleksandr Zinovyev in Kostroma, Aleksandr Tvardovsky in Smolensk).

Sculptor works actively, his creative plans for the future are full of interesting projects. We should expect new creative achievements coming soon. He belongs to a new generation of Russian artists, who can be called the "new normals" – those who can relate to reality, those who feel the context of history and are ready to provide personal and professional effort to restore the historical continuity of national artistic practice. The feeling of "new rules" allowed Andrey Kovalchuk to rehabilitate his

basic specialisation – the sculpture. This is an important fact, given the period of ostracism, suffered by most monumental artists after political changes of 1990's. To accept such social and cultural challenges, and at the same time, to fulfil oneself and be successful as a monumental artist is not accessible to many.



А.Н. Ковальчук

Памятник А.А. Зиновьеву.

2009. Бронза. Кострома

▷ Портрет Лены. Гипс. 1986г



на консервативно-охранительные и противостоящие им концептуалистские иллюзии. В 1990-е скульпторы-монументалисты остались единственными из коллег по цеху, кто общался с большинством на языке большинства, не опускаясь в область поп-культуры. Это была бесценная, хоть и непопулярная практика – найти в годы перемен интонацию общественно важного памятника. Но в итоге прошедшие испытание «улицей» в прямом смысле слова скульпторы новой генерации не только состоялись как мастера, наиболее адекватные окружающей их реальности (а это и есть и подлинный реализм, и подлинная «актуальность», между которыми не должно быть противоречий), но и выработали навыки, позволяющие доминировать во всех аспектах художественной жизни, включая формально-организационные. Далекое не случайно именно ваятели-монументалисты возглавляют сегодня важнейшее учреждение отечественного искусства: Российскую академию художеств, МГАХИ им. В.И. Сурикова и Союз художников России, Московский союз художников.

Андрей Ковальчук по праву входит в их число. Он не только современно мыслящий и активно работающий художник (недавно отметивший 50-летие), он скрепил свою связь с реальностью еще и обширной общественной деятельностью (член Президиума Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, член Президиума РАХ), стал одним из воплощений трезвого, практического, а не схоластического, вымученного синтеза «прежнего» и «новаторского» – как «третьего пути» нашего искусства в XXI веке.

Ковальчук – ваятель широкого диапазона. Одно из проявлений его творческой силы – многовариантность, гибкость в охвате жанров и тем, но никак не всеядность и эклектика; он в исконном смысле слова стилист и одновременно универсален. Хорошо чувствует станковую скульптуру, может работать в духе чисто европейских средневековых инсталляций-интриг и предложить свой вариант «Часов с евангельским осликом» на башне (в Йошкар-Оле) или стать автором настоящего «бренда», отражающего хтоническую ипостась нашей традиции (ханты-мансийские «Мамонты»).

Данные качества проявились в его творчестве изначально, именно они выделили его первый проект из 150 других, представленных на конкурс в 1988 году, посвященном чернобыльской трагедии, на котором они с архитектором В. Корси получили I премию.

К тому времени Андрей уже окончил факультет монументально-декоративного искусства (1976–1981) МВХПУ (б. Строгановское), создал несколько портретов («Л. Толстой» 1985; «Достоевский» 1989), в том числе замечательный образ своей жены Елены (гипс, 1986), в котором портретный жанр представлен в чистом виде – с тонкой лепкой и культурой объемной формы, с тягой к психологизму, передаче настроения человека.

Как и полагалось воспитаннику скульптурной школы, Андрей Ковальчук ориентировался на классическое искусство, высокий монументальный реализм. Он считал, что

скульптура — это прежде всего мужественное искусство, обладающее огромной эмоциональной силой воздействия, искусство больших и значимых образов и тем. Его кумирами были О. Роден, Н. Андреев, Д. Манцу, Г. Мур, О. Цадкин со своим знаменитым роттердамским памятником «Разрушенный город». К этому же готовил его отец — самый главный учитель в жизни и в искусстве. Николай Адамович Ковальчук — блестящий «скульптурный» архитектор, рисовальщик, соавтор многих монументальных советских памятников 1960–1980-х, фронтовик, прошедший Великую Отечественную войну. Он имел решающее влияние на сына в выборе профессии: первым заметил уже в раннем детстве желание сына заниматься лепкой, мыслить пластически и способствовал развитию его дара. Н.А. Ковальчук станет вдохновителем многих скульптурных проектов сына, архитектором многих его будущих памятников. Особенно плодотворно их тандем проявится в монументе, связанным с военной темой, где фронтовые воспоминания и рисунки, запечатлевшие однополчан, лягут в основу образов Андрея — в памятнике «Воинам-дорожникам» (2002).

Тогда же, в 1980-е, формируется и основной метод Ковальчука — он классический скульптор-«лепщик», техника отсекания в камне ему не близка. Именно в лепке он может передать любые движения, точно воссоздать замысел, сохранить в материале следы живого движения рук. Лепка модели, проработка ее на всех этапах, постоянное наращивание массы, затем отливка формы в бронзе — его стихия. Даже когда памятник устанавливается, у скульптора постоянно возникает желание усовершенствовать, долепить, доработать его уже по готовой модели.

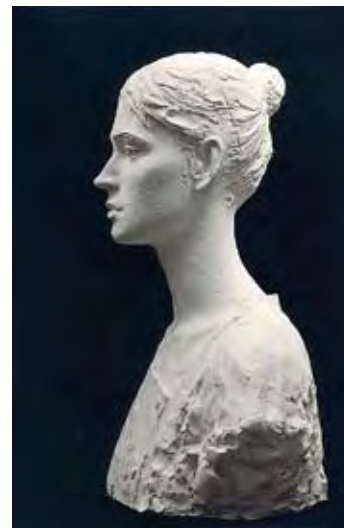
В «Строгановке» А. Ковальчук учился на отделении архитектурно-декоративной пластики у замечательного мастера этюдов профессора Г.А. Шульца, одного из учеников А.Т. Матвеева. Однако «декоративным» скульптором он не стал, даже поначалу невольно дистанцировался от «строгановской школы», хотя ее уроки не прошли бесследно, что особенно заметно в деталях: в тонко пролепленном орнаментальном фризе с государственной символикой в памятном знаке «Доблести и героизму моряков-черноморцев» (Москва, 2003), в рельефных медальонах на постаменте памятника Тютчеву в Брянске, наконец, в чувстве ансамбля, органичном вхождении памятников в архитектурную среду и слиянии их с природой (особенно в «романтическо-немецком» памятнике Ф.И. Тютчеву, установленном в парке под Мюнхеном рядом с гротом Г. Гейне).

Умение работать с деталью, быть изобретательным, добиваться художественной силы в экспрессии жеста позволяет ему находить решения труднейших задач и достигать выразительности скульптурного образа, особенно в заказных работах с их неизбежной «клиентоориентированностью». Яркий пример — надгробный памятник М. Эсамбаеву (2001), в котором Ковальчук решает поставленное перед ним сложнейшее условие — изобразить не столько танцора, а прежде всего мусульманина, чье тело по канонам должно быть скрыто. Андрей находит оригинальное

решение: как бы «драпирует» артиста, «погружая» его в огромных размеров бурку кавказского горца, которая становится одновременно и театральным занавесом, и саваном, и знаком национальной идентификации, и только эффектноартистичный жест поднятой руки напоминает о том, что памятник посвящен выдающемуся танцору.

Первый настоящий успех Ковальчуку принес монументальный памятник, посвященный Чернобыльской трагедии, установленный на московском Митинском кладбище в 1993 году. Без преувеличения, памятник поражает своей необычностью, и надолго запечатлевается в памяти символичностью, силой пластического выражения в буквально прорывающейся наружу энергии в виде облака-гриба. Его мощному напору противостоит один человек: обнаженная одинокая и незащищенная фигура заслоняет собой весь мир, пытаясь спасти, сберечь. Обожженный и ослепленный ликвидатор стоит, с силой упираясь в землю и широко раскинув в стороны руки с судорожно расширенными пальцами, он невольно ассоциируется (при том, что такая смысловая коннотация, очевидно, имелась в виду автором) с распятым Христом, принесшим себя в жертву. Это смелый проект звучал — особенно тогда — как откровение, предчувствие перемен, но его эмоциональная патетика не переходила в экзальтацию, как бы уравнивалась сдержанной художественной мощью. И взрыв как образ касался не только самой АЭС и пожертвовавших собой людей — памятник взрывал политику умалчивания, сокрытия от людей правды, он стал символом нового трагичного времени. Таким образом, начав сразу с большой — если не сказать, громадной — темы, молодой скульптор вплотную подошел к образам вечности. После привычных исторических монументов, посвященных военным трагедиям прошлого, это было обращение к настоящему. Памятник «Жертвам Чернобыля» стал одним из первых подобных опытов современной отечественной скульптуры.

За чернобыльский проект и бронзовый портрет «Лев Толстой» скульптор в 1995 году получил серебряную медаль Российской академии художеств. Произведения Ковальчука оценила и Молодежная комиссия Союза художников России, которую возглавлял тогда Олег Константинович Комов. Почувствовав в Андрее своего творческого преемника, он приглашает молодого скульптора к сотрудничеству в работе над памятником С. Рахманинову. Но внезапная смерть мастера оборвала этот наметившийся перспективный творческий союз, и Ковальчуку при-



шлось завершить работу своего учителя самостоятельно. К заданному Комовым благородному и несуетному образу пианиста и композитора он добавил свое, узнаваемое — тщательно проработанные, а оттого выразительные и запоминающиеся кисти рук.

1990-е были в жизни А. Ковальчука, как, впрочем, и многих других значительных скульпторов, годами безвременья, невостребованности, но и одновременно проверкой на прочность. Коллеги замыкались в мастерских, уходили в «мелкую пластику». «Интерьерная скульптура» спасала тогда многих. С одной стороны, она уводила в чистый салон и «гламур», с диапазоном стилизации от древнерусской скульптуры (в рамках вновь возникшего церковного «заказа») до манерной ломаной абстракции и постмодернистской ироничности. Но с другой — она давала возможность обращаться к пластическим первоисточникам, визуальным архетипам — той азбуке, которую не зазорно время от времени повторять, особенно если натура противится сомнительной конъюнктуре. Ковальчук уходит в «стерильные» мифологические образы, вновь открывает для себя неисчерпаемый жанр ню. Заложенные учителями принципы сбалансированного «высокого» реализма не позволили скульптору скатиться к крайностям салона, дали возможность сохранить профессионализм, культурные ориентиры.

Данный период Ковальчук рассматривал и как продолжение образования, часто отрабатывал чисто формальные задачи: сложные композиционные построения, неожиданность и остроту ракурсов, выразительность силуэтов, совершенствовался в изображении обнаженного тела. Удачны здесь цикл, посвященный Гойе, «античный» «Кентавр и амазонка», ветхозаветная танцующая «Саломея» с головой Иоанна Крестителя с нимбом (первая половина 1990-х).

XXI век вместе с общей стабилизацией вернул в искусство большие проекты, новое столетие обещает быть скульптурным веком. Преодолевшее безвременье ваение опять востребовано: монументы вновь стали украшать российские города, расширилась палитра образов — от священников и поэтов Серебряного века до исторических героев и локального фольклора (феномен городской жанровой скульптуры просто-таки расцвел в провинции).

В полной мере новая волна коснулась А. Ковальчука — с начала 2000-х у него много заказов на создание памятников русским историческим, культурным и духовным деятелям — от царей и князей (Иван Грозный для Александровской слободы, Петр Первый в Астрахани, Федор Иоанович в Йошкар-Оле, Михаил Тверской в Твери и др.), до великих писателей, поэтов, художников, мыслителей (памятники Ф.И. Тютчеву в Мюнхене и Брянске, А.А. Зиновьеву в Костроме, Алексею II в Йошкар-Оле). До этого, в 1990-е, в Астане им был воздвигнут памятник А.С. Пушкину. Важно, что в череде подобных работ, в которых уже трудно сказать что-то новое, Ковальчук оказался оригинальным. Чего стоит хотя бы его словно «делающий шаг в бессмертие» поэт (2000, золотая медаль РАХ).

Во избежание упреков в выборе самых «раскрученных» персонажей нашей истории можно привести примеры куда менее известных, но не таких значительных образов, созданных художником, часто в жанре древнерусской статуарной скульптуры: памятник духовному священству и русским святым (Анне Кашинской, преподобному Савве Сторожевскому вместе князем Юрием Звенигордским, священномученику Леониду, епископу Марийскому).

Религиозная тема раскрывается Ковальчуком не как историческая ностальгия и противопоставление мифической святости ужасам XX века и даже «лихих 1990-х», но как констатация значимости православия в современной России. Именно такова восседающая в сиянии Богородица с младенцем в Йошкар-Оле (2007), пожалуй, первый подобный монумент на российской земле.

Еще одна значительная веха, произведение, положившее начало целому направлению, — памятник адмиралу Федору Ушакову (1998). Вопреки культурно-топографическим штампам он установлен в московском южном Бутове, в типичном «спальном» районе, где автором и заказчиками сознательно формировалась высококультурная среда, можно сказать, что это был своего рода опыт «социального программирования» посредством искусства. Небольшой архитектурный памятник-бюст, сливающийся с помещенным в общероссийский исторический контекст. укреплению, возвысил в общем-то безликий бульвар.

Бутовский опыт оказался востребованным в других российских городах, особенно в молодых, где не было своей отраженной в памятниках истории. Для А. Ковальчука таковыми стали северные Урай, Лангепас, Когалым и Ханты-Мансийск, Йошкар-Ола. На их площадях появились памятники местным историческим деятелям и святым, ставшим для этой земли символом, начала складываться своя местная мифология и эстетичная городская среда, столь важная для здорового самоощущения жителей (которых, кстати, также изображает скульптор — например, йошкар-олинская «Молодая семья» 2007).

О своем конном памятнике мечтает каждый серьезный скульптор, это своего рода экзамен на творческую зрелость. В воеводе И. Оболенском-Ноготкове, основателе города Йошкар-Ола А. Ковальчук сочетает пластику великолепно вылепленного коня и сидящего на нем как влитого всадника, отразив историческую миссию России, которая, по словам И. Ильина, «сколько народов приняла, столько и сохранила». Декоративные детали — тисненый рисунок на сапогах, расшитое седло, свиток в руке, «аутентичный» костюм — наполняют форму исторически содержательной натурностью. Памятник организует и формирует площадь, а главное — сообщает марийской столице дух прошлого, которого так не хватает многим однотипным российским городам.

Особенно композиционно сложны многофигурные памятники, за которые также не боится браться Ковальчук. Один из лучших в этой серии — монумент «Воинам-

дорожникам», удостоенный Государственной премии РФ. Связанные с войной состояния сверхнапряжения, эмоционального накала, подвига, проявления индивидуального в коллективном переданы скульптором сугубо пластическими средствами — ритмической «игрой», перепадами масс. Художник изобразил, как на подвергнутом испепеляющей бомбардировке и как бы зависшим над пропастью маленьком пятачке воины-дорожники на пределе сил восстанавливают разрушенный бревенчатый мост. Фигуры героев прорывают пространство вовне во всех измерениях, но они не мечутся, работая слаженно, четко.

С войной связан и монумент «Нормандия–Неман» (2007), выполненный в соавторстве с архитекторами М. Корси и А. Тихоновым и установленный в Краснокур-сантском сквере в Лефортове. Идея братства двух народов, их единство в борьбе против фашизма выражены лаконичной двухфигурной композицией: два летчика, русский и француз, идут по взлетной полосе и обсуждают успешный боевой вылет. Гранитный постамент в виде взлетной по-

лосы воспринимается как трамплин, путь в бессмертие. Ковальчук любит этот прием устремленности, порыва, не раз его использует.

Наряду с военно-патриотическими и историческими темами Ковальчук использует и другие возможные диапазоны пластики. Лиризм, осмысление столь важного для российского самосознания понятия «интеллигентность» отличают многие работы скульптора. Таков памятник И. Бунину (модель 1996), без преувеличения, лучшее из того, что посвящено великому писателю в скульптуре. В его облике, в развороте опирающейся на трость фигуры отражена сложнейшая судьба писателя, половину жизни прожившего в эмиграции. Бунин смотрит на зрителя как бы из-за рубежа, с юга Франции, из Грасса, где он провел последнюю часть своей жизни. Между ним и нами как бы невидимое стекло, которое писатель сначала, возможно, не хотел, а потом и не мог разбить, «зависнув» между двумя мирами, что очень тонко подметил Ковальчук.

А.Н. Ковальчук

Памятник Ивану Андреевичу

Оболенскому-Ноготкову.

Бронза, гранит. 2007.

Йошкар-Ола



Тема эмиграции, «внутренней» и «внешней», созвучна художнику, о чем свидетельствует еще одно скульптурное размышление — памятник А. Зиновьеву в Костроме (2009). Трагична воплощенная в бронзе судьба мыслителя, проделавшего путь от диссидента-антисоветчика до последних борцов за национальную самобытность, настоящего пророка, в своем Отечестве не услышанного. Философ стоит взволнованный, то ли запахнув движением руки пальто, как бы защищая сердце, то ли, наоборот, распаивается сердцем возвращаясь, в страну, которая так несправедливо обошлась с ним, одним из достойнейших своих сынов.



А.Н. Ковальчук
Скульптурный ансамбль «Мамонты». 2007. Бронза. Археопарк,
Ханты-Мансийск

Новаторский прием найден Ковальчуком и в памятнике семье Гумилевых — три великих и столь непохожих родственника ведут беседу. Памятник совмещает три самостоятельные композиционные темы, друг с другом, на первый взгляд мало совместимые. Античная стела — высокая колонна с головой расстрелянного поэта, поодаль на стуле в «альтмановской позе» сидит А. Ахматова — чисто станковый пластический ход. На более низком плоском постаменте фигура их сына — историка Л.Н. Гумилева, героя уже скорее нашего времени. Безукоризненно элегантно отстраненно вззирающий на мир с пьедестала Николай Гумилев, его сын в современном пиджаке и мятых брюках, и холодно отдалившаяся от них жена-мать-муза поэт — три совершенно разных мира. Развернутый рассказ о трех судьбах. Ковальчук органично соединяет, казалось бы, несоединимое в цельное поэтично-философское размышление о времени, об искусстве, о тайне жизни. Следуя, видимо, какому-то имманентному стремлению охватить все жанры скульптуры, Ковальчук реализовался и в анималистике, точнее, в большом анималистическом жанре. Активно разрабатывая ханты-мансийскую региональную мифологию (в которой богатейший, но «безродный» регион России отчаянно нуждался), скульптор подошел к

идее Югры не с конъюнктурной, «нефтегазовой» точки зрения, а через архетипы каменного века, главным из которых, безусловно, является мамонт. В «Шествии мамонтов зимой» (2007), бронзовом ансамбле, установленном в Археопарке Ханты-Мансийска, он не только предложил субъекту Федерации символ (помимо величественной Матери-Югры его же авторства), но и реализовал ряд новаторских пластических приемов. Ему принадлежит свежая идея использовать подпорную геологическую «стенку» горы «Самарского останца» как постамент, тем более что с палеонтологической точки зрения это и было место стоянки мамонтов. Кроме того, это реализованный в небывалом масштабе постмодернистский ретропективный эксперимент — интеллектуальная игра археологической темой. Наконец, это еще и остроумная и глубокая аллегория — своеобразный выход из вечной мерзлоты не только вымерших животных и даже не региона (страны, народа), но человеческой мысли, в XX веке завершившей путешествие к собственным пределам и возвращающейся к хтоническим первоистокам.

Подводя итоги этому, далеко не полному обзору обширного, разнопланового, но обладающего внутренним стилистическим единством творчества Андрея Ковальчука, необходимо еще раз сказать о главном. Скульптор не только состоявшийся мастер, не застывший в самоповторе, но интригующий будущими работами. Он не только постоянно соотносит свою личную судьбу, творчество со временем, реальной жизнью и историей (качества настоящего монументалиста), он не только смотрит на жизнь крупно, масштабно, подчеркивая в ней идею долга, служения, деяния. Он — один из первопроходцев новой художественной реальности России, освобождающейся от копившихся десятилетиями высказанных и невысказанных обид, крайностей и спасительных для многих искусственных противопоставлений. Ковальчук не «красный» и не «белый», не «коммерческий» и не «нишевой» — он нормальный, т.е. работающий в данный конкретный момент с окружающей его действительностью, не закрываясь от нее предрассудками и иллюзиями давно минувшего «золотого века», не боясь общественного заказа. Значение этого на первый взгляд нетворческого качества — «нормальности» трудно переоценить, особенно учитывая должностные обязанности (а по сути, миссии) Ковальчука как действующего председателя Союза художников, который, хотя бы своим примером, обязан устанавливать корпоративные стандарты, обязан быть «нормальным», держать руку на пульсе, быть общественно востребованным и одновременно эстетично пластичным.

Наконец, ощущение «новой нормы» позволяет Андрею Ковальчуку реабилитировать свою базовую специальность — скульптуру — важный факт, если учитывать период остракизма, которому подвергались монументалисты. Взять на себя такие общественные и культурные задачи и реализовываться как художник — масштаб творчества доступный не многим.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



Выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) и Государственный музей современного искусства РАХ (Гоголевский, 10) образуют крупнейший современный центр искусств. Здесь представлена коллекция слепков с произведений античной скульптуры, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, музыкальные вечера, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, выставки педагогов и студентов академических вузов, а также развернута постоянная экспозиция произведений Зураба Церетели.

www.rah.ru

ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ TREASURES OF RUSSIAN PROVINCE

Любовь Горюнова

Lyubov Goryunova

Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых отмечает 100-летие со дня своего открытия. В рамках юбилейного года запланирован ряд выставок из музейных фондов, знакомящих с уникальным собранием. Одна из них прошла в Москве, в залах Галереи искусств Зураба Церетели. В экспозиции были представлены лучшие произведения, документирующие искусство XX века ярким изобразительным рядом картин разных стилей и

Н. А. УДАЛЬЦОВА

Новь. Середина 1910-х.

Холст, масло

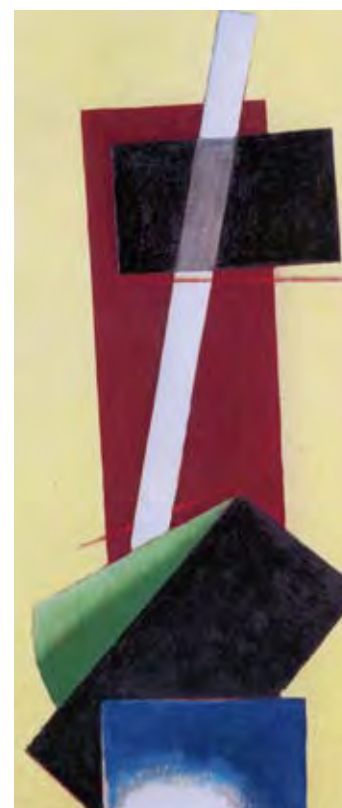
А. М. РОДЧЕНКО

Беспредметная композиция

(на желтом фоне). 1918. Фанера,

масло

Vyatka Regional Art Museum in the town of Kirov, bearing name of brothers Viktor and Apollinary Vasnetsov, was recently celebrating 100th anniversary of its foundation. Plans for anniversary celebrations included series of exhibitions from the museum's archives, introducing its unique art collection in other regions. One of them took place in Tsereteli Art Gallery on Prechistenka in Moscow. The exposition presented master-



pieces of the twentieth century art from Vyatka Art Museum. Finest paintings of different styles from different artist, who defined the major artistic approaches during twentieth century, from the era already gone, but still so close to our own world.

Opened in 1910, painting collection of Vyatka Regional Art Museum was created with participation of many great Russian cultural personalities including Apollinary and Viktor Vasnetsov, Nikolay Mashkovtsev,

Igor Grabar, Mikhail Nesterov, N. Romanov, Countess P. Uvarova, Professor D. Anuchin, metropolitan art collectors and entrepreneurs S. Shchukin and A. Morozov. Main donor and sponsor of the museum was Margarita Kirillovna Morozova (1873–1958).

Many leading painters in Moscow and St. Petersburg were honorary members of the Vyatka Art Circle, on whose initiative the museum was created and on whose resources it existed until 1918. Among them were artists V. Baksheev, S. Vinogradov, S. Ivanov, A. Korin, M. Larionov, S. Malyutin, V. Pere-



С.М. КОЛЕСНИКОВ

Монгольский лама. 1918.

Холст, масло

И.В. КЛЮН (КЛЮНКОВ)

Пробегающий пейзаж. 1914/15.

Холст, масло

направлений мастеров, которые определяли главные творческие ориентиры уже ушедшей, но близкой нам эпохи.

В формировании собрания живописи Вятского художественного музея, открывшегося в 1910 году, принимали участие многие деятели русской культуры, в их числе вятичи по происхождению А.М. и В.М. Васнецовы; ученый, известный искусствовед, помощник хранителя, а затем заместитель директора по научной части Третьяковской галереи, сотрудник отдела периферийных музеев при Наркомпросе Н.Г. Машковцев, а также его учитель и наставник в музейном деле И.Э. Грабарь. Кроме того, активный интерес к судьбе музея проявили М.В. Нестеров, Н.И. Романов (заведующий отделом изящных искусств Румянцевского музея), графиня П.С. Уварова, профессор Д.И. Анучин, столичные коллекционеры и предприниматели С.И. Щукин, А.М. Морозов. Главной дарительницей музея назвали М.К. Морозову.

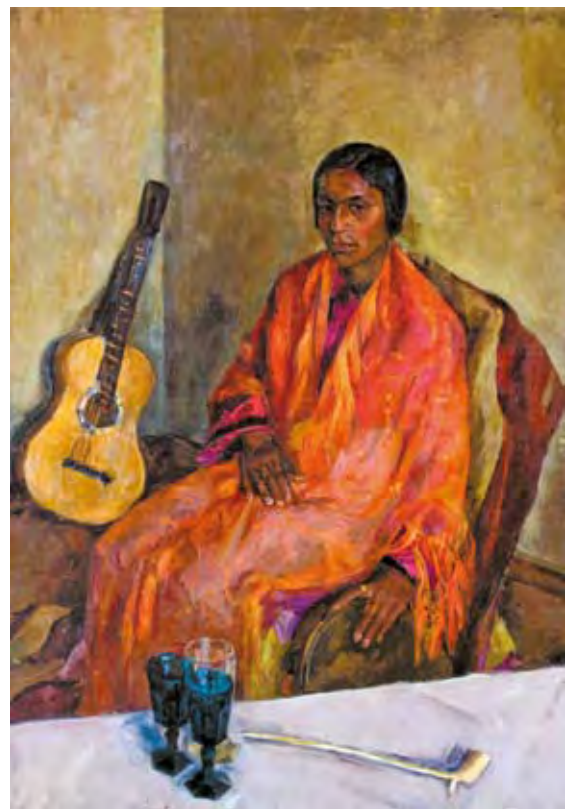


Многие ведущие живописцы Москвы и Петербурга были почетными членами Вятского художественного кружка, по чьей инициативе был создан музей и на чьи средства он существовал до 1918 года. Среди них В.Н. Бакшеев, С.А. Виноградов, С.В. Иванов, А.М. Корин, М.Ф. Ларионов, С.В. Малютин, В.В. Переплетчиков, В.Д. Поленов, А.А. Рылов, Л.В. Туржанский, подарившие свои произведения в коллекцию музея.

В 1930-е годы комплектование живописного собрания шло из государственных учреждений – Всекохудожника, Выставочного комбината Художественного фонда СССР. Произведения передавались из ГТГ и ГРМ, дарились наследниками художников. В этот период в музее открылся новый отдел советского искусства.

В конце 1940-х годов в городе появился первый искусствовед с университетским образованием К.П. Анисова, ученица известного теоретика искусства, педагога, музейного сотрудника Н.Н. Пунина. Как директор музея (1954–1960) она смогла скомплектовать блестящую коллекцию живописи середины XX века.

Собирательскую деятельность продолжили следующие поколения научных сотрудников, приобретавших работы





непосредственно в мастерских художников, у их наследников; закупавших живопись через министерство культуры и Союз художников СССР и РСФСР, местный департамент культуры. В последние десятилетия пополнение фондов идет преимущественно за счет даров.

Живописное наследие первых десятилетий нового столетия представлено работами мастеров разных стилевых направлений. Уникальны произведения русского авангарда XX столетия В.В. Кандинского, учеников и соратников К.С. Малевича в лице Ю.А. Васнецова, И.В. Клуна, И.А. Кудряшова, А.М. Родченко, Н.А. Удальцовой, И.Г. Чашника. Они меняли традиционное понимание изобразительной формы, сообщали ей такие характеристики, как время, пространство, скорость.

Изобразительная культура первых десятилетий XX века развивалась в контексте стилистики творческих объединений «Союз русских художников», «Бубновый валет», «Мир искусства». В значительной мере поиски художников этих группировок продолжили мастера «абсолютно живописного слуха» Н.М. Григорьев, С.М. Колесников, П.П. Кончаловский, А.А. Осмеркин, Р.Р. Фальк, А.Г. Якимченко. Их живописные работы стали сильным эмоциональным акцентом в экспозиционном пространстве выставки.

В полной мере раскрыли идеи и художественные принципы искусства 1920–1930-х годов мастера самого многочисленного и мощного объединения — АХРР (Ассоциации художников революционной России). В музейном собрании это работы И.А. Владимирова, Т.Г. Гапоненко, П.И. Котова, С.М. Луппова, П.Ф. Строева, Е.М. Чепцова, сыгравших значительную роль в становлении и развитии советской жанровой живописи.

◀ А.А. ОСМЕРКИН
Цыганка с гитарой. 1933.
Холст, масло

◀ Н.М. ГРИГОРЬЕВ
Мост. 1918. Фанера, масло

И.Г. ЧАШКИН
Суприматический этюд. Начало 1920-х. Холст, масло

Р.Р. ФАЛЬК
Корявое дерево. 1925. Холст, масло

М.А. ДЕМИДОВ
Портрет М.В. Казанской. 1922/23.
Холст, масло



pletchikov, V. Polenov, A. Rylov, L. Turzhansky, who also donated their works to the museum.

In 1930's, the acquisition of painting collections was organized by government agencies: Vsekokhudozhnik, Exhibition Agency of Arts Fund of the USSR. Some works were transferred from the State Tretyakov Gallery and the State Russian Museum, some were donated by artist's heirs. During this period, the museum opened a new section of Soviet art.

In the late 1940's, the city got its first art critic "in residence" with degree from art history — K. Anisova. She was a student of a well-known art theoretician, teacher, and museum associate N. Punin. As a museum director (1954–1960), she was able to form a brilliant collection of the mid-twentieth century Russian painting.

Acquisition activities have continued with the next generation of curators, who purchased many works directly from the artists' studios, from their heirs, through the Ministry of Culture and the Union of Artists of the USSR and the RSFSR, through the local department of culture. In recent decades, acquisition is



П.П. Оссовский
Сибирячка. 1966. Холст, масло

С.М. Луппов
Спорт. 1930(?). Бумага на фанере, масло, аппликация



Особое внимание вызвали у зрителей произведения художников этого периода, отмеченные глубоким лиризмом и искренностью чувств, как, например, в пейзажах Н.М. Чернышева с присущей им могучей, стихийной «коринской» пластикой.

Коллекция произведений 1940-х годов невелика, но она свидетельствует о высокой профессиональной культуре Д.А. Налбандяна, А.А. Пластова, Б.Н. Яковлева. Первое десятилетие послевоенной эпохи представлено творчеством классиков советской живописи, ориентированных на лирико-поэтические традиции Союза русских художников: А.М. Герасимова, С.В. Герасимова, А.А. Грицаца, Н.М. Ромадина. Ключевые позиции в изобразительном искусстве того времени занимали В.М. Орешников, И.А. Попов, Ю.И. Пименов, чьи живописные полотна также находятся в экспозиции.

На рубеже 1950–1960-х годов поиски нового изобразительного языка в искусстве вели художники «сурового стиля», синтезировавшие живописное наследие объединений ОСТ и «Бубновый валет». В собрании музея есть небольшие монографические коллекции мастеров, стоявших у истоков этого направления: В.И. Иванова, Н.Г. Нисского, П.П. Оссовского, В.Ф. Стожарова. В экспозиции их произведения создавали ощущение «пафоса мужественной суровости». Яркий выразитель новых художественных устремлений того времени А.И. Андронов был представлен более поздним периодом, связанным с работами деревенской тематики философско-созерцательного характера.

На выставке появилась возможность увидеть уникальную на сегодняшний день коллекцию живописи

самобытных многонациональных школ. Работы Л.В. Кабачека, П.Г. Кипарисова, Р.М. Нурмухамедова, Б.И. Яцевичуте привлекают смелыми цветопластическими поисками, самобытностью, яркостью и декоративностью изобразительной манеры, живописностью художественной формы.

В начале 1970-х годов благодаря творческим поездкам художников по стране в живописи появились новые темы, связанные с природой, жизнью и бытом народов Чукотки, Таймыра, Камчатки, Курильских островов. Они отражены в произведениях известных мастеров А.В. Пантелеева, В.Р. Френца, А.А. Яковлева.

Образ современника, его размышления о нравственных и духовных проблемах, его поиски — такова тематика многих живописных «композиций-размышлений», характерных для художников 1970–1980-х годов, в частности В.Е. Попкова. Его творчество представлено в музее одной из лучших картин позднего периода. Собрание пейзажной живописи той поры включает картины ведущих мастеров московской школы живописи. На выставке выделялись работы мастера лирического пейзажа — картины Н.П. Федосова.

Для знакомства с музейной коллекцией были выбраны произведения, достойные представлять художественное наследие ушедшей эпохи, ставшее достоянием отечественной культуры. Можно предположить, что живописное собрание музея не только дополнило представления о творчестве известных уже мастеров, но и позволило уточнить картину развития отечественного искусства XX века.

provided almost solely on basis of private donations.

To introduce museum's collection in Moscow, selected works represented the artistic legacy of a by-gone era, works which became a jewels in treasure-box of Russian national culture. We can say that pictorial collection of the museum is not only something complementing the well-known works of the great artist with some works of lesser quality – on a contrary, this exhibition was valuable, presented real masterpieces and brought new insights into development of the Russian fine arts in the twentieth century.

И. Л. ЛУБЕННИКОВ
Портрет жены и сына. 1985.
Холст, масло

В. М. СИДОРОВ
Гроза пришла. 1959.
Холст, масло

Все работы, иллюстрирующие статью, находятся в собрании Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых и предоставлены музеем для публикации



ЗАТАЕННАЯ КРАСОТА ТАРУСЫ

CONCEALED BEAUTY OF TARUSA

Валерий Турчин

Valery Turchin

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

А.С. Пушкин

Ирина Старженецкая – представительница московской школы живописи. Зачинателем ее был Федор Рокотов с его тонкой живописной поэзией, отчасти затаенной, отчасти трансцендентной. Потому и затаенной, что трансцендентной, трансцендентной потому, что затаенной. У москвичей, когда они берутся за кисти, одно сопутствует другому. Так и у художницы много затаенного, много трансцендентного, что создает впечатление тонкой живописной поэзии. Москвичка она, одним словом, москвичка. Это проявляется в том, как она думает, как живет.

Современная цивилизация идет по боку; не до нее как-то. Погружена в тарусские видения, борисово-мусатовские по сути, примечает в них знаки высшего бытия. Вот дерево как дерево. Дано общей массой, одним большим пят-



Irina Starzhenetskaya is a representative of the Moscow School of Painting. To understand it means to consider all existential depth of current reflections about this school. It's founder was painter Fedor Rokotov with his refined pictorial poetry, partly concealed, partly transcendental. Concealed namely because transcendental and transcendental because concealed. Irina Starzhenetskaya continues this line. She is immersed in Tarusa visions, in fact reminding those of Borisov-Musatov, using in them signs of supernal essence. Here we have a trees, looking like a single tree. They are given as total mass with only one big blot. The tree does not have a specific species, it is not a birch or a willow – here we have a tree as it is. Growing on the banks of Oka River, occupying a definite place in space. And in the sky, black birds – messengers are flying somewhere flocked together. Soon there will be a storm, it is expected. This is the message given to us. But even the birds do not have a "species", they are not crows, ravens or swallows... Here birds are signs, and so their path can be only successful and predetermined. Here the "Mountain" is sign of all the mountains, albeit a small one. "The River" is sign of all rivers, although it is also a small river. "The Field" of all the fields...

And finally, the flowers. Among which we see roses and lilies, hollyhocks and lupins, irises and hydrangeas, poppies and tulips, lilac bushes and apple trees in full blossoms. As with several other artists, including great masters of the 19th and 20th centuries, flowers are not just a "genre" but a real core around which is "centred" all creativity of Starzhenetskaya. But there are no flowers in vases or baskets, motives so frequent throughout the history of art, from





the work of anonymous, "master of flowers" to the simple sketches in the flower-album of some countryside estate. By Starzhenetskaya, flowers grow in their natural environment. There is sense of life in her works. That's why the apple trees in autumn will be having fruits, while the artist will be having thematic cycle "harvest." She is close to the primal pantheism of Vincent Van Gogh, and partly by Gauguin (who was more artificial as a matter of fact), as well as proximity with the earth favoured by Natalia Goncharova. The fact is, she will never show those who worked in the gardens and orchards. In her paintings, everything seems to be the handiwork of God's hands, everything is merely the implementation of irreversible destiny. Nature lives by laws given from above. Presence of a divine breath embracing all the nature creates a certain atmosphere where people can breathe as well. Despite

И. СТАРЖЕНЕЦКАЯ

Лидочка с Серезжей. 2010.

Холст, масло

◀ *Избрание. Франгмент. 2008.*

Холст, масло

◀ *Двое в лодке. 2008. Холст, масло*

ном. У него нет определенной породы, то не береза и не ива, а дерево как таковое. Произрастающее на берегах реки Оки, занимающее определенное место в пространстве. А вот в небе несется стая черных птиц-вестниц. Скоро будет буря; она ожидаема. О том и весть. У таких птиц также нет своего «рода», это не вороны, не ласточки, не... Птицы-символы, и поэтому их путь столь успешен и предопределен. Тут «Гора» всем горам гора, хотя и небольшая. «Река» всем рекам река, хотя также небольшая. «Поле» всем полям...

И наконец, цветы. Среди которых увидим мы и розы, и лилии, мальвы и лупинии, ирисы и гортензии, маки и тюльпаны, куст сирени и ветвь цветущей яблони. В Тарусе, где создавались эти образы цветущей природы, живут несколько превосходных садоводов, и тем, что и как они выращивают, нельзя не вдохновляться. Однако художница, разделяя подобные чувства, стремится «дойти до сути» и видит не сад в целом, но отдельное создание рук Божьих, благоухающее, манящее своим цветом и формой. Отметим, что в последнее время цветы все чаще становятся «героями» произведений Ирины Старженецкой, что не отменяет, конечно, ни пейзажей ни портретов и иных жанров, включая, посвященных Священному Писанию. Все они, понятно, взаимосвязаны. Но цветы, цветы!

Как и у других художников, например, мастеров XIX и XX веков, цветы — не просто «жанр», а некий стержень, вокруг которого на какой-то момент «закручено» все творчество. Тут вспоминается и «флора Одилон Редона», выращенная фантазией художника в далеких мифологических садах, и цветы Сезанна, которые кажутся порой искусственными. Курбе, когда наметился перелом в его искусстве, отмечающий отход от реализма, стал с охотой писать натюрморты с цветами, а больной Эдуард Мане только на них сосредоточил свое внимание. Есть и другие примеры. Важно, что при написании своих букетов такие мастера не отработывали какой-то прием, но находили новые формулы искусства, имеющие для них универсальный характер.

У Старженецкой нет цветов в вазах или корзинах, которые в истории искусства обычно встречаются часто, вплоть до произведений анонимного «мастера цветов» или зарисовок в усадебном альбоме. Они у нее растут, растут в естественной среде. В них ощутима жизнь. Вот почему у яблонь к осени появятся плоды, а у художницы — сюжет «сбор урожая». Ей близок первородный пантеизм Винсента ван Гога и отчасти Гогена (у того он более искусственный), а также и близость к земле Натальи Гончаровой. Правда, она никогда не покажет тех, кто трудился на земле. Все тут дело рук Божьих, осуществление его предначертаний. Природа живет по своим, данным свыше законам. А дорога ведет в неведомую даль, речушка Таруска вскоре впадет в Оку, вдали полыхнет лесной пожар («На той стороне»).

Борис Пастернак умел увидеть в облике природы, в отдельном мотиве явления, сомасштабные вселенским.



В Тарусе, больше связанной с цветаевской линией развития русской поэзии, появляется желание видеть отдельное как символы: одну гору — как символ всех гор, одно дерево — как символ всех деревьев, один цветок — как... И писать о них живописные поэмы. Причем гора может быть действительно небольшой, а дерево необязательно огромным. Они — символ природного бытия. В той горе спрятаны горы гор, а дерево — древнейший архетип земли. Иное представление о цветах. Их формы конкретны, и они узнаются, словно знакомые в толпе. Более того, флоральные формы изысканны, в них выявлено высшее творчество, и художнику надо только проникнуться этим чудом.

При известном тяготении к знаку Старженецкая умеет тонко и артистично передать чувственное обаяние натуры. Тут в равновесии отвлеченного и конкретного скрывается тайна ее творчества.

В пейзажах, как ни странно, есть определенная пленэрность. Воздушная среда в них ощутима. Она не только «разлита» в природе, представляемой Старженецкой. Ее создает свет — вечная память о первых днях творения. Некоторые названия картин сигнализируют об определенном внимании к состоянию воздуха («Восход. Холодное утро», «Мартовское солнце», «Во время зноя», «Свет майского вечера», «Свет осени», «Лето. Молочный день»). Названия эти хотелось бы отдать художникам-импрессионистам и их главе — Клоду Моне. Однако действительно схожие, они повествуют не только о на-

строениях воздуха, «позирующего» мастеру. Тут иное. Живопись передает, как формы реагируют на световоздушную среду, как видит их глаз. Но есть ощущение, что живопись сама транслирует в пространство перед собой некую субстанцию — волшебное сфумато, которое одухотворено дыханием времени. (О нем Старженецкая, конечно, не забывает, и тому свидетельство — композиция в шести частях с названием «Течение времени».) Такое время, и картинное, и бытийное, гибкое, текучее и тягучее, приобщает к миру сакрального. Формы вибрируют, как бы ищут свое место и, не находя его, «беспокоятся». Свободная манера работы кистью артистично передает такое волнение натуры.

Итак, у нас есть как бы три пространства. Одно ощущаемое, как некая субстанция, другое изображенное и третье подразумеваемое, существующее «за холстом» — ширь мироздания. Живопись Старженецкой не может быть плотной по определению, не может быть слишком материальной, чтобы тем препятствовать заманиванию взгляда «внутри». Ведь неслучайно художница говорит, что «совершила для себя открытие, что пространство холста — это не плоский прямоугольник, что его можно, нужно проломить, просунуть внутрь руку, голову, уйти в небо, в горизонт». В пейзажах все и не далеко, и не близко. Видение, одним словом, мираж, то есть образ, перенесенный с природы увиденной на холст и таким образом претворенной.

Цветы у Старженецкой, напротив, устроены по-другому. Они по-поп-артовски даны крупным планом, идут навстречу зрителю. Требуют не пассивной медитации, а активного восприятия. Тут меньше нюансов, больше обобщения.

Цветы в тех «поэмах», о которых уже шла речь, более индивидуальны, чем горы и деревья, у них есть имя, и время их жизни ограничено. Их судьба в чем-то сродни людской. Об этом, глядя на полотна Старженецкой, стоит задуматься. Природа ее привлекает тогда, когда осуществляется во всей полноте, предпочтительно скорее лето, порой зима. Весна с ее обещаниями привлекает мало. Цветы не будут показаны бутонами. Они красуются пышными, достигшими «зрелого возраста». Так и люди, как их представляет мастер, чаще всего определившиеся, адекватные своей судьбе. Им не свойственны сомнения. Покой и ясность — их удел. Итак, цветы и люди.

Мы обратим внимание на то, что, стремясь к универсализации общих представлений о жизни в целом, художница часто использует формы диптихов, триптихов и многочастных композиций с большим числом элементов. Это формы пафосные. Но в отличие от других мастеров XIX и XX веков, обычно тяготеющих к рассказу, когда каждая часть общей композиции показывает какой-нибудь эпизод, Старженецкая не дает какой-либо фабулы. В этом смысле ее искусство «бессобытийно», если характеризовать его с обычной точки зрения. У нее все события, если это события, творятся не на поверхности, а как-то

И. СТАРЖЕНЕЦКАЯ

◀ Весна. Две птицы. 2010.

Холст, масло

Духов день. 2010. Холст, масло

▽ С Т Р . 77

Семья Алексея Беглова. 2010.

Холст, масло



«внутри», так что «жесты форм» и разнообразные колера призывают их скорее угадывать, чем видеть. Глядя на ее картины, зритель приобщается к таинственному преобразованию сгустков материи, которые уплотняются по мере надобности. Ее «рассказ» — рассказ о превращениях материи, об обретении ею конкретной формы. Для того чтобы быть явленной, наглядной, для осознания величия природы.

Все повторяется, а потому и прочно.

Старженецкой необходимо комбинировать картины в определенные структуры. Одна из них — «Письма моих родителей» разрастается на наших глазах. Ныне это цикл из более чем 20 картин, составленных вместе. Своеобразный групповой портрет цветов. Есть только один предшествующий пример — известные «Подсолнухи» Ван Гога, ныне разбросанные по разным собраниям. Голландский мастер предполагал, как можно судить по рисункам в его пись-

мах, их соединять в триптихи, а те, в свою очередь, регистрами размещать друг над другом на стене в своей комнате в Арле. Кроме того, старинная христианская живопись, о которой художница осведомлена куда как хорошо, могла дать полезный урок мыслить циклами и регистрами. Так все складывается одно к одному. И в буквальном и в переносном смысле.

Название «Письма моих родителей», как уверяет автор, довольно-таки условно. И все же, и все же... Тут есть отраженное представление о документах былого, позволяющее слегка отредактировать прошлое. Так, образы цветов для художницы ассоциируются с чем-то глубоко личным, потаенным. А потому и оказываются сложны изначально. Сугубо личное сочетается с конкретными наблюдениями, а те, в свою очередь, зовут к осмыслению принципов бытия в целом. Так что «портреты цветов» появились неслучайно...

Образы цветов в европейской культуре полисемантичны и потому могут олицетворять многое. Так и у Старженецкой. Они не только олицетворяют полноту жизни, но и служат напоминанием о минувшем. «Письма к родителям» тут появились неслучайно. И вот еще один красноречивый пример. Имеется в виду цикл «Вспоминая Каппадокию» (2007), в котором часть картин посвящена тюльпанам. Итак, мы имеем в творческом запасе художницы цветы-полнота бытия и цветы-воспоминания. В числу последних мы отнесем и картину «Памяти Н.». Быть может, в будущем добавятся и иные, не столь горестные, символические значения флоры Старженецкой.

Нет сомнения, что творчество мастера насквозь автобиографично, что ощутимо в восприятии жизни, будь то вдохновение конкретными видами Тарусы, впечатления от путешествий и своеобразные «воспоминания».

В последнее время Старженецкая увлечена фигурами людей, порой портретных. Повторяется композиция «Двое». Две фигуры, мужская и женская, плывут в лодке, и, надо думать, по реке жизни («Двое в лодке» озаглавлен альбом с текстом художницы¹). Часто эти двое представлены на некоем фоне, обычно пейзажном. В ряде картин с фигурами двоих чувствуется далекое воспоминание о картине «Анжелюс» Франсуа Милле. Та же сакральная тишина, та же приобщенность к созвучиям еле слышимых нот — музыке жизни.

В ряде композиций с двумя фигурами «прочитываются» портретные черты (видим автопортрет и портрет скульптора Анатолия Комелина). Двое размышляют о суете сует, о быстротечности времени, о вечном. Композиции с двумя фигурами повторяются часто и, следовательно, для художницы имеют определенную смысловую нагрузку. Со времен Адама и Евы двое — основа жизни. Художница строит свои композиции так, что между фигурами намечена дистанция. Они и рядом, и сами по себе, хотя нити, их связывающие, понятно, существуют. Пространственная цезура нужна для того, чтобы указать на некую даль, у которой нет границ. Там начало другого мира, высшего, трансцендентного. Обращает на себя внимание симметрия в постановке фигур. Формула понятная и иератичная. Вольно или невольно симметрия скрыта во всем сущем, и она может быть перекрестной, полярной. Да и нет, чет или нечет, мужское и женское...

Заметим, что творчество Старженецкой более автобиографично, чем может показаться на первый взгляд. И это существенно. Судьба мастера, переданная через красочные образы, не может не беспокоить, задаешься вопросом, как устроен мир и кто мы в нем. Поэтому во всех картинах более явно или менее чувствуется привкус притчевости. Картины-притчи — вот что такое творчество Ирины Старженецкой. Это можно почувствовать, глядя на ее пейзажи и «портреты цветов», а теперь и фигурные композиции. Я думаю, что если те по-своему символичны, то эти аллегоричны. То есть, объясняясь, скажем: в частном мы видим всеобщее, во всеобщем — частное. Люди у

Старженецкой при всей портретности их образов, а речь идет уже не только о двоих, тяготеют к архетипальности. Родовое, то есть человеческое, тут порой сильнее индивидуального. Последнее не стирается вовсе, а, напротив, позволяет выделять черты главные, которые и делают личность личностью. Примерами могут быть портреты Анны Бирштейн, семьи Ватагиных.

Сейчас художница с энтузиазмом пишет портреты своих учеников. Это большие, многосоставные композиции. Число образов растет и растет день ото дня. Начав с отдельного цветка, Старженецкая потом «выращивала» их сотни. Надо думать, что от отдельной личности мастер перейдет к написанию многих. Тут не появится толпа, но будет сумма индивидуальностей. Общее для них — или семья, или творческая профессия (художники-ученики также являются общностью наподобие семьи). Манера письма, такая вся во вкусе Старженецкой, в этих произведениях все же несколько иная. Живопись чуть плотнее, да и пластическая идея усилена. Мастер хочет убедить в реальности существования своих персонажей. Цветовидения и пейзажи-призраки тут уступают место не то чтобы торжеству плоти (такое не для нее!), но все же, хотя и, как всегда, транспарантной, большей плотности материи. Символы должны уводить мысли и чувства в мечту, а аллегии — давать образам земное начало (пусть и наполовину). Транспарантность, иными словами просвечиваемость, намекает, что за одним скрывается другое, непознаваемое, но ощущаемое. Не будь этого, некоторые изобразительные мотивы могли бы напомнить отдельные приемы у Алексея Явленского или Эмиля Нольде. Но нет! Те, конечно, также подозревали о существовании «иного», но просвечиваемости не любили, хотя и им хотелось, чтобы краски имели «душу», могли радоваться и страдать, устремляясь к неким тайнам бытия.

Умение увидеть в конкретном общем у Старженецкой в крови. Надо думать, это выражено не только в ее искусстве; так она воспринимает мир.

Чтобы передать подобное ощущение мира, надо выработать определенную манеру. Какую, мы уже видели. С ней познакомились давно, хотя бы на выставках. Ее узнаем. Нельзя сказать, чтобы привыкли, но как-то сделали «своей». Иначе говоря, краски и образы Старженецкой вошли в наше сознание. Что-то там скорректировали, уточнили.

Красочный слой на холстах легкий, чуть ли не прозрачный. В пейзажах он создает ощущение какой-то дематериализации. В цветах он кажется несколько гуще. Тонко писали на холстах Матисс и Кандинский, и мир их, мир многокрасочный, великолепно передавал ощущение некой параллельности тому, что представало перед их взором. У одного тому, что имелось в мастерской или на природе, у другого, что открывалось перед взором внутренним. Искусство Старженецкой находится как бы между этими возможными решениями. Отдавая должное внешнему и внутреннему, пропущенным через мощный темперамент, она вычерчивает подвижной кистью свою

the fact that there are storms, fires, alarmed birds, or even people dying, world of Starzhenetskaya is ideal in his own. Of course, this is utopia. Life without traces of modern civilization, life directly associated with the Holy Scripture, Acts of the Apostles and scenes from life of saints. Utopian nature of her project is obvious. But still, it is so intimate to the modern viewer, it warms their hearts and souls, it makes them to rejoice. Only a great talent is capable of transmitting an impressive and compelling images of beauty in his paintings. And here we see exactly this – omnipresent emanation of inspirited substance. Today, only artist with a great talent can take inspiration in the Holy Scripture. And vice versa, there is no doubt, that the God has gifted artist with great talent. This is what Russia needs: presence of inspirational images at critical moments in the life of society. That's right...



«параллель». В ее творчестве есть определенная сбалансированность и чувство гармонии, что не исключает ни ощущения тревоги, ни чувства сопричастности к каким-то грандиозным свершениям. Гармония не может быть абстрактной, она должна быть впаяна в жизнь. Ее не достигают, ее ощущают. Счастлив тот, кому это дано.

Путь к этому не прост.

По тому, что Старженецкая расписала несколько церквей, можно сразу понять, насколько ей не чужды религиозные чувства. Однако и без явного указания их можно ощутить, глядя на картины художницы. Мастер, их создавший, явно пришел к пониманию того, что, думая о небе, с большой остротой ощущаешь красоту земли, жизнь человека, судьбу людей. Трансцендентность, о которой говорилось, заставляет верить, что за далью — даль, иная даль, с иными измерениями, с иной историей. От дней творения по сей миг...

Со своими драмами, со своими высотами...

Подлинно драматичны история творения, судьба

Христа, деяния святых. Отсвет этот падает на наши дни, на наши поступки. Недавняя выставка «Начало бытия», показанная в московских залах Академии художеств, не итоговая, конечно, но являющаяся важной демонстрацией образов, которые волнуют мастера. Язык живописи, и до того отличавшийся большой свободой и раскованностью, становится все экспрессивней. Какая-то небрежная на первый взгляд «намалеванность» (изнанка артистичности) дает поразительный эффект. Быстрота исполнения создает ощущение если не сопричастности с великими событиями, то по крайней мере сопричастности. Ты смотришь, ты приобщен. Эта живопись обращена к тебе и в то же время ко всему миру.

Тяготение к знаку и уроки восточной каллиграфии² и орнаментики, которые уже проявлялись, помогли «ее абстракциям» найти необходимую форму. И из ничего появляется что-то, и так началось творение. Появляются формы, вслед за ними краски. Сначала черно-белые, потом полихромность возрастает. Эти краски отчасти похожи на

¹ М-Сканрус. 2008.

² См.: Омар Хайям. *Странствующие пространства Ирины Старженецкой*. М., 2006; композиция из шести частей «Восточный орнамент». 2006.

те, что имелись на палитре художницы. Однако же отчасти. Их смысловая природа уже другая: они кажутся более приглушенными, больше «красками для себя», чем для активных контактов с окружением. Они фресковые по своему характеру. Не потому, что имитируют старинные росписи древних храмов, но по сущностной природе своей. Они похожи на те, которые делали мастера прошлого. В них есть первозданная близость к земле, к минералам, к растениям. Такие краски первичны. Они не избалованы роскошью расцветающей природы, они архаичны и скупы на «жесты» и нюансы. Их аскетичность необходима, ибо они «у начала» и поэтому как бы сами изначальны. Тонким гармониям в стиле Матисса тут не найдется места. Тема настоятельно требует определенных решений. И они, скажем прямо, найдены.

Краски тяготеют по своему символизму к вечности, скоропись — к фиксации мгновения. Краски показывают мир в становлении, они только-только на наших глазах приобретают силу, отражая переход от ничего через короткий мрак хаоса к материи, к свету, к жизни. Им еще предстоит стать самими собой, а потом уж наступит момент приручения. По мере «взросления» палитра природы, а вместе с тем и художника, который следует ее законам, становится тоньше, нюансированнее. В своем творческом развитии Старженецкая идет от быта, условно говоря, к началу, выстраивая в свое время «пропущенное», а именно то, о чем повествует Священное Писание. Теперь не восстановлена логика развития искусства художницы, а воссоздана логика бытия. Путь к истокам был предопределен. Скоропись нужна для того, чтобы передать темп «речи» рассказчика-свидетеля; она словно произносится этими красками и этими линиями-мазками, короткими и выразительными. Последние каллиграфичны, тяготеют к знаку, к букве.

При том, что текст Библии звучит в душе каждого из нас (с той или иной полнотой, конечно), все же значение священного текста велико, и поэтому не удивительно, что появляются книги, в которых наряду с воспроизведениями работ Старженецкой (не на правах иллюстраций, понятно) имеется перевод, выполненный протоиереем Леонидом Грилихесом. Не иллюстрируя, следуя параллельно, художница, вдохновленная, как сама признается, беседами с протоиереем, бережно и внимательно относится к каждому слову, взвешивая его и душевно «лакомясь» им. Все это прекрасно ощутимо в книгах, в которых текст исполнен Анатолием Комелиным («Начало бытия», «Библейские холмы»).

«Книга Руфи» и «Песнь песней» дополняют «Начало бытия». Если в предшествующих работах, таких как «Встреча Марии и Елизаветы», «Благовещение», «Рождество», «Крещение», использована традиционная иконография, то тут мастер более свободен. Традиция искусно сочетается с личной интерпретацией. И если «Начало» едино, акт уникальный и неповторимый, то потом история петляет, прихотливо вычерчивая судьбы отдельных

персонажей, начиная от Адама. Эхо этих судеб звучит в поступках людей и сейчас. Актуальность такого прошлого не исчезает. Искусство Старженецкой заставляет помнить об этом.

Итак, глядя на некоторые произведения Старженецкой, как-то не задумываешься об известной логичности художественного развития мастера. Начав в легендарные шестидесятые, она шла своим путем, как будто знала, что предназначено. Манера письма менялась. От детализации художница шла в сторону все большей экспрессии мазка, к комбинации больших живописных пятен. Virtuозность письма соответственно возрастала. Кисть гибкая, подвижная, смелая... Эти пятна вибрируют в некоем обозначенном пространстве, не являясь ни близкими, ни далекими. По характеру своему они намекающие. Что они могут напомнить? Скажем, тому, кто хотел бы представить их так: это витражи в осенний день, чуть запыленные, но светлые и по-своему нарядные.

Определяя стиль этих работ, их можно поставить, при всей условности наших дефиниций, в ряд неоэкспрессионизма. Имена Явленского и Нольде тут вспоминались неслучайно, ибо они классики экспрессионизма, о котором потом вспоминали мастера последующего «нео». Однако надо учитывать своеобразие Старженецкой и, главное, лиризм создаваемого ею искусства. Лиризм, который не соседствует с сентиментальностью, но свойственен, скажем, эпосу. А начала эпического сказа в этих произведениях присутствуют.

Степень абстрактности в мотиве изображения может быть разной, однако обаяние чувственного восприятия действительности будет сохраняться. Здесь живопись как живопись. Можно посмеяться над чудачками, которые полагают, что искусство писать картины умирает. На протяжении XX столетия о таком «умирании» мы слышали не раз. И все же, все же...

Потенциал работы на плоскости красками не исчерпан, тем более если мастером руководит определенная идея, а тут она очевидна. Присутствие Божественного дыхания разлито в природе, создает определенную атмосферу, которой дышат люди. Мир Старженецкой — при том, что в нем бывают грозы и пожары, летят встревоженные птицы, гибнут люди, — по-своему идеален. Конечно, это утопия — жизнь без следов современной цивилизации, жизнь, напрямую связанная со Священным Писанием, деяниями апостолов и житием святых. Утопичность проекта очевидна. Но он близок современному зрителю, согревает его сердце и душу, заставляя их ликовать. Только большой талант способен передавать в красках впечатляющие и убедительные образы земной красоты. Только большой талант обращается ныне к Священному Писанию, находя в нем вдохновение. Чем-чем, а уж талантом Бог художницу одарил щедро. Так надо на Руси, чтобы вдохновенные образы присутствовали в критические минуты жизни общества.

Так надо...

«ОБРАЗЫ БЕЛЫХ НОЧЕЙ»

"IMAGES OF THE WHITE NIGHTS"

Ирина Перфильева

Irina Perfilieva

Концепция первой эмалирной биеннале «Образы белых ночей» в Санкт-Петербурге рождена не спонтанно. После того как эмалирное искусство распространилось на всем пространстве России, нарушив жанровые и видовые границы, охватив светское и религиозное искусство, настало время самоопределяться.

Профессиональный старт многим российским художникам-эмальерам вот уже многие годы обеспечивает Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. И дело не только в том, что здесь преподаватели помогают студентам осваивать уникальную технику горячей эмали. За последние годы сложился коллектив единомышленников, среди членов которого — президент СПбГХПА им. А.Л. Штиглица народный художник России профессор А.Ю. Талашук, заслуженный художник РФ, профессор кафедры монументально-декоративной живописи С.П. Пономаренко, заведующий кафедрой художественной обработки металла Н.А. Яшманов и доцент кафедры О.О. Лысенкова.

Благодаря их усилиям с 2007 года петербургские художники провели несколько творческих выставок современного эмалирного искусства: «В соавторстве с огнем» в Центре книги и графики (Санкт-Петербург), «Современная горячая эмаль (Санкт-Петербург, 2007)» в музее СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, «Современная горячая эмаль» в Галерее искусств Зураба Церетели (Москва, 2007), «Петропавловская крепость. Эмалирные фантазии» в Музее истории Санкт-Петербурга (2008), «Выставка русских эмальеров» в музеях эмали в Дадесхайме и Химмероде (Германия), «Эмаль. Петербургские встречи» в музее СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, выставочном зале Московского отделения Союза художников России, в здании Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации (2009).

Таким образом, I Международная биеннале искусства эмали в Санкт-Петербурге, прошедшая с 10 по 15 июня, — логическое продолжение активной творческой и организационной деятельности преподавателей СПбГХПА им. А.Л. Штиглица — открывает новый этап в развитии отечественного эмалирного искусства.

Этот арт-проект (куратор О.О. Лысенкова) создает перед художниками — мастерами старинного художественного ремесла — огромные возможности для творческих поисков. Путь предстоит долгий и трудный. Но искусство горячей эмали уже не единожды доказывало свою жизне-

The concept of the first International Biennale of Enamel Art: White Nights Images 2010 was not born spontaneously. Once the enamel art has spread throughout the Russia, breaking genre and classification boundaries, seized both secular and religious art. Now comes the time to redefine enamel art.

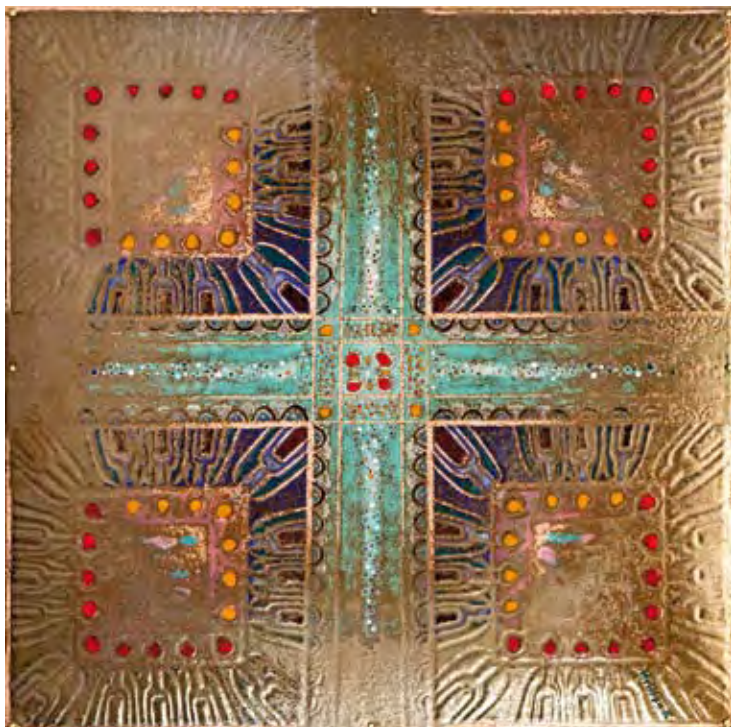
For many years, professional start for many Russian enamel artists has been provided by A. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Design. And it's not just that the teachers are helping students to develop a unique technique of hot enamel. Over the past few years, they had collected a group of like-minded associates, among others — the president of St. Petersburg State Art-Industrial Academy, People's Artist of Russia, Professor A. Talaschuk; Honoured Artist of Russia, Professor of monumental and decorative painting, S. Ponomarenko; Head of the Department of Art Metal N. Yashmanov and Associate Professor O Lysenkova.



А. ВДОВКИНА
Северное солнце. 2010. Медь, горячая эмаль, дерево, железо (Россия – Румыния)

АКИКО МИУРИ
Мандала. 2009. Медь, пергородчатая эмаль (Япония)





КАТАЛИН ХОЛЛОШИ
Медитация I. Чайковский. 2010.
Медь, горячая эмаль (Венгрия)

И. ДЬЯКОВ
Ночь. 2010. Медь, горячая эмаль
(Санкт-Петербург)

способность. Один из взлетов оно переживало с середины 1970-х — до середины 1990-х годов, когда под натиском исторических 1990-х и с наступлением постсоветской эпохи его развитие почти в одночасье остановилось.

Казалось бы, прошло не так уж много времени, и можно «продолжить полет». Но из тех, чьи произведения в горячей эмали в первой половине 1990-х годов составляли славу отечественного искусства (Ольга и Феликс Кузнецовы, Геннадий Ленцов, Вера и Владимир Наумовы, Валерий Тимофеев, Татьяна Балтро, Алексей Дороднов, Алексей Талащук, Николай Вдовкин, Григорий Дервиз. Наталья и Геннадий Быков, Ирина Птахова и другие), «в строю» остались немногие — Алексей Талащук, Николай Вдовкин, Григорий Дервиз. Тогда в возрождавшейся горячей эмали при всем видовом разнообразии — от станковой эмали до прикладной — доминировала формотворческая тенденция — синтез технологических и художественных приемов. Биеннале во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства закрыли дискуссию, является ли эмальерное дело самостоятельным жанром, и вывели советскую школу на международный уровень. Не только отечественные художники успешно выставлялись за рубежом, но и западные эмальеры считали за честь экспонировать свои произведения у нас в стране. Так, в начале 1990-х годов в ВМДПНИ состоялась персональная выставка Гертруды Риттманн-Фишер, президента Международной ассоциации художников-эмальеров (*Creativ Kreis International*).

Путь искусства XXI века лежит от объекта к событию¹. Конечно, это положение относится прежде всего к «актуальному» искусству. Но, думается, вполне возможно и правомерно экстраполировать его и на декоративное искусство.

Искусствовед Андрей Гилодо, активный пропагандист искусства горячей эмали в 1980-е годы, подводя итоги того

десятилетия, писал: «Современная эмаль — это процесс обновления одного из старейших видов искусства. Знание ремесла эмали, его технического наследия и специфики обязательно для художника. <...> Но сейчас на первый план выступает художник-творец. Именно художник стал основной фигурой, формирующей перспективы завтрашнего дня эмали. <...> Для художника идея его будущей работы становится бесспорной доминантой. Она определяет выбор материала и технического приема для раскрытия концептуального замысла»². Действительно, к середине последнего десятилетия XX века искусство эмали обрело свой особый, уникальный художественный язык. Определяющим моментом в этой ситуации стал переход понятия «горячая эмаль» из сферы технических приемов художественной обработки металла в область современного искусства, открытого для художников разных цехов, но отличающихся особым пространственным типом мышления.

Предыдущий период подъема в горячих эмалях в 1970–1990-е годы был вызван возросшим интересом к техническим и технологическим особенностям эмальерного дела. Его итогом стал выход эмали за рамки художественного ремесла в обработку металла и становление ее как самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства.

Художники сетуют на то, что «творчество тех, кто работает с эмалью, зачастую ограничивается сочетанием... техник»³. И даже в тех случаях, когда они создают монументальные формы — иконостас (Н. Вдовкин. Церковь Св. Ольги в Железноводске; З. Церетели. Галерея Зураба Церетели) или выполняют отделку станций Московского метро (З. Церетели «Парк Победы». А. Ладур и В. Орлов «Пражская»), — это, по сути, решение задач монументально-декоративной живописи средствами эмали.

Структура декоративного искусства начала XXI века, где арт-объект встраивается в дизайн пространственной

среды, дает массу возможностей для реализации самых неординарных творческих концепций. Надо только шире взглянуть вокруг, занять место в конструктивной оппозиции и к «отжившим» прикладным традициям, и к спекулятивным «живописным» новациям. Будущее эмальерного искусства, видимо, в синтезе высокого ремесла и креативной актуальной художественной культуры.

Творческий разговор о сегодняшнем дне современной горячей эмали состоялся на I Международной биеннале искусства эмали «Образы белых ночей», в Санкт-Петербурге, в Музее прикладного искусства СПбГХПА им. А.Л. Штиглица. В выставочном арт-проекте приняли участие 63 художника-эмальера из России (Санкт-Петербург, Москва, Ярославль, Владикавказ, Чебоксары, Суздаль, Екатеринбург), Японии, Венгрии, Литвы, Румынии, Испании, Германии, которые представили около 200 работ.

Этот международный творческий форум не подводил итогов некоего периода, а обсуждал проблемы дальнейшего развития эмальерного искусства, ставил задачи и вопросы, актуальные как для художников, так и для критики. Он выявил приоритетные направления в современной горячей эмали, диапазон художественно-образных и дизайнерских решений, а также особенности национальных школ. Это отметили все участники круглого стола «Проблемы современного искусства эмали», который проходил в рамках биеннале. В его работе приняли участие и организаторы биеннале – С.П. Пономаренко, Н.А. Яшманов, О.О. Лысенкова, и члены жюри – ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея О.Н. Мусакова, ведущий научный сотрудник НИИ истории и теории искусств РАХ И.Ю. Перфильева, и участники выставки – Акико Миури (Япония), Анастасия Вдовкина (Румыния), Каталин Холлоши (Венгрия), Марите Доминайте-Гуравичене и другие художники-эмальеры.

Безусловным приоритетом практически для всех участников петербургской биеннале стала станковая форма эмальерных произведений. Художники разных по специфике культурных традиций школ отдают предпочтение форме панно, наиболее близкой станковой картине. Здесь эмальеров подстерегает очень серьезная опасность недоработки произведения как арт-объекта. Рама (как правило, это классический багет) неприемлема для эмальерного произведения, о чем уже много говорили критики. Но по-прежнему художники не хотят принять это во внимание. А ведь именно отсюда происходит ощущение вторичности эмали как вида искусства, относящегося к живописи. Возможно, здесь есть некая логика, и мы вправе поставить эмальерные произведения рядом с другими видами живописи, например, мозаикой. Но и тогда обрамление как важнейший элемент композиционного построения должно соответствовать центральному живописному звену.



Л. БАЙЦАЕВА
Священные горы. Голгофа. 2010.
Медь, горячая эмаль
(Владикавказ)

Т. КИСЕЛЕВА
Аллегория белых ночей. 2010.
Медь, перегородчатая эмаль,
золочение (Москва)

¹ Гройс Б. *Искусство в XXI веке. От объекта к событию: лекция.* Московский музей современного искусства. 11 декабря 2008 г.

² Гилодо А.А. *Русская эмаль: 19 – 20 век: альбом.* – М.: Береста, 1996. С. 38–39.

³ ДЕРВИЗ Г.Г. *Восторженная хвала эмальерному искусству, или За что я люблю горячую эмаль // Современная горячая эмаль. Санкт-Петербург-2007: каталог выставки.* СПб., 2007.

Thanks to their efforts since 2007, St. Petersburg's artists had a chance to participate in several exhibitions of contemporary enamel art: "In Collaboration with Fire" in the Centre for Books and Graphics (St. Petersburg); "Contemporary Hot Enamel" (St. Petersburg, 2007) at the Museum of A. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Design; "Contemporary Hot Enamel" in Tsereteli Art Gallery (Moscow, 2007); "Peter and Paul Fortress. Enamel Fantasies" (St. Petersburg, 2008) in the St. Petersburg History Museum; "Exhibition of Russian Enamel Artists" in enamel museums of towns Dadesheim and Himmerod (Germany); "Enamel. Meetings in St. Petersburg" at the Museum of A. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Design, in Exhibition Hall of the Moscow branch of the Union of Russian Artists in the building of the Federation Council of Federal Assembly of Russian Federation (2009).

Thus, the first International Biennale of Enamel Art in St. Petersburg, which took place from 10 to 17 June was a logical continuation



М. ГУРЯВИЧЕНЕ-
ДОМИНАЙТЕ
*Союз. 2004. Медь, алюминий,
горячая эмаль.*
(Литва)



М. БЕКЕТОВ
Из серии «Рыцари веры». 2010.
Медь, горячая эмаль
(Ярославль)

Многие опытные мастера это понимают. Но даже эпизодическое появление подобных объектов в экспозиции свидетельствует как минимум об отсутствии четких критериев оценки, без чего невозможно анализировать произведения эмальерного искусства, и тем более премировать их создателей.

Вопрос о критериях оценки произведений современной горячей эмали очень остро стоял и во время работы жюри, и на круглом столе. Что считать современной эмалью — все, что делается сегодня в этой технике, включая традиционные и технические приемы, в том числе финифть — миниатюрную живопись по грунтовым эмалям, или научно-технические открытия и художественно-культурные новации начала XXI века, обращенные в будущее?

Здесь возможны различные варианты решения — как принципиальное размежевание на традиционное и инновационное направления, так и комбинация обоих направлений, сосуществующих на паритетных началах. Но в любом случае позиция организаторов биеннале должна быть четко выражена. Это поможет сформулировать номинации конкурсной программы. В настоящем виде они, так же как и критерии премиального раздела, имеют характер лозунгов или призывов. Например, «Техническое совершенство» и «Оригинальное авторское решение».

Отсутствие ясных критериев оценки, а также целей и задач Санкт-Петербургской биеннале, обуславливает необходимость некоторых комментариев к премированным и дипломированным работам. Конкурс имел открытый характер. Все его участники были известны членам жюри, что предопределило субъективность выбора. Хотя по ряду имен члены жюри, что называется, «сошлись во мнениях». Условиями конкурса в каждой номинации и в премиальном разделе, и в дипломах предусмотрено по два номинанта. Первую премию разделили Акико Миури (Япония) и Анастасия Вдовкина (Румыния). Произведение японского художника — блюдо в технике клуазине

привлекло виртуозностью исполнения, при очевидной традиционности художественно-образного решения.

Анастасия Вдовкина представила на конкурс несколько панно. Изысканные по колориту композиции — образы-символы города, тающие в дымке прозрачной северной ночи, были едва ли, не единственными произведениями, отвечающими теме биеннале. Таково общее мнение членов жюри.

Второй премией отмечены работы Ивана Дьякова (Санкт-Петербург) и Каталин Холлоши (Венгрия). Интересно, что произведения обоих художников при очевидном различии имеют принципиальное сходство. Иван Дьяков в диптихе «Рыцари» использует традиционную фигуративно-образительную систему, а художественно-образное решение композиции из нескольких панно Каталин Холлоши основано на абстрактно-геометрической неизобразительной системе. Но обе работы объединяет общий прием контрастного сопоставления мотива и фона, что придает композициям в целом пластическую-пространственную глубину.

Третья премия присуждена за продолжение традиций эмальерного дела. Ее удостоены Татьяна Киселева (Москва) и Людмила Байцаева (Владикавказ).

В номинации «За верность профессии» отмечены Борис Ключков (Екатеринбург), Алексей Веселкин (Суздаль) и Виталий Петров (Чебоксары). Все они представляют российские регионы, где нет исторических традиций эмальерного искусства. Их произведениям свойственна близость к живописно-графическому стилю.

В номинации «Техническое совершенство» награды получили Михаил Бекетов (Ярославль) и Марите Доминайте-Гурявичене (Литва). Творчеству этих художников присуще высочайшее техническое мастерство, но не менее высокой оценки заслуживает и неординарность художественно-образного решения. Декоративные панно Марите Доминайте-Гурявичене поражают гармонией

всех элементов композиции. Их невозможно расчленишь на оправу и вставку. Они представляют собой цельные пространственно-пластические композиции, в которых разные металлы и эмаль каждый ведет свою мелодию, сливаясь в тональное многоголосие многоплановых образов.

Михаил Бекетов давно разрабатывает нетрадиционное сочетание эмали с деревом. Его эмальерные произведения – вид пластического искусства, синтезирующий многообразные формы пространственных художественно-выразительных средств, основанных на сочетании материалов. Оригинальность его творческих находок становится очевидной при сопоставлении с работами немца Экхарта Бушона, также сочетающего эмаль с деревом и отмеченного дипломом за «Оригинальность авторского решения». Художник использовал эмаль как декоративные вставки в абстрактные пластические формы из крашеного дерева.

В номинации «Дебют» дипломами были отмечены самый старший дебютант, преподаватель СПбГХПА им. А.Л. Штиглица Эдуард Фокин, и выпускница академии 2010 года Лилия Лиховид. Сегодня эмаль увлекает и опытных мастеров искусства, и молодых художников.

Наконец, медалями «За содействие в пропаганде искусства художественных эмалей в России» награждены президент Российской академии художеств Зураб Кон-



of an active creative and organizational activities of pedagogues from A. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Design. It marked beginning of a new stage in a development of the Russian enamel art.

To show masterpieces of Russian enamel art to Moscow public, Tsereteli Art Gallery presented this summer an exhibition «First International Biennale of Enamel Art: White Nights Images 2010».

В. ПЕТРОВ

Диптих «Молодая пара». Парень.
2010. Сталь, горячая эмаль
(Чебоксары)

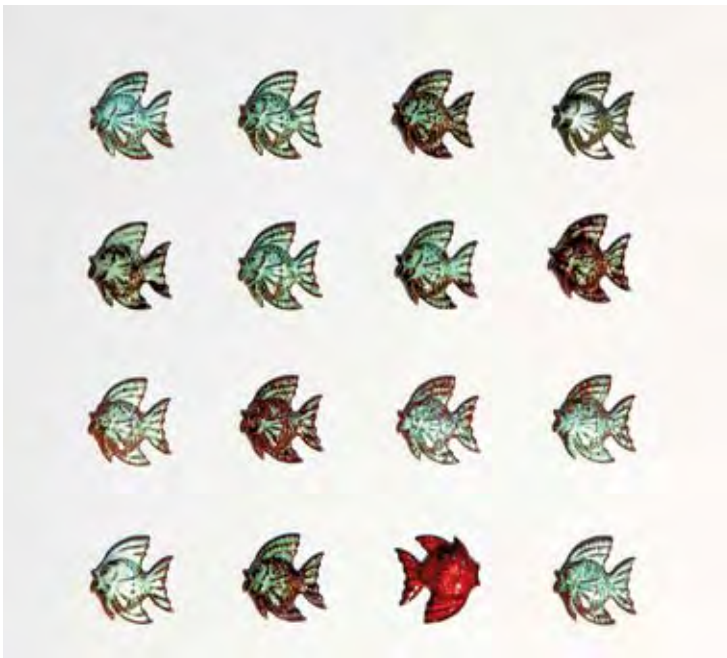
Б. КЛОЧКОВ

Мои герои: размышление. 2010.
Медь, горячая эмаль
(Екатеринбург)

А. ВЕСЕЛКИН

За мостом солнце. 2010.
Медь, горячая эмаль, дерево
(Суздаль)





стантинович Церетели, эмальер, открывший новые технические приемы, позволяющие решать в эмали задачи монументально-декоративной живописи, и президент Международной ассоциации художников-эмальеров Гертруда Риттманн-Фишер.

Члены оргкомитета биеннале не участвовали в конкурсной программе, но экспонировали свои произведения на выставке. Большинство актуальных наработок художников-эмальеров 1970–1990-х годов утрачено. Из искусства горячей эмали почти исчезли пространственные объекты, раскрывающие широкие пластические возможности эмали, выразительные колористические решения, построенные на сопоставлении локальных цветовых пятен. На выставках доминируют произведения, которые с 1960-х годов принято называть «декоративное панно». Причем их тематический диапазон можно отнести по преимуществу к искусству XX века. В художественно-стилевом решении преобладают авангардные направления изобразительного искусства минувшего столетия, оказавшего столь щедрым на творческие открытия – абстракционизм, кубизм, сюрреализм, оп-арт и т.д. Относительно новой темой оказались разнообразные, свободно трактованные религиозные сюжеты.

Порою даже трудно определить, какого направления придерживается и какое развивает тот или иной художник. Часто и то, и другое и третье сосуществуют в творчестве одного мастера в прихотливых комбинациях на протяжении нескольких десятилетий. Надо сказать и о несколько сумбурной, нелогичной экспозиции, когда произведения одного мастера, составляющие полиптих или серию, размещаются в разных концах зала, сильно осложняя полноценное восприятие экспонатов публикой и работу арт-критика. Некоторые индивидуальные различия, конечно, можно было проследить, но они просматриваются в основном в техническом исполнении произведений. Художники-эмальеры будто продолжают испытывать и изучать эмаль



как материал, так и технику, опираясь на традиции наиболее близкого к ней вида изобразительного искусства – живописи. Но для горячей эмали как нового вида искусства XX–XXI веков этот этап уже пройден. Понятно, что для каждого вновь «обращенного» в эмаль он необходим. Однако задерживаться на нем слишком долго опасно и, может стать, губительно и для художника, и для искусства в целом.

Поэтому особого внимания заслуживают творческие находки художников-эмальеров старшего поколения, которые ведутся в контексте традиционных художественных решений, отражающих преемственность исторического культурного наследия, интерпретированного новыми техническими приемами. В числе таких произведений работы мастеров эмальерного искусства З. Церетели, А. Талашука, С. Пономаренко, Н. Яшманова, Г. Лиховида.



За минувшие годы в искусство пришли новые художники — Ольга Лысенкова, Михаил Бекетов, Иван Дьяков, Ольга и Татьяна Лиховид, Михаил Селищев, Екатерина и Анастасия Вдовкины, много молодежи. Что принципиально новое принесли они в искусство? Каков вектор, каковы перспективы современной эмали?

Произведения молодых художников-эмальеров по своему экспериментальны. Несмотря на общую станковую направленность, молодежь не повторяет и не интерпретирует творчество своих предшественников, а ищет новые формы и художественно-образные решения, которые, возможно, откроют неожиданные перспективы для современного развития одного из древнейших и одновременно едва ли не самого молодого вида искусства.

Организаторы I Международной биеннале искусства эмали в Санкт-Петербурге взяли на себя труд поддержать развитие этого вида искусства в очень сложное для него время. Сегодня эмальерное дело популяризируется как очень эффектный по своей природе вид декоративно-прикладного искусства. И порою оно неожиданно возникает там, где нет художественно-технических традиций в этой области. Так, в последние годы эмали широко распространились в Австралии. В то же время прекратил существование Международный эмальерный форум в Лиможе, где традиции чрезвычайно глубоки и уходят корнями в эпоху Средневековья.

В целом современная эмаль интересна не яркими творческими находками и открытиями, а расширением географических и социокультурных границ. На эмали сейчас трудно зарабатывать эстетические дивиденды. И тем не менее оргкомитет биеннале решает на создание в России центра современного эмальерного искусства. Но для успешного развития этого проекта и его становления на международном уровне еще предстоит большая работа.

Поддержать проект согласились власти города в лице Комитета по культуре Санкт-Петербурга, ведущий музей страны — Государственный Эрмитаж, в последнее десятилетие особенно активно сотрудничающий с отечественными мастерами декоративно-прикладного искусства, а также Санкт-Петербургское отделение Союза художников России, Международная организация эмальеров и творческий союз камнерезов «Мир камня» (Санкт-Петербург). Финансовую поддержку оказали банки ВТБ и «Балтийский». В качестве информационных спонсоров выступили журналы «ACADEMIA» (Российской академии художеств) и ДИ (Московского музея современного искусства).

Организаторы проекта планируют дальнейшее развитие международных творческих связей, в том числе проведение совместных выставок, обмен национальными выставочными экспозициями, дискуссии по актуальным проблемам современного искусства эмали и другие формы взаимного обмена информацией.

Год назад на открытии выставки русских эмальеров в городе Равенштайн (Голландия) художник Аннемике Мюллер вспомнила нидерландскую поговорку «Что при-

Э. Бушон

Журавлиная песня. 2010.

Морённый дуб, медь, горячая эмаль

(Германия)

◀ Н. Лопез-Рибальта

Диссидент. 2010.

Медь, горячая эмаль

(Испания)

◀ С. Крылов

Ясень. 2010.

Медь, горячая эмаль, стекло

(Санкт-Петербург)

◀ И. Сорочкин

Спелость. 2010. Арт-объект. Медь,

латунь, серебро, эмаль

(Санкт-Петербург)



вез издалека, хорошо весьма». Слово «хорошо» здесь имеет множество значений — вкусно, приятно, красиво, экзотично и, наконец, интересно. Подобные изречения есть у каждого народа. Хочется пожелать успехов новому начинанию российских художников-эмальеров. И пусть, как сказал А.С. Пушкин, «все флаги в гости будут к нам!»

В конце июня выставка биеннале «Образы белых ночей» была представлена в Москве, в Галерее искусств Зураба Церетели.

ЦВЕТА ФРАНЦИИ

COLOURS OF FRANCE

Светлана Тарханова

Svetlana Tarkhanova

Одно из самых красивых мест Парижа – сады Тюильри. Этот старинный садово-парковый комплекс был создан в XVI веке, заново спланирован Ленотром в XVII столетии и продолжал дополняться произведениями архитектуры и скульптуры вплоть до 1989 года, когда городские власти установили здесь скульптурные группы А. Майоля. Выполненные в бронзе и сером прозрачном мраморе, они и стали главными героями картин русской художницы Ирины Скачковой. Величественные майолевские ню на ее полотнах погружены в световые и цветовые рефлексии сада, органично вписываются в его атмосферу. Ирина выбрала время года, когда Париж, ненадолго покинутый туристами, затихает, а его сады погружены в дрему. На картине «Январский дождь. Мысль» изображена задумавшаяся женщина. Ее фигура выражает сосредоточенность, отрешенность от суетного мира и в то же время слита с ним, ее настроение вторит состояниям природы, контрастные цвета зеленой бронзы и красного песка под потоками дождя ассоциируются с обновлением. На другой картине с мягким, теплым колоритом изображены три женщины, сплетение их рук напоминает антично-ренессансную пластику («На исходе дня. Три грации»). Отблески заката в работах «Вечер в розовом», «Лето» и «Флора» передают ощущение Парижа-праздника. Женская фигура («ожившая» скульптура, олицетворяющая водную стихию), на полотне Скачковой радуется туманной влаге, которая пропитала воздух, окутала деревья («Утро туманное. Река»). Подобно художникам «Голубой розы», группы «Наби» Ирина избегает

The word "Paris" sounds appealingly to everyone, but for artists, it has even more special flavour. In August, in the halls of the Tsereteli Art Gallery on 19 Prechistenka in Moscow, the exhibition "France in the Works of Young Russian Artists" presented to art lovers about 200 paintings and graphic works. It had been organized in honour of the Year of France in Russia by the Russian Academy of Arts and V. Surikov Moscow State Academy Art Institute.

Д. ЧЕПИК

Padilla. 2009. Сграфито

Place du Tertre. 2010. Холст, масло





чрезмерного сходства с реальностью: она служит опорой ее поэтическим образам, но предстает как волшебство. Парижские пейзажи обретают еще большую таинственность, сложность колорита и изысканность пространств.

Никита Макаров видит Париж иным. Художник любит простые городские сюжеты, будь то старинный дворик, группа людей, скульптура в парке или ива на набережной; любое состояние суток. Он запечатлел на своих полотнах и знойные цвета раскаленного дня, и валеры вечерних закатов, явленные природой на несколько минут, и таинственную ночную мглу, прорезанную теплыми огнями неспящего города. Полотна Макарова говорят о том, что он стремится охватить весь Париж, увидеть каждый его уголок, услышать каждый его звук и в конечном счете проникнуть в его душу, раскрыть и передать в своей живописи. Живописный стиль спокойно-благороден, художник следует традиции «набистов», «мирискусников», наделяя свои произведения исцеляющей, умиротворяющей атмосферой.

Совсем иная сторона французской действительности отражена в картинах и набросках Даниила Чепика. В Париже, на Монмартре, есть площадь Тертр. Рядом стоят романская церковь Сен-Пьер, принадлежавшая некогда бенедиктинскому монастырю, псевдовизантийская базилика Поля Абади, построенная в XIX веке и проклятая художником на освящении, памятник

И. СКАЧКОВА

Январский день. Мысль.

Из серии: «Париж. Сады Тюильри».
2010. Холст, масло

Утро туманное. Река.

Из серии: Париж. Сады Тюильри.
2010. Холст, масло

Н. МАКАРОВ

Сена. Теплый февраль. 2009.

Фреска

In Paris, one of the most beautiful places are undoubtedly Tuileries Gardens – Le Jardin des Tuileries. This ancient landscape park was created in the 16th century. Later laid out anew by Le Ntre in the 17th century, the gardens were continually adorned by the works of architecture and sculpture until 1989, when the city authorities have established here sculptural group by Aristide Maillol. The sculptures executed in bronze and grey transparent marble have become main characters in works by Irina Skachkova. The artist captured Paris in the time of year, when city is abandoned by



кавалеру де Ла Барб, который не снял шляпу перед церковной процессией, за что был лишен языка, руки, а потом и вовсе сожжен на медленном огне. На фоне такой истории протекает жизнь художников, студентов, творцов, верящих в свою гениальность, и всех тех, чья непростая судьба вписывается в колорит места. Даниил сделал сотни набросков этих людей. Из собранного почти «эт-



нографического» материала родилась большая картина «Площадь Тертр». Здесь же созданы сумрачно-огненные композиции, в которых история и настоящее оказываются нераздельны. С неожиданной стороны открывается юг Франции в работах, написанных художником в Арле. В этом городе, основанном в VI веке до нашей эры, а затем в IV веке нашей эры бывшем резиденцией Константина Великого, теперь на арене римского амфитеатра проходят корриды, камаргские цыгане устраивают службы в церкви Св. Трофима и гуляния на улицах, тут можно встретить розовых фламинго, белых лошадей, поджарых быков. Здесь находят выход глубинные страсти французов, их природная жажда борьбы – она очевидна и в корриде, и в пластике цыганского танца, именно эта страсть полыхала в красках живших и работавших в Арле Ван Гога и Поля Гогена. Эти зрелища стали источником новых ощущений для художника, и он щедро делится ими со зрителем.

Такой предстала Франция в произведениях студентов Суриковского института, посетивших Францию в период празднования Года Франции – России.

Н. МАКАРОВ

Сады Мирабеллы. 2008. Фреска

tourists, when the nature itself quiets down, and the gardens are immersed in slumber. Reflections of the sunset in her works "Evening in Rose Colour", "Summer", and "Flora" convey a sense of festivity. Like artists from the "Blue Rose" and "Les Nabis" groups, Irina avoids excessive resemblance to reality: in her spiritual painting full of poetic imagery, reality appears as a miracle of magic. In her works, Paris scenery becomes even more mysterious, more complex in colour solution and sophistication of spaces.

Nikita Makarov sees Paris very differently. The artist likes simple urban scenes depicted in any state or any day or night time: an old courtyard, a group of people, a sculpture in the park or a willow on the riverbank. He captured on his canvases hot colours of summer days; wild colours of evening sunsets, of this unique natural phenomenon lasting only for a few minutes; and a mysterious nocturnal darkness, cut through by the warm lights of the city that does not sleep.

An absolutely different side of the French life is depicted in paintings and sketches of Daniel Chepic – his canvas "Place du Tertre" is tribute to hidden life of Montmartre, populated with prostitutes and artists, while in the picture are images of hundreds of artists whose lives were connected with this place, protected by spirit of Jean-Francois de la Barre, victim of religious intolerance, whose monument is spanning over the square. Other works of Chepic are devoted to the great historical city of Arles, formal residence of Constantine the Great, city where Vincent van Gogh and Paul Gauguin lived, and where nowadays bull fighting is held in the Arena of the Roman amphitheatre. Another side is demonstrated by pictures of Gypsy flamenco dancers – a deep passion, natural thirst for fighting and riot of colours.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Московский музей современного искусства представил проект «ZEN d'ART. Гендерная история искусства в постсоветском пространстве. 1989–2009». Проект включал выставку, прошедшую с сентября – октябре в здании музея на Петровке, приуроченное к ней издание книги «ZEN d'ART. Гендерная история искусства в постсоветском пространстве. 1989–2009», а также круглые столы, перформансы и презентации ряда изданий.

РОССИЯ В ПОИСКАХ ГЕНДЕРА

Оксана Саркисян



Выставка «*ŽEN d'ART. Гендерная история искусства в постсоветском пространстве. 1989–2009*» (Кураторы Наталья Каменеукая и Оксана Саркисян) ошеломляет невероятным разнообразием форм высказывания женщин-художниц. Около 60 участников, среди которых и несколько художников-мужчин. Все работы объединены в разделы с довольно заковыристыми названиями: «Ревизия культурных кодов», «Маскарад идентичностей/Граница гендера», «Киберфеминизм», «Тело образ/образ тела», «Археология ментального», «Неолебиализм/Уязвимость». Какое же оно, отечественное женское искусство, сегодня? Или более правильное название – феминистское искусство? А может быть, самое верное определение – искусство женщин-художниц? Кажется, что на выставке представлены все эти три разновидности, хотя порой различия между ними провести весьма сложно. Загрязнение атмосферы, надвигающиеся катастрофы, социальное и сексуальное отчуждение людей обретают острое звучание в творчестве художниц-феминисток Запада. У нас иная ситуация. Участницы выставки из-за особенностей идеологического контекста больше концентрируют внимание на определении своей идентичности и находят для этого оригинальные формы. Является ли секс в искусстве мотором, движущей силой, энергией? «Указывать на секс в искусстве – это все равно, что спрашивать о его отсутствии, ибо искусство, как и ангелы, не имеет секса», – утверждал Б. Маркаде, куратор знаменитой выставки «Женское–мужское. Секс в искусстве» в Центре Жоржа Помпиду в 1986 году. Выставка «*ŽEN d'ART*» скорее ставит вопросы, чем дает ответы на вопросы о проблемах гендера в искусстве и идентичности российских художниц, так же как и одноименная книга, где исследует-ся двадцатилетний опыт российского гендерного искусства.

Δ А. БРОШЕ
Домашний оракул или «Свет мой
зеркальце скажи». 2005.
Инсталляция

А. АЛЬЧУК
Девичья игрушка.
Фрагмент инсталляции. 1994
© Михаил Рыклин

Экспозиция выставки. Слева:
А. БРОШЕ
Из серии «Верить в красоту?». 2003.
Холст, масло

Экспозиция выставки. Центр:
ФНО (НАТАЛЬЯ ПЕРШИНА-
ЯКИМАНСКАЯ (ГЛЮКЛЯ),
ОЛЬГА ЕГОРОВА (ЦАПЛЯ)
Объекты магазина утопической одежды.
1999–2009



Экспозиция выставки.

Задний план:

И. Нахова

Гладильные доски. 2001. Инсталляция
ММСИ

С. Осьмачкина

Из серии Мужчины в моей жизни

ГЕНДЕР НА РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЦЕНЕ

Определяя этапы и основные темы российского гендерно ориентированного искусства, рассматривая его в контексте локального художественного процесса, необходимо отметить местные социокультурные особенности.

Утверждение в России в 1990-е годы феминизма и гендерного дискурса не было связано с борьбой за социальные права женщин, как это происходило на Западе, но лишь с преодолением морально-этических норм, укорененных в патриархальных обществах, и с реконструкцией женской субъективности, стертой реалиями советского быта.

В российской гендерной теории искусства еще не расставлены акценты и нет четких границ между феминистским искусством, гендерно ориентированным и самобытно женским. Круг художниц и арт-критиков, готовых высказываться в рамках гендерной проблематики, невелик, поэтому закономерна апелляция к переводным теоретическим текстам (уже имеется весьма внушительная библиотека). Однако нередко приходится сталкиваться с непониманием самого феномена, гендерный дискурс на российской арт-сцене рассматривается сквозь призму скептицизма, актуальное женское искусство существует обособленно, и проблема здесь не в отсутствии потенциала. Российское арт-сообщество практически отвернулось с начала тысячелетия от широкого социального контекста и с подозрением воспринимает любое позиционирование женской рефлексии. Очевидно и понятно сопротивление национальной арт-индустрии, находящейся в стадии становления, феминистскому активизму, стратегия которого — ставить под сомнение сами стандарты художественного производства и «предлагать социально ориентированную альтернативу все более и более механистичной “эволюции” искусства для искусства»¹.

Слова «феминизм» и «гендер» появляются в нашем лексиконе одновременно со словами «перестройка», «демократия», «плюрализм». Гендерный дискурс стал одним из захватывающих сюжетов встречи с Другим как для Запада, так и России после падения «железного занавеса».

В атмосфере перестроечной России закономерна была актуализация политически направленного феминизма. В исторической перспективе феминизм мог сопутствовать революционной ревизии социокультурных кодов. Он возникает как политическое явление, как факт активизации авангардных настроений в обществе в целом и в искусстве в частности. В России начала 1990-х годов волна феминизма в современном искусстве совпадает с утверждением практик радикального акционизма; как и на Западе начала 1970-х, феминистский активизм возникает параллельно с такими жанрами искусства, как перформанс и акция. Возможно, это совпадение случайно, но именно они в начале 1990-х на руинах советской идеологии стали новыми художественными стратегиями, определившими изменение социокультурной ситуации (демократические свободы, публичность).

Однако нельзя сказать, что российский феминизм шел по следам западного, калькируя его практики и формы. Возникнув в процессе борьбы лишенных прав социальных и национальных слоев на основе теоретических концепций структурализма, феминизм

¹ Люси Р. Липпард. *Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х.* / пер. А. Патрикеева; *Гендерная теория и искусство: антология: 1970–2000* / под ред. Людмилы Бредихиной и Кетти Динвел.

локален в своих культурных проявлениях и конкретен в политических требованиях. Практики и стратегии феминизма обусловлены национальной спецификой и связаны с деконструкциями моноцентричной европейской культуры и тенденциями универсализации. Феминизм всегда исходит из частностей той или иной социокультурной традиции, из непосредственного требования ревизии конкретных гендерных отношений и социокультурных кодов. В силу этого феминизм американский разнится от европейского, и опыт западных демократий формирует иную версию феминизма, нежели реалии традиционалистских культур Азии и Африки.

Волна феминизма и утверждение гендерного дискурса в России начала 1990-х не связаны, как на Западе в 1970-е, с борьбой за социальные права. И первая специфическая черта российского феминизма — противостояние идеологическому конструкту советской мифологии. Когда старые социальные коды перестали работать, а новые еще не возникли, важным культурным опытом оказалась рефлексия порожденных советской пропагандистской машиной социальных образов и реалий повседневности. Начатая еще в середине 1970-х годов художниками соцарта деконструкция советских символов, приобретает новое гендерное звучание. Примечательно, что осуществляют ее художницы, входящие в круг московского романтического концептуализма. Творчество художников-мужчин, принадлежащих к этому кругу, продолжало звучать метафизически, оттеняя социальную направленность женского искусства. Огромное значение в гендерном самоопределении художниц школы московского концептуализма сыграл образованный по инициативе Анны Альчук кружок, результатом деятельности которого яви-

чивания круга традиционных женских ролей и характеристик обращаются к потаенному, скрытому в работе «Секретники» Ирина Нахова и Алена Шаховская. Концептуально заявляет о принадлежности к гендерному дискурсу Мария Константинова, занявшись шитьем, и обнаруживает метафизические смыслы в атрибутах повседневности советской женщины Елена Елагина. Но во всех этих работах женское, при всем желании художниц его продемонстрировать, весьма слабо проявляло себя, с трудом преодолевая черты коммунальной андрогинности советского человека. Этому гендерному неразличию была посвящена работа Анны Альчук «Духовка»². Кухня, описываемая в феминистском дискурсе как пространство женского угнетения, здесь выступает территорией свободы, единственно доступной для советских женщин и мужчин.

Возможно, из этого совместного противостояния давлению власти и проистекает отсутствие в российском контексте феминистского сепаратизма. Традиция сотрудничества полов на уровне семейных пар — вторая характерная черта российского феминизма, идущая еще из советского андеграунда: Римма и Валерий Герловины, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, Елена Елагина и Игорь Макаревич, Ольга и Александр Флоренские. В таких творческих союзах пространством рефлексии становятся гендерные отношения. В перформансах Абалаковой и Жигалова происходят подмены в принадлежности речи, делается попытка разделения творческого процесса на действие, как мужскую практику и рефлексии, функцию которой выполняет голос женщины (А. Абалакова, А. Жигалов. Акция «21 палец из жизни художников», 1994).

Третьей особенностью российского гендерного искусства можно назвать отсутствие радикального феминизма. Феминизм и радикальный акционизм, эти две социально активные художественные стратегии современного искусства, развиваясь в 1990-е параллельно, не пересекались (исключение составляют лишь акции Алены Мартыновой). Безусловно, взаимный интерес присутствовал. Олег Кулик был приглашен феминистками в качестве экспозиционера выставки «Женщина и власть». Сложно разобраться в мотивах этого неоднозначного жеста, можно лишь предполагать, что выставка оказывается в данном случае не совсем выставкой, но в какой-то мере акцией, приобретением некоторого опыта. Возможно, это был опыт переживания женственности и инициация в преодолении советской андрогинности.

УДАРИМ ЧУВСТВЕННОСТЬЮ ПО ТОТАЛИТАРИЗМУ!

В культурной изоляции распространенной практикой советского андеграунда в 1980-х годах была безудержная апроприация, реализуемая в формате юродствования, укорененного в российской традиции стратегия критического высказывания. На руинах империи рождается поколение, жонглирующее идеологическими конструкциями и культурными кодами (будь то западные дискурсы или советская массовая пропаганда). Примеривая их, как винтажные платья, в маскарадной игре идентичностями, это поколение открыло для себя феминизм. В то же время это явление можно интерпретировать и с позиций западного теоретического

дискурса, определяющего женственность посредством игры видимостей и маскарада. Но участвуют в маскараде художники обоих полов, его цель — безудержная чувственность — настолько не вяза-



Н. Турнова
Крупная. 1990. Холст, масло

▷ А. Салахова
Саспенс. 1998. Холст, акрил,
видеопроекция

▽ Н. Котел
Гантели. 1997.
Пастель, карандаш, бумага

лись выставки «Работница-1» и «Работница-2». Давние подруги, уже сложившиеся художницы Елена Елагина, Вера Хлебникова, Ирина Нахова, Мария Константинова, начинают работать с гендерной проблематикой и в продолжительных беседах и спорах оттачивают каждая свою позицию. Нельзя сказать, что результатом обсуждений стала программа или общий манифест, нет, весьма разные аспекты позиционирования женского разрабатывались художницами, и в дальнейшем каждая развивала собственную линию. В тот момент важным было обнаружение женского в его разнообразных проявлениях, будь то доведенная до предела страсть к бесконечному плетению историй и ковриков из тряпочек, газетных вырезок, старых писем, найденных эскизов, этюдов и гербариев Веры Хлебниковой. В этом же регистре очер-

² Термин «духовка», распространенный в подпольной художественной среде, означал искусство метафизическое, своей сутью противостоящее политическому официозу соцреализма.

³ Этот псевдоним, возникший в воспоминаниях В. Мазина, не фигурирует в списках участников выставки, поскольку появился позже, уже непосредственно во время экспонирования работы.

⁴ В воспоминаниях участников выставки «Посещение» существуют разногласия относительно псевдонима И. Бакштейна.

лась с традиционным пониманием феминистских стратегий, что осталась несчитанной, непонятой и неоцененной международным феминистским контекстом. Актуализация чувственного как альтернативы советской андрогинности делает феминизм настолько культурно значимым явлением, что он становится темой выставок, в которых под женскими именами также выступают художники-мужчины. На выставке «Женщина в искусстве», где участвовали практически все художники питерской арт-сцены, происходит игра с псевдонимами по принципу диспозитива (так, за Тимуром Новиковым, выставившим работу «Комната молодого человека», закрепляется имя Аврора Дивановна)³. Играют в феминизм и московские художники. На выставке «Посещение» под женскими именами выступают художник Константин Звездочетов (Вероника Серая) и куратор Иосиф Бакштейн (Светлана Белая)⁴. Мифотворчество, распространенное как стратегия в неофициальном искусстве, выливается в творчество женских идентичностей. Кокетливо и одновременно убежденно называют себя феминистками арт-критик Андрей Ковалев, художники Владимир Сальников и Андрей Хлобыстин. В этом же ряду гендерного диалога полов стоит проект «Второй пункт» из двух выставок, организованных по формальному признаку (второй пункт – строка в паспорте, где фиксируется половая принадлежность). По воспоминаниям куратора выставки Веры Погодиной, для нее неожиданным стал факт, что женская экспозиция оказалась социально ориентированной и имела широкий резонанс в прессе, в то время как мужская выставка прошла практически незаметно: все приглашенные к участию художники, неожиданно отбросив маскулинность, определяли свою идентичность через знаки приватного характера.

Соревновательный дух, возникающий в таких ситуациях, в целом присущ российскому гендерному дискурсу. Он обнаруживается и в азарте конкуренции, как бы разделившей питерскую арт-сцену на мужской и женский родовые союзы: Кибер-фемин-клуб и «Новая академия».

СТРОИТЕЛЬСТВО ГЕНДЕРА

В середине 1990-х феминистское искусство продолжает быть в авангарде художественного процесса. Но если питерские феминистки расширяли пространство утопии, то проекты московских концентрировались вокруг исследований в области гендерных ролей. Этой задаче отвечают проекты 1990-х: «Двойная игра» Анны Альчук (совместно с Кизевальтером), «Как я люблю» Людмилы Горловой, «Читающая домохозяйка» Марии Чуйковой, «Музей женщины» Татьяны Антошиной, «Я лучше, чем роза» Татьяны Хенгстлер и др. Проект журнала «ИдиомА» «Музей желаний» остался нереализованным проектом нереализованных желаний, но, возможно, именно в этой попытке определить желание вне системы потребления и реализовалась утопическая составляющая гендерного строительства. Показательно, что вопрос о желании поставлен в преддверии утверждения капиталистических отношений, и поставлен именно феминистским искусством, что еще раз подтверждает его передовую роль в 1990-х.

Законы общества потребления предлагали новые социальные роли, требующие от женщин новых качеств: деловитости, рациональности, жесткой расчетливости. Российское гендерное искусство осваивало новые сферы, нередко с большой долей иронии,



проявлением которой стала премия «Стерва века» петербургского Музея нонконформизма. Но реалии общества потребления еще не являлись в это время темой. В работах Анны Броше критика «глянцевой» индустрии сопровождается легким флиртом с ней. Скорее как пространство высказывания считывается глянец в проектах группы «Четвертая высота». Игнорируя реалии становящегося капитализма, художницы молодого поколения обращаются к ретроэстетике, к образам советской эпохи, их атрибутам и вещам, обладающим особой спецификой «советского». И возможно, именно утверждение законов потребительского общества заставляет по-новому взглянуть на мир вещей советской эпохи, приобретших ореол романтизма, то есть того духовного содержания, которое отсутствует в капиталистическом рациональном проекте. В этом ключе начинает свою терапевтическую работу группа «Фабрика найденных одежд» (ФНО), их «Магазин путешествующих вещей» музеефицирует приватный опыт, проявляющийся на поверхности одежды как лирические письма без адресата. Реконструируя и реставрируя глубоко личные переживания, обнаруженные как археологические находки на вещах, эта питерская группа наделяет временные личины-одежды личностными характеристиками, воспринимает вещь антропологически. Искренность, открытость и незащищенность, с которой художницы Глюкля и Цапля погружаются в мир вещей, как в свою естественную среду, несут в себе элементы самоотверженного героизма. Иную, критическую позицию высказывает Екатерина Деготь в статье каталога выставки «Память тела. Нижнее белье советской эпохи». Уже названием статьи «От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета» автор демонстрирует провокацию в советской вещественности (посредством анализа дневниковых записей Родченко), обнаруживает равенство между

вещью и женщиной. Но советские вещи в этом смысле высокоморальны, в отличие от prostituted вещей капиталистического мира⁵. Но назревавшие здесь конфликты идентичности остались в стороне от магистрального направления развития российского гендерного искусства, возможно, в силу советской традиции равноправия, которая сохранилась в сознании, несмотря на распространение новых общественных отношений. Эту особую специфику положения советской женщины фиксирует во время своего первого визита в Россию Джо Анна Исаак: «Я почувствовала, что на проходящих по московским улицам женщин смотрят совсем не так, как смотрели бы на улицах Парижа, Рима или Нью-Йорка, что они являют собой совсем иные готовые формы значения. Ощущение, что тебя не ассоциируют с предметом собственности, придало мне уверенности в себе, я чувствовала себя гораздо свободнее. Однако мой муж, который приехал со мной по своим рабочим делам, был неприятно удивлен незертичностью советской культуры»⁶.

Итак, укорененность советских кодов оказалась сильнее, чем действие новых капиталистических стандартов. Молодое поколение художниц вновь возвращается к женским образам советской эпохи, но интерпретирует наследие иначе, чем поколение нонконформистов. Теперь художницы видят его в свете героической поэтики, и при любом обращении к нему неизбежно «фонит» милитаризованный силуэт Родины-матери. Романтизация героического — неизменный элемент перформансов ФНО. Одно из первых их появлений на художественной сцене — совместный прыжок в Лебяжью канавку, посвященный всем бедным Лизам. Еще очевиднее поэтизация подвига становится, когда девушки незаконно пересекают границу. В фотосессиях группа «Четвертая высота» (уже само название отсылает к советскому фильму о пионерке, став-



шей героиней во время Великой Отечественной войны), также поэтизирует (эротизируя) советскую конструкцию женского героизма. Новое поколение перформансисток, Елена Ковылина и Анна Абазиева, заявляя о себе на поле гендерного дискурса, победоносно и в то же время по-ведьмовски лихо оседлали оружейный ствол танка на Красной площади, залезли на статую Свободы («Героини с Востока», 2001). Мотив сильной женщины, за которой неизбежно возникает образ Родины-матери, становится основополагающим для перформансистки Елены Ковылиной, переживающей его как врожденную травму. В перформансе «Танец», состоявшемся в одной из берлинских галерей, художница в военной форме с орденами бесконечно вальсирует с партнерами из публики. После каждого ангажемента она выпивает по сто граммов водки и в результате с алкогольным отравлением из галереи попадает в больницу. Давление фаллической матери — тема работы Елены Ковылиной. На вернисажах она обнажает грудь и прикалывает к ней (непосредственно к коже) ордена. Тема проекта Натальи Турновой «Коллекция-2000» — травмы при родах, так часто происходящие в советских роддомах. Здесь вновь обнаруживает себя вещь, поскольку название выставки подразумевает ассоциацию с модной коллекцией одежды. Героическое воплощается как материнское в одноименной серии «Четвертой высоты», где классический сюжет Рождества реализуется в интерьере военного блиндажа в окружении женщин в военной форме. Техногенный проект Кибер-фемин-клуба также входит в серию киберматеринства. «Экзальтацией материнского»⁷ называет это явление в российском гендерном искусстве Людмила Бредихина, определяя его как национальную особенность.

ПРИЗНАНИЕ ГЕНДЕРА

К 2000 годам с началом активизации арт-рынка гендерное искусство практически уходит с галерейных подмоств. Волна перестроечного феминизма, объединившая усилия трех поколений художниц, спадает, не вылившись в единое движение. Тему не подхватывают, художницы, появившиеся на арт-сцене в первые годы столетия уже не идентифицируют себя в рамках гендерного дискурса.

Равномерное гендерное горение поддерживают лишь университетские институты. Гендерное искусство становится все более обособленным явлением на сцене художественной жизни и обретает свою нишу, получив музейное и институциональное признание во многом благодаря действиям своих активисток, в частности, Натальи Каменецкой и Людмилы Бредихиной. Гендерные выставки регулярно устраивают в Музейном центре РГГУ, в ГТГ проходит эпохальная выставка «Искусство женского рода», в юбилейной экспозиции ММСИ появляется гендерный раздел (проект «День открытых дверей» Ю. Аввакумова), гендерные проекты становятся неотъемлемой частью параллельной программы московских биеннале.

В самом гендерном искусстве последнее время наметилась новая линия: параллельно с укреплением позиций художественного активизма очевидно становление феминистского активизма. На этом этапе происходит переориентация феминизма с вопросов узко гендерного характера на широкую социальную проблематику. Если в 1990-х проекты Анны Альчук ограничивались рамками художественного сообщества, то в 2000 году она осуществляет проект-инспекцию в женских тюрьмах. «Фабрика найденных одежд» переключается с практик архивизации советского и романтизации образа гимназистки на феминистский активизм и непосредственно вливается в группу левого активизма «Что делать?». Резко меняется проблематика их творчества и сама героиня: место гимназистки занимают мать, работница с ткацкой фабрики, социально не устроенные старушки, и далее в том же роде. После периода ки-

берматеринства переориентируется и работа Кибер-фемин-клуба. Клуб осуществляет широкую социальную программу, стратегически отказывается от институализации, стремится к неформальности, ориентируется на принципы самоорганизации активистских движений. На московской сцене у художниц также возникает интерес к социальным аспектам: на выставке «Уязвимость» Наталья Каменецкая представила работу, посвященную строителю дачных поселков Абдулле, а Аннушка Броше обращается к опыту суфражисток эпохи народовольцев, манифестированному в образе героини романа Чернышевского «Что делать?» Вере Павловне.

Активизируется также молодое поколение художниц, сформировавшееся в среде художественного активизма. Оно сохраняет дистанцию по отношению к программно позиционирующим себя на арт-сцене феминистским силам. Принадлежащие к новому поколению художницы, москвичка Александра Галкина и киевлянка Жанна Кадырова, уже не видят необходимости включаться в гендерный дискурс. Новое поколение выступает в соавторстве с мужчинами, непосредственно в социальном пространстве устраивает акции и перформансы, что не противоречит традиции российского феминизма. Так, во время акций против сноса Центрального дома художника Александрой Галкиной и Давидом Тер-Оганьяном был организован перформанс целования здания: молодые художники и активисты независимо от пола красили губы помадой и оставляли следы своих поцелуев на стенах. Александра Галкина провела акцию, приуроченную к празднику 8 Марта. На Тверской улице по дороге на лекцию, посвященную исследованиям насилия над женщиной, молодые девушки висели на фонарных столбах, как на стриптизерских шестах, демонстрируя то самое сексуальное порабощение, которое так долго не замечали феминистки постсоветской эпохи.



Анализируя процессы последних лет, можно сделать вывод: гендерное искусство уже не ограничивается островками коллективных женских выставок, а существует как часть социально ангажированного искусства. Российский феминизм не ориентирован на формирование звездных брендов и рынка искусства, его задача — скорее диалог в социокультурном пространстве, позволяющий осуществлять гендерную коррекцию культуры. Гендерное искусство, как и гендерный дискурс, имеет целью (и не только в наше время в нашей стране) становление самосознания женщины, ее не формальное, а реальное равноправие.

Публикация подготовлена редакцией на основе статьи Оксаны Саркисян «Гендер на российской художественной сцене», опубликованной в альбоме-каталоге «ZEN d'APT. 1989–2009. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве».

⁵ Деготь Е. *От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета. Память тела. Нижнее белье советской эпохи: каталог выставки*, М., 2000. С. 8–19

⁶ Джо Анна Исаак. *Отблески сопротивления: женщины-художницы по обе стороны мира. Heresies // IdiomA. Журнал феминистской посттоталитарной критики*. Англия, СССР, 1992 (пер. И. Сандомирской).

⁷ Искусство женского рода. М.: ГТГ., 2000. С. 180.

Res publica

ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Серьезное, глубокое искусство представлено на выставке из коллекции Государственного центра изобразительных искусств Франции (кураторы Николя Одуро и Елена Ячникова).

Уроженец Марокко, ныне живущий в Париже и Танжере, Мунир Фатми утверждает, что глобализация искажает национальную и культурную идентичность. В своих работах – видеoinсталляциях, рисунках, картинах, скульптурах, фотографиях – художник исследует расщепленную идентичность, которая все больше становится нормой для современного человека. Он выявляет ужас, сомнение, неуверенность в ситуации, когда старые ценности – религия, семья, история – больше не служат опорой. В инсталляции «Спаси Манхэттен», составленной из специально подобранных книг, Мунир обращается к трагическим событиям 11 сентября. Две крупноформатные книги Корана символизируют башни-близнецы. Присутствуют в инсталляции и книги с красноречивыми названиями «По следу Бен-Ладена». Зловещая тень на стене усиливает атмосферу тревоги. Однако художник не утратил надежды, что гармония существования еще возможна (цветные фото «Связи»).

Паскаль Льевр работает в разных форматах: видео, перформанс, фотография, инсталляция, живопись, скульптура. Он использует образы прошлого, трансформирует их, выявляя новый смысл. Например, исторические перформансы Орлан он помещает в новый контекст, а в картинах цитирует знаменитые в истории искусства произведения, обыгрывая представления о них в большом диапазоне – от благородно-возвышенного смысла до вульгарно-декоративного («Сделано во Франции», по картине Фрагонара «Качели»). Оригинально использованы цвета французского флага).

К теме протеста, политических спекуляций обращаются Ребекка Бурниго (серия акварелей «Бунтовщики») и Оливье Менанто (фотографии «Media alert»).

Выставка дает представление и о творчестве «Клер Фонтен», группы художников реди-мейда, разработавших версию неоконцептуального искусства. Члены группы заявляют о политической беспомощности и кризисе идентичности, присущим современному искусству сегодня.

Франко-венгерский архитектор, дизайнер Иона Фридман считает, что архитектуру следует освободить от излишнего давления технических факторов. По его мнению, в наши дни архитекторы больше не являются творцами, обслуживающими жителей, которые, в свою очередь, уже не только потребители, но и квалифицированные профессионалы и эксперты. Композиции своих знаменитых структур «Mez», сделанных из «бедных» материалов – картона, клея, скотча, – он строит по принципу случайности, тем самым подчеркивая, что каждый может сделать такую свободную структуру и найти подходящую форму для своих идей. Это усиливает впечатление коммуникативной простоты произведений Фридмана.

Одна из наиболее впечатляющих работ на выставке – «Шествие теней» художника из ЮАР Уильяма Кентриджа, получившего известность благодаря своим анимационным фильмам. На экране под свист и крики «проплывают» странные существа, беженцы, ваза, кошка (вырезанные из картона черные силуэты)... Трудно представить, что речь идет о «спальных» районах Петербурга.

Ричард Хэмблтон. «Нью-Йорк»

ГМСИ РАХ, Гоголевский, 10



Ричард Хэмблтон весьма котировался на нью-йоркском арт-рынке в 1980-е годы. Уникальный «поп-экспрессионист», он получил фантастическую известность своими необычными, порой устрашающими акциями, вызывающими шок и негодование. В 1985 году портрет Хэмблтона украсил обложку журнала «Life». В конце 1980-х годов журнал «People» посвящает несколько страниц его стрит-арту. В 1989 году его «человек-тень» появился на Берлинской стене. Жизнь Хэмблтона была не менее фантастичной: он регулярно появлялся на различных художественных событиях, фотографировался с Уорхолом и был его другом. Но у него всегда были проблемы с наркотиками, героином, в результате он исчез с арт-сцены. Последняя выставка Хэмблтона прошла в 1985 году. И вот спустя более чем 20 лет, в феврале 2009-го Хэмблтон вернулся – в Милане в Театре Армани состоялась его выставка.

Уличные проекты Хэмблтона часто сравнивают с граффити Хэринга, но художник считает себя концептуалистом и называет свое творчество «общественным искусством», ведь его проекты предполагают реакцию людей, и только в этом случае могут считаться законченными. В 1976 – 1979 годах он создавал серию «Криминальные сцены»: в разных городах мира появилось 620 изображений жертв убийств: обведенные мелом человеческие силуэты (как в полицейских расследованиях) – художественные имитации убийств, с пятнами красной краски, симулирующими кровь.

Самую знаменитую серию «Человек-тень» он начал писать в 1982 году. Каждая работа – силуэт таинственного персонажа в натуральную величину. Эти изображения стоящего, угрожающего или ущербного «человека-тени» автор писал на зданиях, оградах, самых темных углах улиц, специально так, чтобы зритель испытал шок. Он намеренно создавал ощущение нарастающей паранойи в городе. Вскоре такие «люди-тени» появились и в других городах мира – Париже, Лондоне, Риме. Позже эти изображения Хэмблтон переводил на холст. И в выставочных залах они оказывают не менее ошеломляющее воздействие на зрителей, чем на прохожих на улицах.

На выставке «Ричард Хэмблтон. Нью-Йорк» в одном зале демонстрировалась большая картина – «Шесть теней», потрясающая своей мощью и экспрессией. Для концептуального художника Хэмблтона всегда был очень важен эффект вхождения зрителя в картину, взаимодействия с ней. И продуманные экспозиционные ходы на музейной выставке значительно облегчали это. В другом зале представлены четыре варианта картины «Тень», где «человек-тень» пребывает в разных состояниях – размышляющий, очень агрессивный, соблазняющий. Не менее впечатлял «человек-тень», словно спасающийся бегством, рассыпающийся на множество следов, точек. Есть на выставке и различные варианты «Прыгающей тени» с человеком в немислимых ракурсах. Своими работами Хэмблтон словно хочет предупредить зрителей об опасности, которая скрывается совсем рядом.

Последние двадцать лет художник живет очень уединенно, работает в мастерской, ищет более философское обоснование своей жестуальной, экспрессивной манере. И создает новых персонажей – теперь это ковбои, солдаты и еще серия «Красивых картинок», написанных на металлических листах. Эти пейзажи в ярких красках на самом деле вовсе не пейзажи, Хэмблтон называет их «убежаниями». В них особый контраст с работами серии «Тень» и посылу, и по использованию мощного цвета.

Выставка позволяет проследить и эволюцию творчества Хэмблтона – от стрит-арта до работы в студии, когда в его искусстве обозначилось совершенно новое направление.

Виктория Хан-Магомедова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

ART SCHOOL



Академия художеств с момента своего создания обучала художников, которые украшали здания, создавали интерьеры дворцов, уникальные предметы, оформляли книги...

Развитие художественной промышленности в XIX веке потребовало подготовки специалистов для этих предприятий. Академия в числе других, созданных для этой цели образовательных учреждений готовила художников, способных выполнять насущные задачи. Потребности нынешнего времени ставят перед художниками новые требования, но для их выполнения опыт прошлого имеет большую ценность.

ОПЫТ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Елена Боровская

Санкт-петербургская рисовальная школа для вольно-приходящих была создана в 1839 году по инициативе действительного тайного советника, видного, ученого, астронома и доктора философии К.Х. Рейсига при поддержке министра финансов графа Е.Ф. Канкрин. Согласно «Положению об учреждении», подписанному Николаем I, Школа состояла в ведомстве министерства финансов по департаменту мануфактур и внутренней торговли. Цель, декларируемая при создании школы, — «поднятие художественного уровня среди рабочих масс», — на самом деле была лишь первым шагом в разносторонней художественно-педагогической деятельности этого учреждения. Его основной задачей стала подготовка художников среднего звена для работы в промышленности, однако с момента возникновения Школы Рейсиг предусматривал еще одну цель: воспитание и подготовку учителей для будущих подобных художественных заведений. Рисовальная школа мыслилась ее организаторами как центральное учреждение, постепенно развивающее свою художественно-просветительскую деятельность «при помощи целой сети ему подобных и ему подчиненных учреждений», которые должны были возникнуть в промышленных районах России, вступавшей в период индустриального капитализма.

Вторая треть XIX века в России — время неуклонного роста и развития промышленности: мануфактуры начала века становятся к 1850–1860-м годам фабриками, использующими труд значительного числа наемных рабочих и машинную технику. Развитие отечественной промышленности требовало, в свою очередь, формирования кадров квалифицированных специалистов, способных работать на производстве и создавать конкурентоспособные товары. Эта ситуация существенно меняла направленность и характер обучения художников, мастеров декоративно-прикладного искусства и просто грамотных мастеров-исполнителей, потребность в которых резко возрастала.

Появилась необходимость изменить систему образования. Наибольшую роль в художественной жизни продолжала играть Академия художеств, однако в первой половине XIX века — здесь практически не обучали художников декоративного искусства, сохранились лишь занятия по немногим «мастерствам» (лепное, мозаичное) в отдельных классах. Педагогические и эстетические принципы академии были ориентированы на развитие «знатнейших художеств» — живописи, скульптуры, архитектуры, тогда как «ремесла» и «рукоделия» считались делом хотя и нужным, но периферийным в академической системе обучения и тем более в системе эстетических задач.

В то же время осязаемая потребность в мастерах для «украшения» (лепщиках, резчиках, орнаментщиках) способствовала возрастанию не только практической, но и художественной значимости декоративного искусства и необходимости создания системы массовой профессиональной подготовки мастеров, как тогда говорили, «механических искусств». В первой трети века возникают школы и рисовальные классы при мануфактурах и производствах, цель которых — дать работающим мастерам элементарное художественное образование. По замыслу ее организаторов Санкт-Петербургская Рисовальная школа должна была стать основным звеном в развитой сети обучения художников-исполнителей и мастеров соответствующей квалификации.

Принимали в школу учеников разного звания, состояния и сословия, по возрасту не моложе десяти лет (на деле значитель-



но старше). Подход к формированию контингента учащихся был для своего времени на редкость демократичным, особенно на фоне тенденций к сословным ограничениям (например, по уставу 1828 года в средние и высшие учебные заведения могли быть приняты только лица «свободных состояний»). Демократические начала проявлялись и в том, что при поступлении не требовалось сдавать экзамены: учеников зачисляли по написании ими прошения, и билеты на посещение им выдавались бесплатно. Число учащихся заранее не ограничивалось и определялось в зависимости от вместимости и удобства помещений мастерских.

В первые годы своего существования Школа располагалась в здании Таможенного комитета на Бирже, отсюда ее второе название «Рисовальная школа на Бирже». Занятия проводились три раза в неделю, учеников разделяли на тех кто посещал все занятия — «неприменных», и тех, кто, не имея такой возможности, приходил в школу только по воскресеньям. В соответствии с этим строилась и программа обучения, рассчитанная не на конкретные сроки освоения материала, а на раскрытие учениками своих способностей и успешное познание основ художественной грамоты. Как дань существовавшей в то время системе обучения в качестве одного из основных методов в программе школы значительное внимание уделялось копированию с оригиналов, но одновременно широко практиковалось рисование с натуры, с гипсовых и других моделей. Основных дисциплин предусматривалось три: черчение (для усвоения элементарных знаний по технике черчения и применения их для нужд промышленных предприятий); рисование (орнамен-



Рисунок неизвестного автора, преподаватель А. Малевский. Гипсовый орнамент. 1857. Бумага, карандаш, белила. Работа из фонда училища, публикуется впервые

Δ Е. Н. Хилкова.

Внутренний вид женского класса Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих. 1855. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ В. Решетникова.

Памятная доска основателю Школы К.Х. Рейссигу, установленная в здании СПбХУ им. Н.К.Рериха. 1998. Гипс томированный

тов, набоек для тканей, узоров для вышивания и т.д.), чуть позже начинали обучение рисованию человеческих фигур, лепке или «лепленю» (из воска, глины, гипса).

Особая роль в период становления школы принадлежит ее основателю К.Х. Рейссигу. Он разработал концепцию обучения, основанную на равном внимании к практическим навыкам и общему художественному развитию учащихся. В 1840 году увидела свет брошюра Рейссига «Об изучении искусства рисования и применении оно к ремеслам, для учеников и учителей Рисовальной школы для вольноприходящих в Санкт-Петербурге». Этот текст содержит чрезвычайно богатый и ценный материал, касающийся концепции обучения. Рейссиг предпринял попытку унификации задач обучения техническому и «свободному» рисованию, причем последнему отводилась особо важная роль. И хотя формально «приложение оно к ремеслам» обозначалось в качестве программной цели обучения, творческие задачи рисования при этом не только не отодвигались на второй план, но, напротив, в известной мере расширялись и конкретизировались.

Первоначальный штат школы был невелик: два учителя рисования, один — черчения и один — лепки, надзиратель, два сторожа. Однако уже в 1842 году появился класс гальванопластики, который сперва вел сам изобретатель метода — академик Б.С. Якоби. В том же году в школе открылись женские классы.

Скромные размеры помещения школы не могли вместить всех желающих учиться. Недостаток в помещениях и вместе с тем неустойчивое финансовое положение Школы, существующей на мизерные дотации, привело к тому, что в конце 1850-х годов министерство финансов предложило ее закрыть. К счастью, этого не произошло. С декабря 1857 года Рисовальная школа со всем ее имуществом, помещениями, учениками и ученицами (к тому времени их было около пятисот), перешла под покровительство Общества поощрения художников (ОПХ) и продолжила работу.

Были введены новые дисциплины, приобретены учебные пособия, оригиналы и модели. Учебному фонду большое внимание уделялось и в предыдущие годы. С первых лет работы школы Рейссиг стремился обеспечить учебный процесс необходимыми пособиями, моделями, образцами для копирования. Под его руководством в 1840-е годы были подготовлены лито-

графированные издания учебного характера — атлас архитектурных ордеров, пособие по рисованию и черчению для «ремесленных художников». Новый куратор школы, секретарь ОПХ Ф.Ф. Львов, в 1858 году предпринял поездку в Англию и Францию, где изучал систему обучения «рисовальному искусству» в подобных школах и приобрел ряд учебных материалов, необходимых для развития художественного вкуса учащихся и «упрощения средств в достижении этой цели». Подробный отчет, написанный им по возвращении из поездки, позволил сделать вывод о совпадении многих педагогических принципов, принятых в Школе на Бирже и в схожих художественно-промышленных учебных заведениях западноевропейских стран. В то же время опыт рисовальных школ, осмотренных Львовым за границей, и сравнение их с отечественной системой дало возможность уточнить и значительно расширить методику и приемы преподавания.

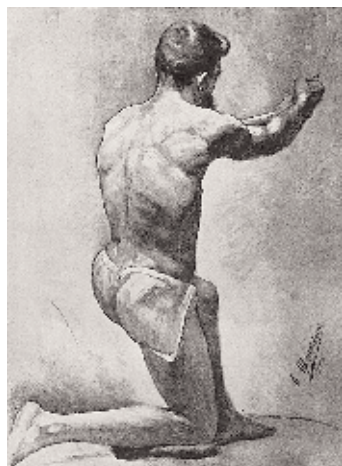
В 1860–1870-х годах в школе действовала учебная программа, ориентированная на две основные задачи: подготовку рисовальщиков всех видов фигур и орнаментов и приложение художеств к ремеслам. Однако реальное содержание обучения не ограничивалось только подготовкой мастеров ремесленного и мануфактурного дела. В школе были созданы два отделения — общеприготовительное (рисовальное) и специальное (художественно-ремесленное), а учеников во всех классах делили на два разряда: первый — ремесленный, или мануфактурный, второй — художников, или академический (фактически подготовительный класс Академии художеств). Расширение программы обучения постепенно создавало условия для разностороннего художественного образования в стенах школы. В те годы здесь преподавали П.П. Чистяков, И.Н. Крамской, учился И.Е. Репин.

Ученики, изъявившие при поступлении желание заниматься рисованием с целью быть художниками, проходили сначала курс элементарного начального обучения, а затем все ступени рисования с оригиналов в последовательном порядке (головы, фигуры и т.д.). Получившие определенные навыки в рисовании считались окончившими курс школы (через 2–2,5 года), им вручали билет на посещение классов Академии художеств для дальнейшего продолжения занятий. Так на разных уровнях образования осуществлялась своего рода преемственность в профессиональной подготовке художников.

С вступлением в должность секретаря ОПХ Д.В. Григоровича — литератора, просветителя, видного общественного деятеля своего времени — начался новый этап в деятельности школы. Григорович привлек к преподаванию многих известных художников, при его поддержке чаще проводились конкурсы и выставки студенческих работ, издавались печатные каталоги, был организован прекрасный художественно-промышленный музей (1870), один из первых в России. В 1879 году Григорович был командирован комитетом ОПХ в Европу для ознакомления с постановкой педагогического дела в известных рисовальных школах Вены, Мюнхена и Парижа. Итогом этой и последующих поездок стало появление новых методических идей, позволивших усовершенствовать школьную программу и вести преподавание дисциплин по образцу лучших европейских школ. Из подобных командировок Григорович и другие преподаватели привозили целые коллекции учебных пособий, моделей, фотографий, гравюр, книг по изобразительному искусству. Эти приобретения служили образцами для учащихся и помогли

создать новую программу, разработанную в 1880–1890-е годы в рисовальной школе. Совершенствование учебного процесса привлекло в школу много желающих получить художественное образование. В 1880 году количество ее учеников превысило тысячу человек.

Особую страницу в жизни школы составляют женские рисовальные классы, открытые в 1842 году. В Положении о женских классах, утвержденном Николаем I, отмечалось: «По разным отраслям рукоделий, в коих участвуют женщины, искусство рисования может принести особую пользу... Полагалось бы не-



Ученические работы И. Шишкина (слева) и Л. Наткина (справа). Этюды с натуры, отмечены «похвалой». Литография



Коринфский ордер. Лист из альбома «Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей». СПб., 1845. Литография

лишним для опыта учредить подобное заведение для учениц с теми ограничениями, кои по свойству дела приличны». Классы должны были служить обучению женщин «не только как самостоятельных работниц, но и как будущих помощниц и воспитательниц мужчин в качестве их жен и матерей». Патронессой женского отделения рисовальной школы царь назначил свою дочь — великую княгиню Марию Николаевну.

Для женских классов предусматривался специальный режим работы. Была назначена надзирательница, предполагалось два особых учителя, они преподавали два раза в неделю в иные дни, нежели учащимся мужского пола; занятия проходили «под надзором матерей, родственниц или хозяек, а мужчины не могли быть допускаемы без особого разрешения министра финансов». Первый вариант учебной программы предусматривал для «учениц всяких званий» рисование «цветов, узоров, разных украшений, ландшафтов».

К началу учебного года в женские классы записалось 14 учениц в возрасте от 12 до 18 лет, но фактически к занятиям приступили 11 человек. Но уже к декабрю их число возросло до 40, и появилась необходимость привлечь еще одного преподавателя. Для занятий «любительниц рисования из высшего сословия» было выделено и специальное помещение «в особых покоях около кабинета покровительницы школы». При всем демократизме, сословное неравенство давало о себе знать, и это сказывалось на учебной программе. В отношении к женскому образованию во многом сохранялось традиционное предубеждение. Но женские классы рисовальной школы были первым

специализированным женским художественным учебным заведением в России. Среди ее выпускниц оказалось немало тех, кто дальнейшую жизнь посвятил изобразительному искусству и достиг серьезных успехов. Некоторых учениц, успешно окончивших курс и доказавших свои познания в рисунке и живописи, оставляли в школе в качестве преподавательниц женского отделения.

Впоследствии «августейшей покровительницей» женского отделения школы стала принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, известная своей благотворительной и обще-



ственной деятельностью, в том числе и в качестве многолетнего председателя императорского ОПХ.

В последнюю четверть XIX века рисовальная школа переживала ряд организационных изменений. В конце 1870-х годов ее классы перевели в новое помещение — полученный ОПХ в собственность дом на Большой Морской улице, 38 (в настоящее время здесь размещается Санкт-Петербургский союз художников). Перестроенное в начале 1890-х годов архитектором И.С. Китнером здание обрело дополнительные площади: большой двусветный выставочный зал с галереей и световым фонарем на крыше, квартиры для служащих ОПХ и просторные ателье в верхнем этаже для школьных занятий. В 1882 году был принят новый устав ОПХ (с этого момента — Императорского общества поощрения художеств), который к прежним целям общества — «содействовать успехам изящных искусств в России» и «поощрять дарования русских художников» — добавил еще одну: «распространять художественное образование среди ремесленников и... способствовать развитию вкуса к изящному во всех слоях общества».

С 1889 года открываются пригородные отделения школы, которые предоставляют возможность все более увеличивающемуся, но малоимущему контингенту фабрично-заводских рабочих

приобретать элементарные познания в области искусства, техники рисования и черчения, различных ремесел. По сути дела, пригородные отделения стали исполнять задачи школы, обозначенные при ее открытии — «поднятие художественного уровня среди рабочих масс». К концу XIX века художественно-педагогическая деятельность школы переросла эти рамки. Пригородные филиалы вблизи фабрично-заводских районов (обучение было бесплатным с 10–12, а позднее с 14-летнего возраста) восстанавливали прежние цели рисовальной школы и ОИПХ и способствовали художественно-промышленному развитию страны. Еще одно важное событие в истории школы произошло в 1897 году — открылись художественно-ремесленные мастерские: малярно-декоративная, декоративно-лепная, литографская, печатная, мастерская керамики и живописи по фарфору и фаянсу. В течение последующих полутора десятка лет количество мастерских постоянно увеличивалось, их образовательные задачи расширялись.

Для поощрения и развития дарования наиболее способных учеников школа предоставляла им возможность заграничных командировок. Первый такой опыт осуществился в 1879 году, позже, в начале XX века, командировки стали постоянными, тогда по постановлению школьного педагогического совета было решено ежегодно посылать двух учащихся в заграничную командировку для «практического ознакомления с произведениями искусства». Не менее важными для расширения кругозора и развития художественного вкуса учащихся стали и поездки по России. Они давали возможность изучать и зарисовывать памятники древнерусского искусства и зодчества, копировать фрески, собирать обширный учебно-методический материал, составивший «золотой» фонд школы.

К своему полувековому юбилею школа представляла собой значительное явление в культурной жизни столицы, да и всей России. Ее роль в развитии художественно-промышленного образования в стране император Александр III отметил грамотой и суммой в 100 тысяч рублей, предназначенной для переустройства и расширения помещений школы и музея. Но истинным признанием ее общероссийского значения стало постоянно увеличивающееся количество учеников и многочисленные обращения провинциальных гимназий, училищ, школ технического рисования за получением методической помощи, учебных программ, пособий, фотографий «образцовых» работ. В последние десятилетия XIX века в обстановке преобразования и реформирования Академии художеств и возникновения ряда частных художественных школ и студий различной направленности особенно остро стоял вопрос о сохранении лучших, наиболее прогрессивных и жизнеспособных традиций отечественной системы художественного образования, примером и хранителем которых была Рисовальная школа ИОПХ на рубеже веков.

Новый этап в деятельности этого учебного заведения связан с приходом Н.К. Рериха к руководству (1906). Рерих реформировал школу с учетом новых требований и собственных представлений о художественном образовании. С его именем связаны многие важные перемены: он восстановил деятельность педагогического совета и внес значительные изменения в методику и содержание образовательного процесса.

Увеличилось число женских рисовальных классов и устроен новый женский этюдный класс. Создавались мастерские рукоделия и ткачества, чеканки, керамики. В преобразованной литографской и граверной мастерской изучали технические приемы выполнения рисунков на камне и печати с них, а также ксилографию, линогравюру, офорт, акватинту и иные способы рисунка на металле, дереве и других материалах. Также основательно было поставлено дело в скульптурной мастерской, за короткий срок превратившейся из скромного класса лепки в серьезную студию скульптуры.

В 1909 году открылась иконописная мастерская, в которой учащимся давали знания о стилях, о материалах, приемах и технике иконописания. Рерих ставил перед учащимися цель — овладеть техникой монументальной живописи для копирования погибающих фресок средневековых храмов Пскова, Новгорода, Ярославля и других древнерусских городов. Так, в 1915 году учащиеся этой мастерской были премированы поездкой в Архангельскую и Вологодскую губернии для фиксации и копирования фресок северных соборов и монастырей.



Работа О. Денисовой, класс изучения стилей и орнаментов.
По мотивам орнамента Древнего Востока (Финикии). 1870-е годы.
Бумага, карандаш, акварель. Работа из фонда училища

По предложению Рериха вводилась практика обсуждения эскизов. Цель этих занятий виделась как развитие творческого начала у учащихся, выявление их индивидуальности. Проводил их Рерих в форме свободной беседы-обсуждения, в методическом плане эти занятия представляли нечто среднее между лекцией по истории стилей, критическим обзором выставки и разбором композиции работ на заданную тему. Подобные упражнения приносили большую пользу и имели значительный успех у учеников школы.

Большое внимание Рерих уделял обучению истории искусств, он справедливо рассматривал этот курс не только как общеобразовательный предмет, средство для изучения орнаментов и стилей, а скорее как способ постижения гармонии мира и ее закономерностей. Первый систематический курс по истории искусств еще в 1870-е годы читал профессор И.И. Горностаев, чьи рукописные лекции и сейчас представляют значительной интерес благодаря широкой эрудиции автора и его незаурядному дару рисовальщика-иллюстратора. Затем лекции по истории стилей и истории искусств проводил Е.А. Сабанеев (директор школы с 1881 по 1905 год). В 1900-е годы курс истории искусств вел С.К. Маковский — искусствовед, поэт, художественный критик. По отзывам современников, на его уроках аудитория буквально «ломилась» от слушателей. Преподавал здесь и Н.Е. Макаренко — художник, археолог, историк искусства, автор книги о Рисовальной школе ИОПХ.



Ученица Морозова, класс композиции
И.Я. Билибина. Оклад иконы. 1911.
Хромолитография

Во время лекций по истории искусств с помощью проекционного фонаря демонстрировали большое количество диапозитивов. Для курса лекций по всеобщей истории искусств в качестве методического материала использовали наглядные пособия, выполненные учащимися в 1908–1913 годах под руководством педагога В.Н. Пясецкого. Их качество настолько высоко, что педагоги до сих пор иллюстрируют ими свои лекции.

Накануне Первой мировой войны школа жила интенсивной творческой жизнью: планировали открыть несколько новых мастерских, проводили художественные выставки и аукционы, издавали сборники художественно-промышленных рисунков, выполненных учащимися. Н.К. Рерих, используя свой авторитет и деловые связи, старался приобщить своих подопечных к будущей профессиональной деятельности – помогал сориентироваться в непростой художественной ситуации тех лет, привлекал к исполнению разнообразных заказов.

В ноябре 1914 года праздновали 75-летний юбилей Рисовальной школы ИОПХ, была издана книга Н. Макаренко, посвященная этой дате. Около двух тысяч учеников и прекрасный преподавательский состав (имена педагогов составляют историю русского искусства тех лет: Н.К. Рерих, И.Я. Билибин, В.А. Шуко, В.В. Матэ, А.А. Рылов, Н.Е. Лансере, Н.С. Самокиш, Я.Ф. Ционглинский и многие другие), сотни выпускников, работающих в различных сферах художественной деятельности, репутация одного из самых серьезных и профессиональных художественных учебных заведений России. Такой итог позволяет сделать закономерный вывод о ценности педагогической системы рисовальной школы, фактически переросшей статус просто «Рисовальной» и дававшей законченное художественное образование в разных сферах изобразительного искусства. Важным итогом стали и творческие достижения выпускников школы, имена художников, прошедших здесь выучку, встречаются в каталогах крупнейших музеев.

Сознавая роль и значение Школы, Н.К. Рерих вынашивал идеи дальнейшей ее реорганизации и превращение ее в «Народную академию художеств». Школа в будущем мыслилась им и его соратниками-педагогами как учебное заведение, где ученики могли пройти путь от начальных ступеней до положения «законченного художника в любой отрасли искусства». По мнению Рериха, для этого было необходимо не только расширение учебно-педагогического дела, а обновление и новое понимание целей и задач искусства. К сожалению, события Первой мировой войны и последовавшего за ней Октябрьского переворота помешали осуществлению этих планов.

После революции 1917 года жизнь в этом учебном заведении то замирала, то возрождалась, менялись его адреса и названия. Его история неотделима от судеб страны, оно всегда оставалось важной составляющей художественной жизни. И сегодня традиции Рисовальной школы продолжают в повседневной практике СПбХУ им. Н.К. Рериха. Это прежде всего бережное отношение к индивидуальности ученика, его способностям и склонностям. По-прежнему значительное внимание в программе обучения уделяется истории искусств и мировой художественной культуре, искусствоведческой практике – знакомству с памятниками древнерусского изобразительного искусства и зодчества в городах «Золотого кольца», в Пскове, Новгороде, Старой Ладоге, Тихвине. В училище создан музейно-выставочный комплекс, ведется издательская деятельность, практикуются обсуждения студенческих работ.

Разумеется, далеко не все из давнего опыта можно перенести в современную практику. Но изучение этого опыта, особенно при выборе оптимальных моделей взаимодействия художественной школы и общества, трансформации этих моделей в соответствии с запросами и условиями времени, представляется актуальным и важным с точки зрения современных задач искусства.

НАСЛЕДИЕ. XX ВЕК

HERITAGE. XX CENTURY



В XX веке события русской истории разделили культуру на метропольную и зарубежную. Русские художники, покинувшие родину, внесли большой вклад в художественную жизнь Европы и Америки. Многие из них жили и работали в Париже. Год России – Франции позволил по-новому взглянуть на деятельность этих людей и их роль в культуре двух стран.

СВЕТ КОНСТАНТИНА ТЕРЕШКОВИЧА

Елена Романова

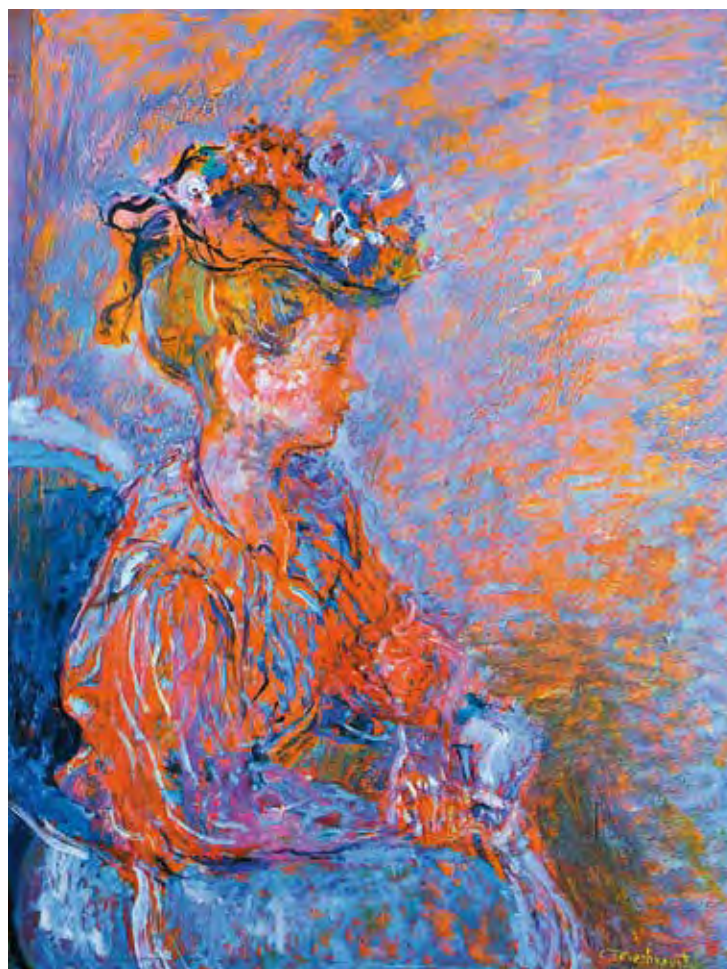
События в рамках Года «Россия – Франция» принесли с собой немало открытий. Особенно это касается более близкого знакомства с творчеством ряда представителей русского искусства, которые оказались на чужбине после 1917 года. В 1994 году в постсоветской России увидел свет небольшой биографический словарь «Художники русской эмиграции (1917–1941)». Именно тогда многие из нас впервые узнали имена мастеров, давно признанных на Западе, таких как Андрей Ланской, Сергей Шаршун, Иван Пуни, Леопольд Сюрваж, и многих других выходцев из России. В этом списке присутствовало и имя Константина Терешковича (1902–1978).

В современной России Терешкович и по сей день остается, пожалуй, одним из наименее известных художников русского зарубежья XX столетия. Его имя лишь вскользь упоминается в мемуарах непосредственных свидетелей и участников жизни русских художников и писателей в Париже 1910–1930-х годов, например, у Нины Берберовой (портрет которой Терешкович написал), Юрия Анненкова, Ирины Одоевцевой. И хотя еще при жизни художника во Франции была написана и издана не одна монография о нем и его творчестве, у нас в лучшем случае в Интернете можно натолкнуться на скупую справку о нем, да еще статью Виктора Гуревича на сетевом портале «Заметки по еврейской истории».

Чаще имя Терешковича появляется в ссылках на его картины, выставляемые на аукционах. Между тем по уровню своего дарования и по масштабу творчества Константин Терешкович принадлежит к ярким модернистам прошлого века. Поэтому появление его полотна «Дама в шляпе с пером» (конец 1920-х–начало 1930-х) на выставке «Парижачьи», проходившей весной 2010 года в галерее «Наши художники», можно считать удачей. Выразительный портрет сидящей женщины в кокетливой шляпке и накинутой на плечи невесомой шубке выглядит достоверно и убедительно. Картина сдержанна по цветовому колориту, изысканна и элегантна. Недлинные аккуратные мазки краски лежат на холсте, будто невзначай положенные, благодаря чему портрет вызывает ощущение легкости и безмятежности. Лицо – главный элемент классического портрета – имеет цветовой акцент в виде оранжево-красного пера на шляпке героини. Художник превратил перо в цветовую доминанту, добившись иллюзии распыления этого оранжево-красного оттенка на фон картины, взяв, таким образом, женскую фигуру в кольцо оранжево-красных блесков. И чтобы подтвердить ощущение его цветового главенства, Терешкович использует тот же оттенок для единственной контурной линии при моделировании фигуры героини.

Терешкович родился в селе Мещерское недалеко от Москвы в 1902 году, и в возрасте 18 лет оказался во Франции, представившемся ему художественной Меккой. Для того чтобы из Баку попасть через Марсель на берега Сены, ему пришлось быть поочередно чистильщиком сапог в Константинополе, конюхом на службе Его Британского Величества, пароходным кочегаром. В Париже, чтобы выжить, ученик К.Ф. Юона, И.И. Машкова, Ф.И. Рерберга, П.В. Кузнецова больше года, как и многие его соотечественники, брался за любую работу, чаще всего далекую от искусства. В 1922 году писатель Сергей Ромов представил молодого человека директорам журналов «Литературные новости» и «Живое искусство», и Терешкович получил должность художника-иллюстратора. Критики сразу отме-

тили в работах Терешковича ослепительное богатство колорита, свежесть и искренность, то есть все то, что можно обозначить одним словом – чувство. Обозреватель Пьер Куртион писал в «Еженедельнике» в 1927 году: «Это художник без двусмысленности, художник до кончиков ногтей». Выразительности немногих сохранившихся холстов, написанных в 1920-х, он достигал за счет самобытной пластики и цветового насыщения. Терешкович посещал школу Гранд-Шомьер, но его главными учителями стали музеи – Лувр и Люксембургский музей. Во многом становлению Терешковича как художника способствовало и его окружение: это Леонард Фуджита, Моисей Кислинг, Марк Шагал, Отон Фриез и главным образом Хаим Сутин. Сутин убедил своего друга в том, что существует единственный принцип, имеющий значение для художника, – оставаться самим собой. Не зря впоследствии Иван



К. ТЕРЕШКОВИЧ
Красный портрет. 1945.
Холст, масло

► Канны зимой. 1971.
Холст, масло

- 1 БЕРБЕРОВА Н. *Курсив мой*. М.: Согласие, 1996.
- 2 БАХРАХ А. *К кончине Константина Терешковича* // Русская мысль. 1978. 6 июля. С. 10.
- 3 *Выставка Константина Терешковича* // Иллюстрированная Россия. 1934. № 26 (476).
- 4 ГУРЕВИЧ В. *Константин Терешкович, человек мира* // Интернет-журнал «Заметки по еврейской истории», 2009. № 20 (123).



Пуни отзывался о Терешковиче как о «человеке, научившемся говорить на определенном языке и свободно и обильно на нем изъясняющемся». Работы Терешковича любого периода отличаются самобытностью. В течение двух-трех лет он пытался освоить алгоритм модного кубизма, но его эстетика противоречила природе дарования художника. Еще в Москве в 1913 году будущий живописец побывал в галерее Сергея Шукина, где впервые увидел импрессионистов, работы Матисса и Ван Гога произвели на него сильнейшее впечатление.

Важная картина того периода «Восточная женщина» в 1925 году демонстрирует очевидный интерес к декоративности. Было ли это воспоминание о Константинополе, где художник провел год, или на него оказала влияние серия «Одалисок», которую Матисс начал создавать в 1920-м, в год прибытия Терешковича в Париж? В «Восточной женщине» смело расположены рядом голубой, красный, зеленый, желтый цвета.

По мере удаления от кубизма Терешкович возвращался к свободному и живому искусству начального периода своего творчества. Его кисть поэтизировала все: пейзажи окрестностей Парижа, берега Сены и Марны, виллы, деревни, разных персонажей и объекты – велосипедистов и машины, газоны и кустарники... В этих произведениях присутствует все многообразие зеленых тонов, они источают аромат весны и создают ощущение бесконечного праздника под ярко-голубым небом.

Картины с изображениями женщин и девушек, в (1924–1928) полны свежего воздуха, героини светятся счастьем просто от того, что они существуют. В этот период художника заботит не столько, как выглядят его персонажи (он одевает девушек в шляпки и платья неопределенного покроя), сколько содержание образа. К началу 1930-х Терешкович представил публике портреты нескольких танцовщиц ночного клуба «Bal Tabarin» на Монмартре, широко известного в Париже начала XX века. Канкан нравился Терешковичу своим вихрем красок, ощущением жизни, эмоциональным движением. Его танцовщицы далеки от совершенных красавиц. В работах нашли отражение особенности поведения новых моделей и яркая декоративная составляющая их облика.

В дальнейшем развитие постепенно выразилось в новом типаже – стройная и изящная женщина в странных шляпах и необычных платьях. Этот утонченный и изысканный образ далек от тяжеловесных прежних сельских героинь. Эти портреты написаны более нежной кистью. Новые героини портретов (1926–1930) удивительно напоминают девушку, с которой Терешкович сочетался браком в 1933 году. Появление Иветты Ле обозначило поворот в стиле и технике его живописи. С этого момента свет на полотне приобретает множество оттенков, контуры смягчаются, изящество и нежность цвета рождается от недлинного, извилистого мазка. Портреты мадам Терешкович следуют один за другим: вот в широком платье она сидит в глубоком кресле, вот в костюме танцовщицы, вот наскоро причесанная в шляпке, опоясанной лентами, украшенная цветами, с золотистой копной волос. На портретах появилось ощущение радужного цветового сияния.

Фон, одежда героинь, детали интерьера написаны короткими, стремительными мазками разной направленности, перекрывающими друг друга. Причем всегда создается впечатление, что из-под одного тона проглядывает другой. Цветовая палитра сдержанна, она еще не включает глубоких лиловых, синих, пурпурных тонов, которые впоследствии стали отличительной чертой живописных произведений автора. С начала 1930-х годов Терешкович пошел по пути создания цветового образа путем перемешивания



К. ТЕРЕШКОВИЧ
Натали возле камина.
1950. Холст, масло

▷ Снег. 1967. Бумага, гуашь

коротких, быстрых мазков красок разного цвета, добиваясь его насыщенности и звучности. На картине «Портрет художника» (1930) отчетливо ощущается вибрация цвета, которая достигается с помощью пластики линии и умелого использования эффекта рефлексов, возникающих в результате воздействия света на цвет. Терешковича всегда отличала безудержная страсть к цвету, он уделял особое внимание тому, как изменяется под воздействием света цвет, формы и очертания предметов и моделей. И эволюцию его произведений можно определить как непрерывное восхождение к свету и его вибрациям. Со временем художник стал использовать все более размытые очертания контуров, форм, заставляя их принимать участие в игре солнечных лучей. Музыка его живописной симфонии словно гонит звонкие волны от одного края холста к другому, очертания предметов теряют строгие границы, погружаясь в гущающуюся атмосферу. Мазки, становящиеся более пластичными и разряженными, все больше взаимодействуют друг с другом и позволяют угадать продолжение очертаний предметов, увидеть то, что ускользает от взгляда.

Критики называли Терешковича самым жизнерадостным художником Франции, изысканная техника живописи которого придает работам особую притягательность. На холстах формы и цвета смягчаются, приближаются к прозрачности, произведение все больше выигрывает в цветовом сиянии.

Художник говорил, что он пишет то, что видит вокруг себя. Вероятно, он подсознательно окружал себя тем, что подсказывало такие формы, линии и цвета, в которых он нуждался. Так, в начале 1930-х он часто писал натюрморты с букетами из искусственных цветов. Неподвижные цветы чудесно соединяют в себе негибамость и грацию, нежность и су-

ровость, наивность и силу.

⁵ Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я., *Художники русского зарубежья. 1917–1939*. СПб.: Нотабене, 1999.

⁶ *Марк Шагал об искусстве и культуре*. М.: Текст, Книжники, 2009.

⁷ *Парижачьи*. Каталог выставки. Галерея «Наши художники», 2010.



В мастерской Терешковича были беспорядочно разбросаны предметы женского гардероба, (блузки, платья, лифы, шляпы с розовыми и вишневыми лентами), далекие от современной моды, но именно в них облачались модели художника. Вокруг него уже много лет находился сад, не очень большой, но позволяющий посадить несколько деревьев и немного тюльпанов. Этот сад художник рисовал много раз в разное время года, то утопающим в густой весенней зелени, то зимой, покрытым мерцающим и сияющим снегом.

Как появление в жизни художника Иветты Ле ознаменовало в живописи Терешковича видимый поворот, так и рождение его первой дочери Франс положило начало новому этапу в его творчестве. Для художника, который пишет то, что видит вокруг себя, стало возможным изучать жесты дочери, ее мимику, взгляды. Так, возникают портреты Франс в разных ракурсах, в разных платьях. Никогда не повторяясь, они дарят зрителю волнение и радость от встречи с уже знакомой моделью, но каждый раз представленной словно впервые, и от предметного мира, которым художнику нравится ее окружать. В 1942 году у Терешковича родилась вторая дочь Натали. На картинах Терешковича Натали и Франс напоминают дам с полотен Ватто и Фрагонара, только в миниатюре.

Порой сюжет даже не связан непосредственно с ними.

Скорее, их образы превратились во влюбленно моделируемые лица и шляпы, на которых покоятся пышные украшения.

Лицо ребенка пленяет художника своей выразительной силой. Часто изображения Франс и Натали присутствуют на одном холсте — они в саду или в мастерской, на ковре перед широко раздвинутой ширмой, создающей идеальный фон. Терешкович пишет их вместе на пляжах или террасах, возносящихся над морем, в Антибе, Каннах, Ментоне... Иногда к дочкам присоединялась мать. В этих работах ощущается гордость счастливого супруга, отца и, конечно, художника, который может выразить на холсте свое счастье от присутствия в его жизни любимых. Их присутствие — сильнейший импульс для творчества. Автор монографии о Терешковиче Джордж Винь вспоминал, как застал Терешковича за созданием акварели. Внимание художника захватила зеленая тень, спускавшаяся с колена модели на лодыжку и образовавшее вместе с сиреневым цветом неба и шафранной желтизной соседней балюстрады наиболее чудесную и наименее ожидаемую гармонию. Винь любовался лицом восемнадцатилетней девушки, пышными волосами, пылающими в лучах яркого солнца, а Терешкович видел только зеленый и сиреневый цвета, которые

создавали неожиданные связи. Впоследствии это подтвердила дочь художника Франс. Во время сеанса она подошла к портрету, который рисовал отец, и часто видела

⁸ Поплавский Б. *Молодая русская живопись в Париже* // Числа. 1930. Книга первая.

⁹ Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. *Художники русской эмиграции (1917–1941)*. Биографический словарь. СПб.: Изд-во Чернышева. 1994.

¹⁰ GEORGES VIGNE. *Terechkovitch*. Paris, Flammarion. 1972.

К. ТЕРЕШКОВИЧ

Школа. 1950. Холст, масло



кресло, ширму, стол, корзину с цветами, интерьер мастерской, но не себя, ее не было на картине. Ее отец нуждался в ее присутствии, чтобы писать все остальное, но не ее саму.

Цветочные натюрморты занимают в творчестве Терешковича отдельное место. Кроме искусственных художник писал и живые цветы. Он не стремился воспроизводить их ботаническую принадлежность. Единственное, что его заботило, это чтобы пятна цветов, которые создают розы, тюльпаны, ромашки, пионы, подсолнухи, были гармонично распределены на холсте и визуально создавали пленительный и чарующий образ. В первые годы творчества (1924–1928) Терешкович писал цветы на темном фоне подобно голландским и фламандским живописцам. На этих натюрмортах цветы стоят в вазах, стаканах или керамических горшках самой простой формы. Иногда букет располагается перед широко открытым окном с видом на море. Позднее цветы займут место в пространстве наряду со столом, тканями, тарелками, станут лишь одним из элементов композиции. Но сколь бы малым ни было пространство, отведенное для цветов, они все равно играют первую роль.

В наследии Терешковича значительное место принадлежит мужским портретам. С просьбой позировать он обращался к художникам, которыми восхищался: Утрилло, Боннару, Матиссу, Вламинку, Сегонзаку, Браку, Фриезу, Ван Донгену, Дюфи, Шагалу. Портреты, отражающие психологию и характер творчества каждого художника, ныне находятся в собрании Музея изящных искусств Ментоны (Франция).

Терешкович постоянно искал новые возможности для развития своего творчества. Он говорил: «Я стараюсь не стать жертвой какого-либо определенного стиля. Я меняю бумагу на холст,

а холст на картон, впитывающий холст на полувпитывающий, гладкий на шероховатый; стараюсь менять задачи и совершать неожиданные открытия в технике. Мне нравится удивляться — например, создать большую картину, из которой останется только маленькая часть, и эта маленькая часть будет нечто совершенно отличное от того, что я планировал, когда начинал работу». Его творческие интересы также отличались разнообразностью. В 1930-х годах он увлекался сценографией, в частности, оформил балет «Хореариум» на 4-ю симфонию Брамса для Русского балета Монте-Карло (1933). С этим периодом связаны и живописные произведения, посвященные балету, в том числе и серия портретов русских танцовщиков. С 1946 года Терешкович исполнял картоны для настенных ковров по заказам мануфактуры в Обюссоне и рисунки для фабрики гобеленов в Бове, расписывал мебель, занимался керамикой. В его керамических работах форма создается буквально из вибраций, расплывающихся контуров, запутанных и гибких линий, которые придают чувственность изображению.

Более всего в поисках новых способов выражения Терешковичу помогла литография, к которой он обратился в 1948–1949 годах. Здесь те же самые темы, которые Терешкович предпочитал в живописи и акварели. Но сюжеты и объекты повседневной жизни на литографии выглядят совсем по-иному. Они представлены под иным освещением, написаны другими цветами и подчинены законам этой техники, в основе которой — синтез линии и цветового пятна.

Увлечшись литографией, Терешкович проиллюстрировал ряд известных литературных произведений, в том числе роман Л.Н. Толстого «Хаджи Мурат» (1955), «Таинственная любовь» и «Дело корнета Елагина» И.А. Бунина (1963), «Три истории» А.П. Чехова (1965), роман «Милый друг» Г. де Мопассана (1969).

Несомненный, ярко выраженный талант живописца и высочайшая работоспособность позволили Константину Терешковичу многого достичь в профессии. В послевоенные годы он стал одним из самых преуспевающих художников Франции. Его многочисленные персональные выставки проходили также в Швейцарии, Финляндии, Англии, США, Японии. Его картины приобретены крупнейшими музеями Европы и Америки. В городе Ментон, в который художник был «влюблен» и избран его почетным гражданином, в Музее изящных искусств есть зал Константина Терешковича.

В своих работах художник сумел изобразить то, что, казалось невозможным, — свет. В сущности, все его живописные сюжеты сводятся к поискам световых эффектов. Именно восприимчивость к свету и сделала Терешковича одним из лучших художников, воспевающих человеческое счастье. Он никогда не переставал чувствовать радость жизни, какие бы ни были обстоятельства его жизни. В творчестве же, видимо, он руководствовался словами Ренуара: «Почему бы искусству не быть красивым?»

Полотна Терешковича также всегда отличались лиризмом. Но в его ранних произведениях этот лиризм окутывала некая тайна. Позднее многое изменилось, костюмы моделей стали пышнее, декоративность полотен усилилась, фон раздвинулся, задние планы включали все больше предметов, чтобы придать произведению новый масштаб, больше глубины, размаха, да и роскоши. Созданные Терешковичем произведения абсолютно вписываются в формулу, выведенную в зрелые годы Марком Шагалом: «Сегодня я превыше всех пластических форм ставлю сочетание цвет/любовь».

ГОРОДЕЦКИЕ ФАНТАЗИИ ЕВГЕНИЯ РАСТОРГУЕВА

Весной в выставочном зале журнала «Наше наследие» состоялся вернисаж заслуженного деятеля искусств России Евгения Анатольевича Расторгуева (1920–2009), одного из пионеров «сурового стиля», чья картина «Юность» (1957, ГТГ) поставила мастера в ряд известных российских художников, участников ВОВ, внесших существенный вклад в развитие отечественного изобразительного искусства второй половины XX века.

Картина Евгения Расторгуева «Юность» с ее сюжетом-архетипом, восходит к гомеровскому прощанию Гектора с Андромахой, вот уже более трех тысячелетий будоражащего сердца людей. Созданная в 1960-е годы, «Юность» была необычна для своего времени, пленяла искренностью и подлинностью чувств. Интересны и фронтовые работы мастера.

Но особое место в расторгуевском творчестве занимает Городец и его обитатели. Расторгуеву удалось на языке московской живописной школы второй половины XX века создать модель России, не убитой переворотом 1917 года, которая продолжает жить в культуре нашего отечества. Это не тот Городец, где художник родился и вырос и куда ездил отдыхать-работать каждое лето, а вымышленный город – символ русскости, «выстроенный» в небывалом расторгуевском пространстве добром, естественном и живом, как живо пространство народных сказок и городского романса, где думают, говорят и чувствуют по-русски.

Мы, россияне, видим, понимаем и любим нашу страну по-разному. Образы провинциалов-мастеровых Расторгуева, прототипов наших сограждан, не могут быть приняты всеми, как не все, даже профессионалы, принимают отображенный на языке парижской школы мир хасидского местечка (М. Шагал), вошедший во все значительные музеи мира и запечатленный в куполе Гранд-опера в Париже.

27 ноября 2009 года, не дожив несколько месяцев до своего 90-летия, Евгений Анатольевич Расторгуев ушел из жизни, оставив не только картины, рисунки, пастели, скульптуры, но и тексты, несколько сборников стихов и мемуары.

Привожу отрывок из его последних воспоминаний...

Борис Шумяцкий

ЗАРУБКИ БИОГРАФИИ

За окнами метет пурга. В селе Николо-Погост, близ Городца 23 февраля 1920 года – день моего рождения... и смерти...

Что видел я: сиянье белое и черную дыру, то бились ангелы и беси за душу детскую. Затем трубы звук иерихонской, всколыхнувшей всю округу, – это нечеловеческим голосом вскрикнула моя мама. Бабушка рассказывала потом: «Пошел ты голубыми пятнами и дышать перестал».

С соседней церкви утренний колокольный звон ударил, и от этих звуков я открыл глаза и, почувствовав шлепки, заплакал от обиды...

Было все то же число, двадцать третье февраля двадцатого года – день моего рождения. Отец учительствовал, и в классах, где были парты, которые пугали меня, висели большие картины Заполярья и Африки, с животным миром и природой, и парты черные, фантастической формы, казались мне пришедшими оттуда, тем более крышки их хлопали, как рты. Я быстро научился заучивать стихи, и меня заставляли читать их и ставили на табуретку, чтоб я был виден...

Маму мою, Леночку Жерехову, отец привез из Ростова Великого, где оканчивал учительскую семинарию. После благопо-



Е. РАСТОРГУЕВ

Портрет с голубой лошадыо. 2008
Холст, масло

Девушка с флажком. 2008
Холст, масло





Е. РАСТОРГУЕВ

Собирает ракушек. Ницца. 2001

Холст, масло

Прогулка. 1994. Холст, масло.

лучной жизни и вальсирования с офицерами она попала в провинцию с грязью и хозяйственными работами. От той жизни у нее долго еще хранились длинные белые перчатки и боа из страусовых перьев, пока все это не съела моль.

Видимо, недовольство сельской жизнью заставило отца переехать в 1925 году в бабушкин городецкий дом. По документам, он (отец) Расторуев-Хорошеньков, с бабушкиной фамилией, но потом какие-то инстанции, которым лень было писать такую длинную фамилию, решили ее сократить...

Помню переезд, конский запах, перелески и овраги и шатер неба с миллиардами сияющих миров. В Городец въехали утром, как в сказку: столбы дымов над домами и красота резьбы на оконных рамах, воротах, дворах и фронтонах... И все белое от инея. Отец стал учительствовать в городской школе, появились братья и сестра. Семья разрослась до шести человек. Зарплата учителя — мизер, и отец как мог бился, чтоб выжить и прокормить семью.

Церемоновская заверниха, состоящая из пяти домов, даже, не улица, а переулок упиралась в Церемоново болото, полное таинственных грез и карасей. Дом бабушки примыкал, граница с громадным древним вязом, к забору общественного сада. За ним была Купеческая улица. Так что это был своеобразный центр. На нашей улице, как шелк, росла зеленая трава, по которой паучьими лапами шли розовые дорожки к каждому крыльцу. Ради заработка пришлось переехать в Правдинск, где строился Бумажный комбинат. Оттуда я, закончив школу, поступил в открывшееся в 1935 году Горьковское художественное училище, которое помещалось близ музея и набережной, в домово-купеческой церкви. Со своей будущей женой я познакомился на вступительных экзаменах. Со стен на наше наивное рисование смотрели расковырянные святые.

Началась жизнь по подвалам. В одном, где мы снимали, трудно сказать, комнату-каземат, хозяин несколько раз пытался повеситься. В другом более приличном доме с ухоженным садом владелец разможил себе голову из двух стволов охотничьего ружья. Проучившись пять лет, в 1941 году я ушел на фронт. После войны Тамара и я без всякой помощи и достатка сумели поступить в московские институты, она во ВГИК, а я в Государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. После их окончания в 1950-х годах мы остались в Москве. В 1952 году нас приняли в Союз художников СССР. Рисовать по заказам для колхозов и заводских клубов в комбинате я не хотел. Начал зарабатывать по издательствам. <...> В 1957 году я написал картину «Юность», Гражданская война и момент расставания на железнодорожных путях, может быть навсегда. Эта картина автобиографична, но переброшена как бы в другое время, на другую войну. Она, будучи на Всесоюзной выставке, понравилась К. Ворошилову, и он вызвал меня, чтоб познакомиться, и сказал: «А я думал, вы старше — так вы почувствовали наше время!» Картина находится в Государственной Третьяковской галерее. Я полностью опять перешел к живописи, но не к официальной, а к своей духовной, связанной с детством и городецкими фантазиями.

Свет, что промелькнул при рождении от ангелов, меня сопровождает, но иногда нога не ощущает почвы — это беси дают мне подножку. К прошлому я отношусь, как птица относится к позапрошлому своему перелету. Как сказал Андре Жид, «кто ты сейчас, значит для меня куда меньше, чем то, кем ты мог бы стать».

Евгений Расторгуев, 2009



ОБЗОРЫ

REVIEW



Институты российской академия художеств являются кузницей кадров для всех творческих союзов художников. Но в то же время звание академика — это высшая ступень признания заслуг художника. Естественно, что на выставках, организованных союзами художников, ведущие место, по праву занимают работы академиков, а подавляющее число экспонентов — выпускники академических вузов.

Очередная выставка Ассоциации художников декоративных искусств в Москве состоялась в привычном формате, как отчет художников о творческой деятельности за два года. Именно с такой периодичностью устраивались и предыдущие выставки. Более двухсот авторов представили работы в разных жанрах и материалах. Гобелены и декоративный текстиль, керамика и стекло, авторский костюм, ювелирное искусство, эмали и лаковая миниатюра наполнили залы на Кузнецком Мосту.

Такого рода выставки необходимы как художникам, так и зрителям. Художникам – чтобы увидеть себя в сообществе коллег, зрителям – получить удовольствие от встречи с миром предметного искусства, окружающего нас повсеместно и постоянно. В экспозицию вошли произведения известных московских художников, доступные эстетическому чувству широкого зрителя. Хотелось бы сказать об ассоциации, объе-

диняющей около 850 человек. Она существует и действует как единый творческий организм и занимает определенную нишу в культурном пространстве, в бурной художественной жизни Москвы. Московский союз художников и ассоциация издали альбом-каталог «Декоративное искусство Москвы», включающий имена 120 авторов. В наши дни, когда в массовом сознании сохраняется понимание ценности изделий ручного труда, работы художников ассоциации вызывают живой отклик зрителей. Выставка еще раз убедила нас в этом.

Главным отличием этих выставок является оптимистическое начало большинства представленных работ. Художники верны своей творческой позиции – сохранение эмоционально-образного строя, основанного на декоративности, красочности звучания. Стабильность сложившихся творческих позиций, хорошо известных, узнаваемых по индивидуальному почерку авторов, дает зрителю еще и радость узнавания. Наблюдая из года в





◀ Ю. МЕРЗЛИКИНА
*Равновесие. 2010. Стекло, зеркало,
металл*

Т. СОКОЛОВА-ЭПИК
*Два полнолуния. Правая часть. 2010.
Шамот, глазури*

◀ Л. САВЕЛЬЕВА
*Игра в классики. 2009. Гутное стекло,
роспись*

год за творчеством сложившегося круга участников, можно отметить высокий профессиональный уровень, который удается сохранить, несмотря на усложнившиеся условия работы и возможности реализации уникальных произведений. Удержать планку искусства в условиях рыночных отношений и конкуренции совсем не просто.

Выставка показала рост интереса художников к гобелену и декоративному текстилю. Приверженность к традиционному ручному ткачеству прослеживается в произведениях таких мастеров, как А. Воронкова, А. Гораздин, С. Гавин, М. Кручинина, А. Мадекин, Е. Немеровская, М. Нечепорук, Л. Рубцова, А. Шмакова, С. Юрченко, и многих других. Техника каждого автора индивидуальна. К сожалению, из практики исчез большой тематический гобелен, он требует конкретного заказа, в котором обозначен общественный интерьер, задана тема. Переориентация на бытовой интерьер, на индивидуального заказчика диктует иные правила художественной игры. При всей традиционности жанра это повлекло за собой обновление художественных средств выразительности. М. Нечепорук давно и успешно создает текстильные миниатюры, ювелирные по тонкости исполнения. В большом формате она экспериментирует с разными материалами, включая в разреженную тканую основу контрастные материалы — стекло, синтетическую леску. Игра фактур, воздушность и прозрачность придают гобеленам новые декоративные эффекты. Интересны работы О. Великодной в авторской технике иглопробивания, необычен скульптурный текстиль М. Васиной. Декоративный текстиль, представленный в традиционных техниках росписи и батика, заметно расширяет палитру цвета и сферу композиционных возможностей. Т. Шихирева находит новые формы подачи для своих уникальных росписей по шелку. Помещенные в деревянные, резные и раскрашенные рамки-оконца, они приобретают пространственное дыхание и материальную основательность. Колористические и фактурные возможности техники батика с максимальной выразительностью реализует в монументальных текстильных «фресках» И. Трофимова. Своеобразным колоритом отмечены сказочно-фантастические сюжеты батиков С. Давыдова. Свободное владение техникой батика по шелку дает автору возможность тщательно декоративно прорабатывать фон, все детали композиции.



М. НЕЧЕПОРУК
Структура жизни. 2010. Текстиль, леска

С. ГАВИН
Осенние птицы. 2009. Ручное ткачество



В искусстве керамики особо привлекают работы мастеров, характеризующие понятие московской школы керамики. Это острые по ритму и росписи декоративные композиции Г. Корзиной, выразительные в своей материальности и классической основательности рельефы Л. Ненашевой, образно-лирическая скульптура Э. Таратуты, красочный, удивительный по фактуре расписной фаянс Т. Соколовой-Эпик, достоверные в своей керамической осязательности декоративные работы Г. Антиповой, работы в гончарной технике с цветными глазурями А. Створы. Изобретательной и декоративной выглядела инсталляция Н. Полянской, представившая красочный мир флоры и фауны. Совсем иное направление работы с керамикой присуще О. и О. Татаринцевым. Их устремленность к созданию абстрактных геометрических форм с четким ритмическим орнаментом выражена и в представленном в экспозиции арт-объекте «Дорога». Сложенный из геометрических цветных элементов-модулей в протяженную полосу-ленту, он требует другого пространственного контекста существования. Заложена в его сборности вариативность композиционного решения диктует активный характер диалога с пространством. Частично это свойственно и выразительным объемным декоративным формам Н. Хлебцевич.

Экспозицию стекла на этот раз «держат» работы признанных мастеров — Н. Воликовой, Ф. Ибрагимова, М. Лисицыной, О. Манукян, Т. Новиковой, О. Победовой, Л. Савельевой, Н. Урядовой — и следующего за ними поколения художников — А. Бутиной, А. Криволапова, Ю. Мерзликиной, Л. Серовой, а также недавней выпускницы Ю. Мохначевой. К особым творческим удачам следует отнести произведения Н. Урядовой и Ф. Ибрагимова. Молодым участникам, начинающим работать в стекле, хотелось бы пожелать быть более ответственными. Появление новых имен весьма радует, но огорчает ученический уровень, эскизность, граничащая с небрежностью, низкое качество исполнения. Стекло — один из самых интересно развивающихся жанров. Работа в мастерской, а не на заводе вызвала к жизни новые материалы и техники — плоское стекло, спекание, склеивание, что, в свою очередь, привело к рождению новых неожиданных направлений в этой области. По-прежнему развивается линия оптического стекла, в которой выделяется авторская кон-



цепция Победовой с ее устремленностью к освоению и развитию искусства авангарда 1920-х годов. Традиционное для российского заводского стеклоделия гутное стекло с его яркой пластичной формой, красочной палитрой еще проявляет себя в отдельных произведениях. Однако в целом художественную картину сегодня определяют работы с ярко выраженной ориентацией на холодные виды обработки.

Авторский костюм, при всей оригинальности идей — образных и конструктивных, не всегда выдерживал должный исполнительский уровень. В отдельных комплектах просматривались чрезмерная эскизность, ощущение сугубо домашнего рукоделия. Конечно, и в искусстве моделирования одежды есть признанные мастера. Очень разные по стилю вещи Н. Смирновой, Н. Пуляхиной, Т. Рублевой, Е. Стариковой привлекают образностью, стильностью и ощущением времени. Интересны идеи и выбор современных материалов в комплектах Рублевой, красочные фольклорные ансамбли Смирновой, авангардные и конструктивные идеи характерны для моделей Пуляхиной, в контексте европейской моды работает Старикова.

Раздел ювелирных украшений состоял из весьма разнородных по стилистике и степени их соотнесенности с веяниями современной моды и дизайна изделий: от арт-объектов до украшений с мотивами флоры и фауны, абстрактных и концептуальных работ. Авторский почерк с очевидностью проявлен в работах В. Мурушкина, А. Михайлова, В. Суславичюса, Э. Никитина, А. Васина (здесь можно расширить список имен). При всем техническом ювелирном мастерстве, разнообразии техник и приемов украшения не всегда соотносятся с современным уровнем развития искусства моделирования.

По итогам выставки состоялся обмен мнениями художников и искусствоведов. За круглым столом большинство выступлений было посвящено проблемам декоративного искусства, а также

дальнейшему развитию выставочных проектов ассоциации. Общее пожелание — необходимость в будущем выйти за рамки «отчетного статуса» выставки и создать определенную концепцию ее устройства, а экспозицию формировать не столько по материалу произведений, сколько по их художественной данности, может быть, в таких определениях, как «художественное открытие года», «отчет», «дебют».

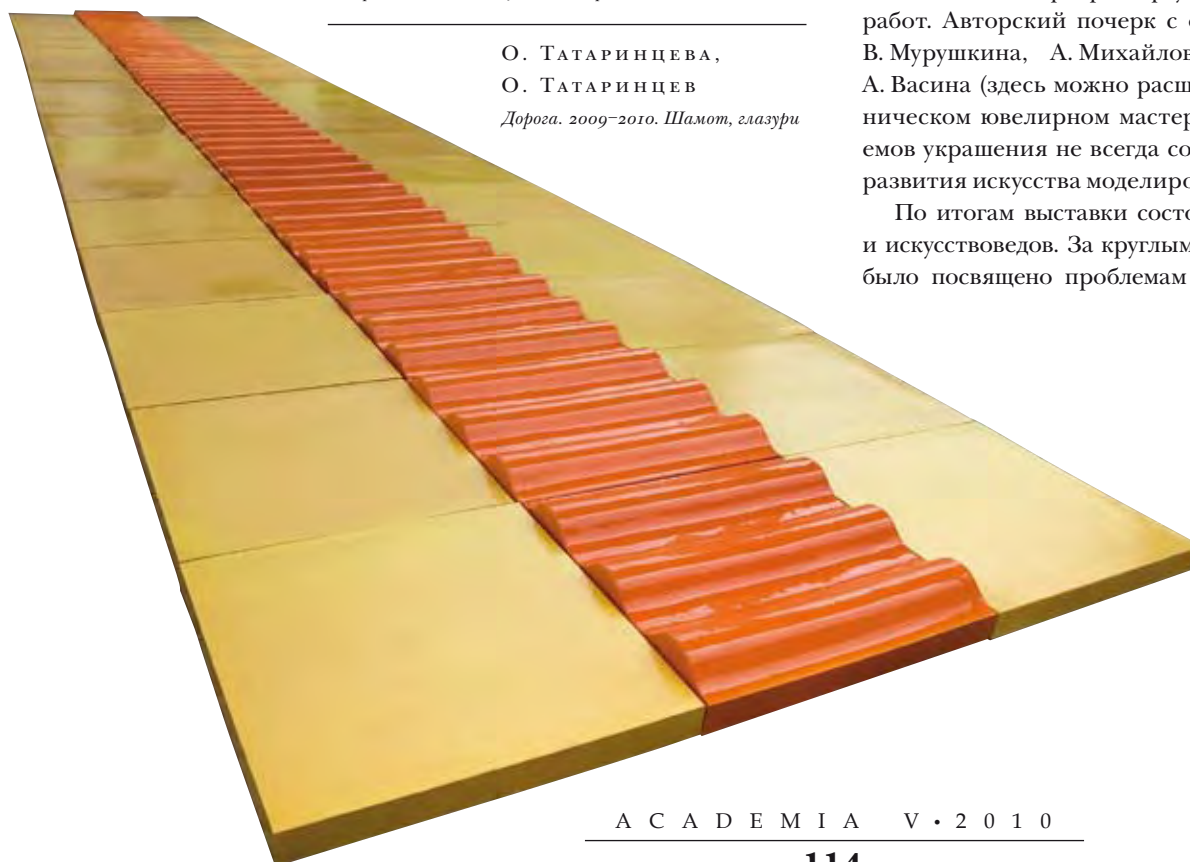
А. АФИНОГЕНОВА

Мадрид. Севилья. 2009. Стекло, роспись

О. ТАТАРИНЦЕВА,

О. ТАТАРИНЦЕВ

Дорога. 2009–2010. Шамот, глазурь



Правительство Москвы | Департамент культуры города Москвы | Российская Академия художеств
Московский музей современного искусства | ВИКТОРИЯ - Искусство быть Современным

A. Monastyrski

22 ноября 2010 - 27 января 2011

Государственный музей современного искусства Российской Академии художеств

Гоголевский бульвар, 10 (ст. м. Кропоткинская) тел +7 (495) 6946660

www.mtoma.ru

v-a-c.ru



victoria – виктория –
the art of being искусство быть
contemporary современным

v — a — c

АРТХРОНИКА   ДИ
OpenSpace.ru ИСКУССТВО

Самое впечатляющее в живописи Анатолия Заславского — борьба эстетики с жизнью, борьба плодотворная для той и другой стороны. В таком соревновании власть художественного интеллекта ограничивается восторженной преданностью натуре.

Картины Заславского столь волнующе живы именно в силу, так сказать, «интерактивной» техники обращения с жизнью, преклонения перед ней. И это при полном сохранении авторской независимости. Комбинация удивительная. Баланс сюжета и непроизвольной (а может быть, и сознательной) отстраненности от него — важная черта его творчества. Непредвзятость сочетается у Заславского с достоинством хорошего расчета. Но пафос пластического освоения видимого никогда не доходит до потери живого чувства. В своем стремлении к непринужденности Заславский иногда даже хватается через край, доводя свой почерк до нарочитой лихости. Но даже эти его игры в небрежность, занятые своим озорством, пластически вполне серьезны.

Двадцатый век с первых лет пошел в обучение к детскому рисованию и наивности примитивов (Утрилло, Дерен, Матисс, Ларионов...). Заславский рисует самым немудрящим образом. Постоянная подпитка сюрпризами природы делает колористический облик его холстов свободным от стандартов. Он знает, например, зачем у него Казанский собор такой коричневый и почему из него лезет большая неуклюжая туча.

То есть процесс устройства картины вполне сознателен. Уступки случайностям реальности не отклоняют интеллектуального опыта художника. Просто этот опыт направлен на выявление того неповторимого, что предлагает реальность. Это щадящее

редактирование и придает удивительную, поистине завидную жизненность его работам.

Заславский — давно уже патентованный пейзажист любимого Петербурга. В пейзажном хозяйстве города нет таких мест, которые для художника нехороши. Душевная отзывчивость и всеядность позволяют ему рисовать даже самые открыточные, заезженные туристскими проспектами сюжеты — ленинградский архитектурный официоз.

Ему интересно, устроившись за горбинкой Синего моста, срисовывать вид на Исаакиевскую площадь и памятник Николаю I... Уж какая там пожива для живописца? Неужели не скучно перечислять пилястры и окошки? Не скучно, однако. Ибо это часть космоса: твердь асфальтовая, вольные небеса, покой горизонталей, ритмический ранжир вертикалей, протяженность, по которой приятно прогуляться кистью, заглаживать краску, описывать всю эту архитектурную геометрию.

«Ленинградияна» Заславского бесконечна, ибо это его дом родной, место драмы его жизни. (Коллизий в биографии художника достаточно. Неповрежденность его жизнелюбия удивительна!) Особенно испещрена кистью Анатолия Савельевича Петроградская сторона, alma mater его поэтики, объект ласковости, лукавства и экзистенциальной грусти художника.

... Брандмауэр, пучок деревьев, дама, прогуливающая собаку — и все. Рисование всякого городского закутка становится высказыванием об интимности обитания человека в его городе. И в этом есть некая буддистская лирика, отлавливание ускользающего настоящего, самого неуловимого элемента вечности, част-



А. ЗАСЛАВСКИЙ

Двор в начале Лесного проспекта. 2002.

Холст, масло. Частная коллекция

С. Шнейерсона, США

Апостолы. 1995. Холст, масло

▷ *Зимняя Нева. 1990. Холст, масло.*

Дальневосточный музей, Хабаровск

ного случая нашего текучего быта. Не это ли специфика всякого творчества? Работа по формуле: я здесь, а значит, всегда и всюду. Картина — моя посылка в будущее, мое наследство.

«Я помню чудное мгновенье...» Литература актуализирует прошедшее, реализует его. Живопись же документирует чудо мгновения. Она иконография бытия. Это свойство искусства живописи особенно «любо-дорого» Анатолию Заславскому. Реализм Заславского порой доходит до такого уровня настырности, что это уже кажется вызовом хорошему вкусу.

...Убрал бы ты эту белую полосатую трубу! — хочется крикнуть художнику («Ольга Кара-Демур на набережной реки Мойки»). Ан нет! Это был бы уже не Заславский с его боевой репортерской нелицеприятностью. В этой вражде к эстетической благопристойности одно из обаяний его живописания.

...Большой кирпичный брендмауэр (по кирпичику сложил, трудяга!) почти во весь холст, две стены кулисами, на одной из них простое русское слово, дите с игрушкой на веревочке (и веревочку даже чиркнул!) — называется «Двор в начале Лесного проспекта». Да какая разница, где это! Ан нет!

Точность — манифест Заславского. Она не мешает ему валить на бок дома, обострять перспективу, выгибать горизонты. Ибо это поэтическая точность, и она обеспечена точностью метафоры. С нею могут сравниться только его жизнелюбие, наслаждение даром зрения, чувствования и обладание материалом передачи своего восторга: красками, кистями, пальцами... И вообще, всей нашей жизненной моторикой и тем неохватным, полным неожиданностей разнообразием, которое обрушивает на нас мир, состоящий из плоти, воздуха и света.

Глаз, рассудок, рука, кисть — в этой рабочей системе, как магнитное поле, возникает поэзия. Листаешь альбом его живописи, и каждая страница — инъекция глюкозы, добавка хорошей порции живой жизни. Очень полезный художник этот Анатолий Заславский. Если у вас сели батарейки, включите в розетку Заславского...

В «ассортименте» «Группы восьми» («Лестница») Анатолий Заславский самый «близкий к жизни». Как выражались прежде. На последней выставке сообщества щиты, занятые Заславским, дышали удивительной человечностью.

Во время встречи художников со зрителями Анатолий неторопливыми словами нарисовал творческие портреты участников. Разумение искусства — одна из рабочих специальностей художника. Вообще писать о Заславском — значит конкурировать с зорким искусствоведам, каков он сам есть. Писание мое, увы, исключительно комплиментарно — не самый ценный тип анализа. Но его картинки уже немало лет — одна из отрад моей жизни.

Заславский — искусствовед, отягощенный поэтическими наклонностями. Науку своего живописания он трактует в текстах, названных им «Внезапности». Это комментарии к картинкам. Несмотря на описание «научности» его работы, из-под пера так и вылетают ангелы («присаживаются на скамейки»), и возникают «изысканные надежды».

Портреты работы Заславского демонстрируют согласие между пластической характерностью, так удачно добываемой им из любого лица и позы, и человечностью его взгляда на модель, что очень удорожает применяемый им гротеск, работающий в тех же двух направлениях. Тут все для него равны. Однако некая иерархия существует: самые близкие люди изображаются им многократно, во всех видах и возрастах: Полина, Лиза-Мария, Лена, Ира, Анна и «примкнутый к ним» Валерий Черешня... И разумеется, Борис Борщ, любимый художник Борщ. Затем идут люди всех мастей и профессий. По большей части гуманитарии — художники, поэты и искусствоведы. И вообще кто угодно, кому не лень посидеть. И забредшие по разным случаям иностранки.

Характерность лиц Заславского порой просто убийственная, веселящая душу. Хулиганское обращение с пропорциями и ракурсами оправдано доказательностью самого образа. Эти проделки есть своего рода метафоры, тропы.





А. Заславский
Большие тучи. 1998.
Холст, масло

▷ *Эйба, Нэко и Лена.*
1991. Холст, масло.
Частная коллекция,
Санкт-Петербург



Перепетый сто раз Черешня поется каждый раз по-новому — в соответствии с чисто живописными настроениями и наслаждениями автора. Но это он, Черешня — синеватый ли, желтоватый или пестренький. Поневоле поверишь словам Заславского: «Живописное восприятие не имеет никакого отношения к жизни».

Сам-то он тем не менее имеет к ней прямое отношение. В его даже самых радостных пейзажах есть острейшее ностальгическое переживание: радость встречи и постоянная тревога пропажи, прощания. Онтологическая высокая печаль. Недаром он набрасывается на видения его путешественной жизни. Он вздымает, расплывает, растягивает и сжимает элементы пейзажа и так взволнованно жестикулирует кистью, словно хочет утвердить хрупкую, переходящую власть своего краткого созерцания и разума, словно душа уже оглядывается, улетающая, прощаясь с приютившим ее шаром.

Драматичность Заславского чужда романтики. Она экзистенциальна и связана с самой метафизикой нашего недолгого существования в мире. Для того чтобы затрепетать и запеть свою беспокойную живопись, Заславскому много не надо: полоска песка иерусалимского, синяя линейка моря да небо. Он всегда найдет, чем насладиться самому и протянуть это другому, словно бы в простоте сердечной, казалось бы, совсем ненужной бесцеремонной прямолинейности его живописи.

Однако простота Заславского — иллюзия. Она происходит от своего рода застенчивости богатого на знания и чувства человека, от достижения высокой степени сложности. Таков он и в жизни: сдержанный из нежелания предъявлять слишком много самого себя. Вот он пишет вид на Неву с шапочкой лавры и берет длинный вертикальный формат. Для горизонтального сюжета? А вот неба захотелось, неба, побольше неба. И уж такое там у него воодушевленное, событийное небо!

Это одна из пронзительнейших картин художника, вместилище живописи нюансов и точности состояний. Сиюминутность заславских пейзажей «компостируется» восприятием как точка во времени и пространстве, как «остановленное мгновение». Художник длит его своей проворной кистью, насыщая до отказа пустоту неба, усеивает картину своими живописными хлопотами от края и до края. Ибо всякое место на земле «свято» и «пусто» быть не может.

При всей мясистой намазок Заславского мир, изображенный им, поэтически бесплотен. Это «сухая правда» и вольная мечта одновременно. И люди на его картинах такие очевидные и такие недостижимые. Недостижимые, как всякая любовь. Усматриваю в его холстах ангельскую, хранительную сущность. Раскрытие и защита. Заславский не столько самовыражается, сколько сопричастует сущностям окружающих его форм — самозаражается.

Для Заславского портретирование — образ жизни, хождение по людям, бесконечные переборы лиц, поз, выражений, коллекционирование пластики созидающей человеческое существо природы. Пластическая цепкость его труда порождает удивительную бытовую похожесть. Вот уж, действительно... «как живые». Живость Заславского доходит до проказливости, отвечает юмором благоволения, неизменной душевности. Между Гоголем и Диккенсом — ближе к Диккенсу. Групповые портреты составляются по-разному: на основе родства, товарищества, случайной встречи. Дело доходит до «изошутки» (старосоветское слово): портретов на плечах Карла Маркса и Фридриха Энгельса. По худфондовским образцам. Или, например, объемная рука сбоку подрамника на портрете Димы Маевского.

Любознательность живописца Заславского глобальна, всякое место он осваивает, можно сказать, на лету. Европа: Париж, Венеция, Тоскана... Азия, Израиль. Конечно, в этих путешествиях с кистью художнику сопутствует сердечная причастность интеллигентного россиянина к миру греко-иудейской культуры. «Вторая родина» — то, о чем писал Достоевский. Но она же, эта интеллектуальная авансированность, могла бы помешать чистоте и открытости взгляда. Однако Заславскому свойственна боевая способность к быстрому освоению «внезапностей» (см. его заметки к картинам). А реальность всегда внезапна, будь ты хоть как подготовлен и начитан. Он обладает способностью обживать любой сюжет — по принципу «будьте как дома». С особой восторженностью освоена им Иудейская пустыня (историческая родина?). Вообще сочетание туристической удивленности и душевно-го родства свойственно всем его «иностранным» картинам.

Я бы отнес искусство Заславского к многообразному творчеству самых жизнестремительных, ничем не насыщаемых авторов. Его наблюдательность не исключает известной экзальтации, вольности обращения с натурой. И даже, пожалуй, мифотворчества, живописной притчи. Он, конечно же, продукт великого мейнстрима франко-русской живописной культуры (не без влияния немецкого экспрессионизма), которая прорастала через асфальт передвижнического соцреализма. Прорастала, ибо предание — ренессанс XIX века и русский авангард начала XX — свежо, выдохнуться не успело. А вот нынче уже выдохлось...

— Все, что мы делаем, это «отстой», — горько подытоживает Заславский.

Ну что ж, всякая классика — своего рода отстой улетевших эпох — дело проверенное, отстоявшееся.

В юбилейном году (художнику исполнилось 70 лет) галерея «Арт-объект» показала графику художника, Творческий союз художников Санкт-Петербурга (ИФА) — проект «Пунктир», а выставочный зал «Манеж» отметил 35-летие группы «Лестница», в которой Заславский принимал активное участие.

КНИГА ХУДОЖНИКА – ЭТО ДИАЛОГ ИСКУССТВ

С 6 августа по 15 сентября в Музее современного искусства в Сату-Маре (Румыния) прошла I Европейская интернациональная бук-арт-биеннале. Ее инициатором и куратором выступила художник Доротея Флейсс из Германии. На биеннале были книги-объекты, книги-инсталляции, авторские книги, книги художника, книги писателя и просто нестандартно изданные книги. Россию представляли книги Михаила Погарского и Гюнель Юран, вошедшие в число победителей. Предлагаем вашему вниманию диалог Михаила Погарского и куратора биеннале Доротеи Флейсс.

МИХАИЛ ПОГАРСКИЙ. Какова идея биеннале? Какие задачи она решала? Какова ее цель?

ДОРОТЕЯ ФЛЕЙСС. Книгопроизводство сегодня переживает кризис, галактика Гуттенберга в опасности, книги – на грани исчезновения. Основная цель биеннале – позаботиться о книге. Ведь книга для нас гораздо важнее, чем мы привыкли думать...

Разумеется, сегодня, в эпоху цифровых технологий, книги продолжают выходить в цифровом формате, но это уже не совсем книги... их невозможно потрогать, вдохнуть запах типографской краски, услышать, как шелестят страницы... Книга больше, чем листы бумаги... больше, чем полезная информация... больше, чем... Книга – это искусство...

М.П. Но есть и другая точка зрения. Так, Маршалл Маклюэн в своей знаменитой книге «Галактика Гуттенберга» писал, что сначала изобретение фонетического письма, а впоследствии развитие книгопечатания перевело человека из пространства аудиотактиль-

ной культуры в плоскость культуры визуальной. Человек стал гораздо хуже чувствовать мир, перестал «слышать» красоту вещей, информация о мире теперь поступает, минуя органы восприятия. И безусловно, электронные книги еще более усилили этот разрыв, уводя все дальше в потоки конкретной информации. Книга художника, по всей видимости, это ответная реакция, попытка вернуться в пракультуру, в аудиотактильный мир. Ведь в книгах художника основная задача – не передача информации, а отправление арт-месседжа. Они могут не рассказывать каких-то историй, но тем не менее прорываются в сознание читателей-зрителей и заставляют их включиться в творческую игру, задуманную художником, стать его соавтором, за-



М. ПОГАРСКИЙ

Плавать по морю необходимо, жить не так уж необходимо. 2010. Трансферная печать, шелкография по географической карте

Д. ФЛЕЙСС

Гармония. 2010. Виниловая пластинка, бумага, гуашь. (Германия)

действовать свои органы чувств. Пожалуй, книга художника – один из немногих (если не единственный) творческий инструмент, способных передать арт-послание на комплексном языке. Я, например, делал книги, которые можно было есть (книги-пряники), пить (книга-процедура «Горячее навигаторов») и даже курить (это было стихотворение Гийома Аполлинера, отпечатанное на папиросах). Книга художника – это диалог искусств, поскольку она способна собрать под своей обложкой практически любые жанры современного и классического искусства. Дорофея, скажите, какие, на ваш взгляд, задачи биеннале удалось выполнить?

Д.Ф. Судите сами, участие в биеннале приняли более ста пятидесяти художников со всего мира. Были представлены великолепные работы. Так что жюри оказалось очень сложно определиться с победителями. Выбрать из сотен блестящих произведений несколько самых лучших – трудная задача. Среди претендентов были такие художники, как Алеф Булент, Анна Гилмор, Вирджиния Пискориан, Мирела Трайстару, Ирина Гарсиа, Василь Поп-Негрестеану, Силк Геймз, Бета Вульф, Эмиль Добриан Лини, Кики Бензон, Мария Ангелика Чеморро, Михаил Погарский... Биеннале вызвала интерес не только у специалистов, но и у зрителей и, я надеюсь, послужила толчком для дальнейшего развития книги художника.

М.П. Биеннале называлась европейской, но в ней принимали участие художники со всего мира. Какой смысл вы вкладывали в слово «европейская»?

Д.Ф. Это первая биеннале книги художника в Европе.

М.П. А почему местом проведения была выбрана Румыния, именно город Сату-Маре? Ведь к работе над биеннале привлекались разные европейские страны.

Д.Ф. Я родилась в Румынии, но биеннале такого уровня невозможна в рамках частной инициативы. В Сату-Маре есть отличный музей современного искусства, который согласился провести у себя биеннале и взял на себя все организационные расходы.

М.П. Вы не делали разницы между книгой художника (artist's book) и книгой-объектом (book-object). Однако в Европе, насколько мне известно, такое разграничение проводится. У нас в России между этими двумя понятиями нет четкого разграничения, и все, что происходит в пространстве бук-арта, называется книгой художника.

Д.Ф. Для меня любая книга художника – это арт-объект или даже скульптура.

М.П. Какие критерии были наиболее важными для жюри при выборе победителей?

Д.Ф. В первую очередь эстетика книги, нестандартные креативные идеи, эксклюзивность, также интерпретация художником диапазона между собственно книгой и некоторой художественной загадкой.

М.П. Какой вам видится вторая биеннале?

Д.Ф. Мы надеемся, что нам удастся показать в ряде музеев Европы коллекцию, которая сложилась на основе биеннале. На второй биеннале мы планируем, если будет финансирование, организовать параллельный проект на Кубе, в Гаване.

Перевод с английского Михаила Погарского

М. ПОГАРСКИЙ, Г. ЮРАН.
Тополиный стих. 2008. Бумага ручного
литья, с вкраплениями серебряных мо-
нет, осенних листьев, птичьих перьев и
т.п., принтер, слепое тиснение, коллаж.
Футиляр из дерева. Лазерная гравиров-
ка. (Книга вошла в число победителей
биеннале)

Д. ФЛЕЙСС

Гармония-2. 2010. Бумага, коллаж, гуашь

Д. ФЛЕЙСС

Гармония-3. 2010. Нотная бумага,
коллаж, гуашь.



Виктория Хан-Магомедова

Помпеи. Тайна погребенного города

ГИМ



24 августа 79 года яростное извержение Везувия погребло под толстым слоем пепла и лавы город и жителей Помпей. Трагический конец обозначил начало его истории. Город остался почти нетронутым, что облегчило проведение раскопок. В 1748 году инженер Роке Хоакино де Алькуберре обнаружил недалеко от Неаполя античное поселение Помпеи, хотя полагал, что это римские Стабии.

Находки в Помпеях — нечто большее, чем археологические древности, это живые свидетельства о жизни в далекие времена. Достаточно посмотреть на роскошные улицы, дома аристократии и крупной буржуазии и крошечные комнаты слуг и рабов, посетить лавки торговцев, заглянуть в кварталы аристократов или увидеть узкие улочки бедняков.

Раскопки позволили многое узнать об обычаях и нравах жителей, технике строительных работ и искусствах, реконструировать обстановку домов.

Изучение Помпей бесценно для понимания развития римской архитектуры, трансформации модели дома на протяжении столетий. Здесь можно обнаружить самый простой тип дома — конструкцию, закрытую от внешнего мира. Группа комнат располагается вокруг атриума, за домом фруктовый сад. Продуманной была и система организации жилых помещений. С начала II века до н.э. пространство дома расширилось, с введением новых жилых пространств декорация главных комнат становилась все более роскошной. Фрески, скульптуры, фонтаны украшали богатые виллы, портики, сады. Важное значение имеют Помпеи и для изучения эволюции терм, гостиниц, домашнего обихода, инструментов.

Познакомиться с образом жизни древних помпейцев через искусство, предметы быта и инструменты можно на эффектной и познавательной выставке «Помпеи. Тайна погребенного города» (из собрания Национального археологического музея Неаполя) в Историческом музее.

Представлено 116 экспонатов: фрески, скульптуры, ювелирные украшения, предметы быта, инструменты. Даже есть украшения спинки кровати в виде голов мулов, мраморные фонтаны в виде черепахи, дельфина, лягушки. Экспонаты дают представление о римском идеале аристократической жизни.

Больше всего на выставке фрагментов фресок, свидетельствующих о декорировании жилых домов и общественных зданий и разнообразии стилей фресковой росписи. Самый изощренный — четвертый стиль (62–63 гг.) с фантастическими, перспективно-иллюзорными архитектурными постройками, роскошными картинами на мифологические сюжеты (дом Веттиев, дом Трагического поэта...)

Фреска с изображением беседующих женщин на фоне пышного сада воссоздает непринужденную атмосферу, позволяющую заглянуть в частную жизнь женщин (3 век до н.э.). Самая эффектная — фреска с изображением пейзажа с виллой, с красивым двухэтажным зданием, отражающимся в воде датируется I веком. Самые характерные для Помпей фрески изображают купидонов, играющих на флейте, танцующих, даже ловящих рыбу на скалистом берегу (45–79 гг.).

Ювелирные изделия римских женщин — это золотые серьги с изумрудами, браслеты со змеиными головами.

Любопытный экспонат на выставке — измерительный инструмент для определения толщины предметов, похожий на современный.

И возникает странное ощущение, что Помпеи демонстрируют очень человеческий образ цивилизации, близкий нашей повседневной жизни, несмотря на прошедшие столетия.

**Художники русского зарубежья.
Марианна Вережкина (1860–1938)**

ГТГ



На выставке демонстрируются 50 картин Вережкиной, 20 альбомов с набросками из Муниципального музея Асконы и частных собраний Швейцарии, а также произведения ее соратников, друзей из собрания ГТГ: Репина, Грабаря, Прянишникова, Явленского... Высокообразованная, знавшая много языков, харизматическая личность, одна из «русских

мюнхенцев», Вережкина оказала огромное влияние на формирование теоретической концепции абстракционизма Кандинского и других художников-авангардистов.

Свои идеи о будущем искусства, о том, как рождалась ее собственная оригинальная художественная стратегия, она сформулировала в дневнике «Письма к неизвестному». Однако Вережкина отказалась от следования абстракционизму и в своем творчестве не выходила за рамки фигуративизма, но разработала свой очень оригинальный стиль. Многие произведения на выставке пронизаны трагическим звучанием. Возможно, именно такой она видела реальность. Конечно, в них отразились и личные, драматические события ее жизни. И названия некоторых работ соответствующие: «Трагическая атмосфера», «Боль», «Покинутая», «Город скорби»...

Из ее «Писем к неизвестному» явствует, что личные страдания она никогда не отделяла от эстетики страдания. С точки зрения Вережкиной, страдания и боль формируют истинное знание, и только обретая опыт страдания и боли, художник может избежать раболепного воспроизведения реальности и попытаться невидимое сделать видимым. Неслучайно она определяла искусство как «чувство, обретающее форму».

Может быть, простое и сильное чувство помогло ей найти нужную форму для ее знаменитой картины «Возвращение домой» (1907). А картина «Ave Maria», очевидно, родилась в результате драматического переживания. В ней художница использует богатую и разнообразную перспективу и тональные вариации. Как и Эдвард Мунк, она стремится погрузить зрителя в состояние невесомости, потери ориентации, а человеческую фигуру делает незначительной, незаметной, маргинальной («Женщина с фонарем», 1910).

Вережкина стремилась преодолеть посредственную, унылую повседневность. В своих произведениях она выражала любовь к вещам, которых нет. Она считала, что художник должен найти подходящий язык, чтобы сталкивать то, что мы воспринимаем в окружающем мире, с ирреальными душевными импульсами. И передавать эту внутреннюю жизнь, связанную с размышлениями, должен именно цвет. И он действительно доминирует в ее искусстве. В некоторых картинах она активно использует глубокие зеленые, огненно-желтые, красные, насыщенные сиреневые тона («Праздник в саду», 1910). И формы, создаваемые ею словно специально служат для усиления звучания цвета («Близнецы», 1909).

Десять лет Вережкина занималась у Репина и считалась лучшей ученицей. В 1892 году произошла ее встреча с Явленским и в течение 29 лет она была его музой и наставницей. В 1896 году они уехали в Мюнхен. Здесь обучались, работали, посещали музеи многие русские художники, и Вережки-

на стала лидером среди группы художников-авангардистов. В 1909 году в Мюнхене возникло «Новое мюнхенское объединение», в котором активно использовались ее идеи, в 1911-м заявил о себе «Синий всадник».

В искусстве Веревкиной ощущается влияние символизма, художников «Наби», фовизма, экспрессионизма, ее стиль живописи называют декоративно-мистическим: яркие плоскостные пятна цвета обретают идеально найденные формы.

С 1896 по 1906 год она не писала картин, занималась исключительно карьерой Явленского и, конечно, накапливала идеи, разрабатывала концепцию своего нового стиля. В картине «Возвращение домой» (1907) благодаря наложению интенсивных красных и фиолетовых цветов в дисгармоничных сочетаниях она добилась специфической эмоциональной субъективности. С помощью цвета художница стремилась показать глубину своего разочарования и ощущение драматического несоответствия красоты окружающего мира конфликтным отношениям людей.

Во время Первой мировой войны Явленский и Веревкина эмигрировали в Швейцарию, в Аскону (1918). Вскоре Явленский оставил ее, а Веревкина последние 20 лет жизни провела в Асконе, где начала создавать более абстрактные работы, вдохновленные размышлениями в одиночестве. Здесь она основывает Музей современного искусства, в который передает большую часть своих произведений и Фонд Марианны Веревкиной.

Особый интерес на выставке вызывают ее альбомы с поразительными набросками, выполненными тушью, подвешенными пастелью или темперой. Они удовлетворяли ее неистребимую «жажду к абстракции», которую позже она выражала в крупномасштабных работах.

Удачным дополнением к выставке служат картины русских художников из собрания ГТГ: Репина, «русских мюнхенцев», посещавших знаменитый салон Веревкиной в Мюнхене — Грабаря, Кардовского, Кандинского, Явленского.

Уве Виттвер. Окрашенные воспоминания ГАЛЕРЕЯ «ART+ART»

Главная тема швейцарского художника Уве Виттвера — исследование уникальности единственного изображения. Большинство западных критиков считают его эклектичным, и это не случайно: самоучка-художник, он сменил профессию ассистента по социальным проблемам на карьеру художника. Тем не менее этот мастер весьма преуспел и нашел свой способ взаимодействия с шедеврами прошлого. Он использует типично постмодернистский подход. Любимые его техники — акварель, тушь, фотография, которыми он мастерски манипулирует.

Так 77 небольших акварелей в его знаменитой инсталляции «Verwening» можно воспринимать как альбом, обеспечивающий художника материалами для перевода в большие форматы. А в процессе увеличения он отлично приспособливает их к воплощению в разных материалах. А самое интригующее заключается в том, что негативные портреты



становятся позитивными. Он мастерски манипулирует цифровыми фототехниками, а на очень крупных форматах применяет еще и акварель. Особенно важен необычный выбор цвета, чаще голубого, типичного для мейсенского фарфора.

Создает Виттвер и многоцветные акварели больших размеров под названием «Статуэтки». Нечто вроде «обманки». На них видны следы от якобы отбитых кусков, трещин, отчего поверхность имитирует старину, напоминает о прошлом.

Хотя все начинается с цифровых образов или полученных с помощью струйных принтеров, с их шелковыми, вибрирующими текстурами, замысловатые программы позволяют Виттверу трансформировать оригинальные фотографии и с помощью виртуальной кисти делать их идеально монохромными, превращая повседневные образы в нечто сокровенное. Попытки перевода фотографии в живопись начал немецкий художник Герхард Рихтер в 1960-е годы, затем были и другие. Но в прошлом десятилетии наиболее знаменитые художники, такие как Люк Туйманс, используют уже цифровые модели.

На персональной выставке Виттвера в Москве зритель может познакомиться с его очень разными работами, необычайно изощренными, потому что автор заимствует образы из самых разных источников, в том числе и фотографии, чтобы запечатлеть нашу действительность совершенно необыкновенным образом.

Два цвета радуги — двух судеб отражение ГМИИ им. А.С. Пушкина

На выставке представлены произведения армянской и русской живописи XVIII–XX веков из государственных и частных собраний Армении в рамках цикла «Под сенью дружных муз». Хорошо структурированная по времени, логично сгруппированная выставка первоклассных работ демонстрирует нечто характерное для обеих школ, богатство и разнообразие армянских коллекций и открывает для зрителей многие как хорошо известные, так и неизвестные произведения.

Портреты, пейзажи, жанровые работы армянских художников рассказывают о характере их поисков и глубококом взаимопроникновении двух культур.

В Большом зале царит Сарьян, представленный самым блестящим периодом, — 1910-ми годами. Большинство работ созданы после поездок в Турцию, Египет, Иран. Горячая охра и синие тона создают исключительный

контраст: оранжевая или розовая земля, синевы неба, греющиеся на солнце собаки, женщины, задрапированные с ног до головы, напоминающие о древних фресках («Персианки», «Египетские маски»). Во всем ощущается аромат Востока. Мощный аккорд — пять картин Сарьяна в апсиде. В его полотнах воссоздана странная, обобщенная действительность, с предметами, почти силуэтно изображенными, переданными двухмерно. Распределяя пятна краски одинаковой интенсивности, он создавал освещение и точно рассчитывал место и размеры пятна. В результате рождалась перспектива, ощущение особого состояния тишины.

Выставка знакомит с замечательной и многогранной коллекцией русского искусства, особенно богатой работами рубежа веков и начала XX столетия, хранящейся в Национальной галерее Армении. Демонстрируются полотна представителей разных объединений: «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет». Магическая жизнь человека в театре оживает в театральных феериях Сапунова. А три небольшие картины Борисова-Мусатова с их матово-мерцающей фактурой, напоминающей гобелен, погружают в поэтическую атмосферу, характерную для художника «мечтательный ретроспективизм».

Нечасто на выставках встречаются работы



В.А. СЕРОВ
Портрет М.Н. Акимовой. 1908. Холст, масло

Г.Б. Якулова. Пять полотен разных периодов дают яркое представление о характере поисков этого мастера, для которого театр был естественной формой мироощущения. В 1920 году он оформил для театра Таирова спектакль «Принцесса Брамбилла». В живописной системе его станковых работ присутствуют приемы кубизма и кубофутуризма и жизнь кажется театрализованной.

Выставка хорошо демонстрирует многогранный характер собрания Национальной галереи Армении, позволяющий выстраивать историческую линию развития русского искусства от классицизма академической школы, реалистических тенденций до русского символизма и авангарда. Зрители также получили возможность увидеть редкие картины армянских художников, почувствовать своеобразие армянской национальной школы (работы О.А. и А.М. Овнатянов, С.А. Нер-

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства



Виктор Корнеев
ТРИ КОМНАТЫ
СКУЛЬПТУРА

12 ноября - 12 декабря 2010 года

Московский музей современного искусства

Петровка, 25, стр.1

м. "Чеховская", м. "Пушкинская"

Музей работает ежедневно с 12.00 до 20.00

тел. (495) 694 28 90

www.mmoma.ru

сесяна). В национальной галерее Армении имеется второе после Феодосии собрание полотен Айвазовского (на выставке два морских пейзажа). А странные скульптуры или объекты Е. Кочара — знаменитого автора памятника Давиду Сасунскому — пример «пространственной живописи»: оригинальная композиция из прихотливо изогнутых расписанных алюминиевых пластин.

Петр Кончаловский. К эволюции русского авангарда

ГТГ



В чем особенность эволюции русского авангарда по сравнению с западным? Почему в творчестве некоторых его представителей наблюдается возврат к традиционным формам изобразительного искусства? Грандиозная выставка выдающегося мэтра позволяет не только в новом ключе осмыслить его творчество сегодня, но и сделать попытку пересмотреть некоторые устоявшиеся формулы, стереотипы в отношении развития отечественного авангарда. Выставка по-новому представила отдельные периоды творчества Кончаловского и даже изменила отношение иных специалистов к некоторым его произведениям.

Впервые так ярко и многообразно представлен самый блестящий период — 1910-е годы, он позволяет выявить, как изобретательно заимствовал и перерабатывал Кончаловский разные традиции и влияния — вывески, лубок, Ван Гога, Сезанна, кубизм. Вот «Испанская серия» (1910), созданная во время поездки в Испанию: «Матадор», «Бой быков», в которой художник сумел передать своеобразие этой страны, используя новый язык. Очень колоритно он описывал историю создания картины «Бой быков»: «Я всегда любил народное искусство. Помните этих троичных игрушечников, которые всю свою жизнь резали из дерева какого-нибудь игрушечного медведя с мужиком. С какой простотой и силой передавали они самое существо зверя и человека, пуская в дело элементарнейшие средства. И все сводили к 2–3 характернейшим деталям. Вот так, именно по-мужицки, по-игрушечному мне хотелось дать быка во время боя. Хотелось, чтобы он казался не то игрушкой, не то самим дьяволом, как изображали его в Средние века в церковных призорах».

Среди неопримитивистских работ 1909–1910 «Портрет Якулова», «Автопортрет». В его манере, основанной на психологии восприятия, возникают приемы натюрмортности, он

находит специфическую систему упрощений, овеществления, свойственную народному лубку, игрушке, вывеске. Так, сдержанный и суровый в жизни в «Автопортрете» (1910) Кончаловский воспринимается как сложный по форме и фактуре объект.

С 1912 года происходит поворот к сезаннизму. Свои открытия в искусстве Сезанна, кубизма Кончаловский пытается увязать с пристрастием к итальянскому Возрождению, которое он изучал в музеях Сиены, Пизы, Перуджи и Ассизи. В пейзаже «Кассис. Корабли» увлечение кубизмом прослеживается в упрощенной форме, силе черного и серого, но материальная сущность природы побеждает отвлеченность, схематизм; колорит сопротивляется кубистической схеме. Зрительно достовернее синее море, белый парус и ярко-красные крыши домиков на берегу, которые рождают ощущение романтической сказочности.

Впервые демонстрируются три больших семейных портрета, также позволяющих размышлять о любопытной эволюции искусства мастера. Позирующие персонажи напоминают фигуры с фресок, условность форм в них сочетается с контрастным цветом. Поздних работ в экспозиции немного. Среди них — ферический «матиссовский» «Портрет Мейерхольда» (1938). Впервые на выставке Кончаловский предстает как вдумчивый, цельный художник, не стремящийся угнаться за всеми изменениями, диктуемыми временем.

Наполеон и Лувр. Из собраний музеев Франции

ГИМ



Наполеон в платье для коронации. Наполеон с архитекторами на лестнице Лувра, Наполеон, увенчанный лавром, Наполеон-законодатель, прощание Наполеона с императорской гвардией, Наполеон на смертном одре, император в мастерской Давида... Казалось, дух великого корсиканца витает над экспонатами выставки, в столь яркой увлекательной манере рассказывающей о его жизни, деяниях, победах и поражениях. Экспонаты сгруппированы по разделам: «Коронация Наполеона», «Наполеоновские кампании», «Лувр и современное искусство». Но особое удовольствие доставляет погружение в эпоху, когда жил этот фантастический персонаж и диктовал вкусы обществу. Выставка подробно знакомит с его привычками, любимыми предметами: шляпа императора, походный стол, стулья, великолепный походный несессер (М.Г. Бенне, красное дерево, позолота) с 92 предметами в своих гнездах, которым император очень дорожил; настенные часы Наполеона с острова Святой Елены.

Превосходно раскрыта главная тема выставки: Наполеон и Лувр. Для укрепления наполеоновской легенды (о чем неустанно заботился великий корсиканец) огромную роль играл созданный после революции 1789 года Новый музей (на основе бывших королевских художественных собраний). Наполеон постоянно заботился о пополнении коллекции Лувра, о привлечении к сотрудничеству лучших скульпторов, архитекторов, граверов.

Вот большая этруская ваза (севрский фарфор) с завитками «Прибытие в Париж главных памятников, составляющих музей Наполеона» (1813). Изображено, как на подводах перевозят Аполлона Бельведерского, Лаокоона. А на акватинте Б. Зикса можно видеть, как Наполеон с императрицей ночью посещают зал Лаокоона в Лувре. Особый интерес вызывают мраморные бюсты архитекторов, скульпторов, живописцев (Ш.-О. Арно «Франсуа Леонар-Пьер Фонтен. Архитектор Лувра»).

Хорошо представлены на выставке придворные портреты Наполеона и членов его семьи. Подходящую атмосферу воссоздают гобелены, большой ковер из тронного зала Тюильри, фрагменты обоев Тронного зала в Версале (1806, парча, рисунок).

Магомед Кажлаев. Разнообразие

ГАЛЕРЕЯ А-3

«Письмо иноверца», «Килим № 1», «Звездное небо»... Картины Кажлаева, безусловно, принадлежат к традиции геометрической абстракции. Но это очень специфическая абстракция. В работах представителей геометрической абстракции отсутствует экспрессивность. Художники стремились, чтобы неэкспрессивные геометрические структурные элементы были организованы в рациональные, жесткие, связанные конструкции, имеющие универсальную ценность. И в технике они предпочитали имперсональную точность, а не чувственные удары кисти. Экспрессивные «неправильные» геометрические абстракции Кажлаева притягивают своей алогичностью, легкими смещениями, непредсказуемой непосредственностью. Специфика ритмического рисунка композиций, орнаментальных конфигураций, заполнения пространства, экспрессивного звучания цвета — во всем прослеживается связь с орнаментальными элементами восточных ковров или каким-то странным нездешним рельефом местности.

На выставке представлены произведения, созданные за последние двадцать лет. Среди них концептуальные работы 1990-х годов с графикой слов, букв функционируют как лингвистические формулы визуальной коммуникации. Иногда слова в таких композициях необходимо просто созерцать, не задумываясь об их смысле. Порой слова выстраиваются на поверхности холста или листа в некие «истории-инсталляции», внедряются в их пространство («Кавказский дневник», «Предчувствие войны»). По замыслу художника выставка построена таким образом, что озадаченный зритель мог бы проникнуть в творческую лабораторию автора, соприкоснуться с творческим процессом и открыть для себя собственные способы погружения в творчество.

РЕГИОНЫ РОССИИ

Живопись Андрея Поздеева

Новокузнецк



В Новокузнецком художественном музее в рамках выставочного тура по городам Сибири экспонировалась живопись Андрея Геннадьевича Поздеева. (организатор — фонд Андрея Поздеева, Красноярск; кураторы: президент фонда Валерия Гурьянова, Красноярск; Елена Флах, Новосибирск, Лариса Данилова, Новокузнецк.

Андрей Поздеев родился в 1926 году в Красноярском крае в семье рабочих. Необходимость зарабатывать на жизнь, а позже Великая Отечественная война не позволили ему реализовать стремление получить художественное образование. Он окончил художественную школу им. В.И. Сурикова в Красноярске.

Признание приходило к Андрею Поздееву трудно — его искусство не вписывалось в рамки социалистического реализма. Поздеева всегда больше интересовали противоречия человеческого бытия, нежели общественные идеалы. Только в последние двадцать лет творческой деятельности бескомпромиссная позиция художника находит отклик в окружающей его художественной среде. К нему приходит известность. Его произведения появляются на выставках различного уровня, сибирские музеи наперебой стремятся купить его работы. Лишь в конце жизни Поздеева состоялись его персональные выставки в Москве и Петербурге. Теперь его произведения есть в собраниях крупнейших музеев страны.

После смерти художника в Красноярске был создан фонд его имени, который не только хранит его наследие, но и занимается организацией выставок, изданием альбомов и каталогов его творчества.

В октябре минувшего года в Новокузнецком художественном музее экспонировалась выставка графики Андрея Поздеева. Передвижную выставку живописных работ смогли посмотреть зрители многих городов Сибири — Томска, Новокузнецка, Барнаула, Новосибирска, Омска... Каждый город включал в состав передвижной выставки произведения из своего музейного собрания. Выставка в Новокузнецке — не исключение: 28 привезенных полотен передвижной экспозиции были дополнены коллекцией произведений А. Поздеева из собрания музея.

Работы из собрания Новокузнецкого художественного музея существенно расширяют

хронологические рамки экспозиции: коллекцию произведений Андрея Поздеева музей начал создавать с конца 1960-х годов, и творчество художника в ней представлено в развитии — от ранних пейзажей 1960–1970-х годов до монументальных композиций 1980-х.

Творчество Андрея Поздеева соединяет в себе особенности красноярской школы живописи со специфическим интересом к цвету и языку современного искусства, тяготеющего к символам. В экспозиции были представлены произведения, созданные в последние годы жизни художника — его знаменитые «букеты», композиции и портреты.

Белый пароход

Новокузнецк



В Новокузнецком художественном музее прошла выставка гуашей Арона Зинштейна (кураторы: Лариса Данилова, Новокузнецк; Владимир Назанский, Санкт-Петербург; Елена Флах, Новосибирск).

Выставка, получившая название по одной из работ художника «Белый пароход на Неве», представляет гуаши, созданные им, большей частью в Петербурге в течение трех последних десятилетий.

Зинштейн — типично «городской» художник. Сюжеты его работ — городские пейзажи и незамысловатые сценки, подсмотренные на улице, в метро, на пляже или в кафе, немногочисленные портреты знакомых. Все это — ближний круг, его среда, созвучная с ним по своему внутреннему состоянию и дающая ему повод для обнаружения себя в этом пестром мире. Главное в его творчестве — ясно ощущаемая авторская интонация, которая делает его произведения не только узнаваемыми, но и незабываемыми по концентрированности эмоции и творческим прозрениям.

Его работы, с казалось бы, нейтральными сюжетами, окрашены мягким грустным юмором, за которым ощущается и сиротство человека, и всепоглощающий восторг перед неизменной и сиюминутной красотой мира, и пьянящая внутренняя свобода художника.

Его работы спонтанны и импульсивны и вместе с тем поразительно точны в своей цельности и незамутненности чувства.

Гуаши Зинштейна, по существу, полноценная живопись, может быть, более легкая

и свободная, нежели его работы маслом. Но в каком бы материале он ни работал, всегда узнаваем его мазок — яркий, экспрессивный, хранящий энергию руки художника, которая всегда послушна движениям его души.

Лариса Данилова,
директор Новокузнецкого художественного музея

Новые художники

Ханты-Мансийск

В Ханты-Мансийске, в галерее Фонда поколений открылась II Окружная молодежная выставка «Новые художники».

В конце 1990-х годов в Ханты-Мансийске были созданы художественные учебные заведения, сначала среднего профессионального образования, а затем и высшего. Город стал притягателен для творческой молодежи округа. Но помимо тех, кто получает академическое образование, есть учащиеся Центра искусств одаренных детей Севера. Для всех молодых художников и была открыта выставка «Новые художники» организованная Ханты-Мансийским творческим союзом художников.

Главным художественным «брендом» колледжа-интерната центра искусств стало декоративно-прикладное искусство. Это ярко показывают работы А. Лавринчука, Е. Рябцевой, М. Манкевич, А. Тархановой, А. Черкашиной, Н. Чиркова, Н. Нигамендяновой, А. Полякова.

А. Черкашина наделила свои авторские куклы возможностями принимать позы, характерные для человека, ей удалось создать иронично-добрые и выразительные образы.

Станковые работы И. Демьяненко, Н. Жеманской, С. Устюжанина, К. Белкиной, И. Масликовой отличаются стремлением к декоративности, к игре ритмами, линиями, пятнами, фактурой. Поэтому обаяние, например, акварелей И. Демьяненко, отнюдь не в узнаваемости конкретных пейзажей, а в эмоциональной поэтичности и искренности личных ощущений. Декоративный сюжет обретает широкие ассоциации. «Землю» А. Головатюка можно назвать концептуальной и философичной, но в ассоциативной связи изображений линий на ладони и поверхности планеты выявляется целостная пластическая форма.

В картинах М. Родионова из Нижневартовска можно усмотреть парафраз манеры П. Филонова. Молодой художник усваивает уроки классика и создает изысканные построения. Коллекция одежды Д. Слинкиной, пронизанная иронией по поводу «гламура», поражала сложностью авторской техники. Своего рода «открытием» выставки стала Е. Коровина, ее скульптура «Она» выразительна, пластична. Также молодые художники проявили интерес к фото, видео, компьютерным технологиям.

Валерий Служивцев

Животпись Эдуарда Путерброта

МАХАЧКАЛА

Известному дагестанскому художнику, сценографу, критику и культурологу Эдуарду Путерброту (1940–1993) исполнилось бы 70 лет. К юбилею тремя дагестанскими институциями подготовлены экспозиции его произведений. Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой (совместно с СХ РД) представляет работы художника из своих фондов (десять произведений фигуративного периода «раннего» Путерброта). Сотрудники Музея истории города создали своеобразную параллель между мастером и современными дагестанскими авторами. Галерея современного искусства «Первая галерея» делает совместно с семьей художника большую ретроспективную экспозицию — более 70 произведений 1972–1993 годов, — которые впервые смогли увидеть его зрители. Экспозиции дополняют друг друга, в сентябре в Махачкале состоялась масштабная ретроспектива работ Эдуарда Путерброта.

Произведений Путерброта в Дагестане находится немного. Только Дагестанский музей изобразительных искусств в 1980-х годах смог купить неоднократно выставившиеся на российских площадках произведения. Так, в музее сформировалась коллекция из десяти работ, созданных до 1990-х годов и отражающих фигуративный период художника.

Картина «Горянка» (1982) с момента появления в постоянной экспозиции музея неизменно привлекает внимание зрителей и специалистов. Изложение на языке живописи ментальности Дагестана — портрет скуп в деталях, но внешне суровый образ исполнен трогательности.

Музейное собрание картин художника дополнено произведениями (семь экспонатов), из частных коллекций. У музея особое отношение к памяти Эдуарда Путерброта. Он был знатоком искусства, любил и знал музей. В 1970–1980-е годы им написаны исследовательские статьи о первых дагестанских художниках, музейных экспозициях, творчестве художников-современников («Разнообразие творческих начинаний (Дагестанское изобразительное искусство 20-х — начало 30-х годов)», «Лансере и Дагестан», «Черная сенсация с черными кругами на белом фоне», «Выставка художников Кавказа», «Сценография зоны» и др.) Все статьи так или иначе связаны с деятельностью музея.

В конце 1970-х годов художник узнал о наличии в запасниках музея произведений, относящихся к периоду русского авангарда. Понимая важность и значимость этих произведений, Эдуард Путерброт обратился с предложением к тогдашнему директору музея Патимат Саидовне Гамзатовой об их «экспозиционной реабилитации». Приняв во внимание все доводы художника, директор решила на по тем временам невероятно смелый шаг — ввести авангард в постоянную экспозицию музея «Русское искусство XVIII–XX вв.», где он находится и по сей день. Тогда же совместно с музейными сотрудниками и реставраторами художник подготовил к экспонированию произведения А. Родченко, А. Экстер, А. Лентулова, Н. Удальцовой, П. Кузнецова, К. Истомина и др., переданных



Дагестану из Главмузейфонда (Москва) еще в 1920-е годы. Потом была долгая и кропотливая поисковая исследовательская деятельность по этому периоду и музейным работам, вышла статья «Свидетели великого эксперимента» (журнал «Советский Дагестан», 1977). Сегодня экспозиция русского авангарда — своеобразный памятник художнику, пример беззаветного служения искусству.

Джамиля Дагирова, зав. отделом ДМИИ им. П.С. Гамзатовой

Юный облик старого театра

ПЕНЗА

Пензенский областной драматический (старейший в российской провинции) театр был открыт в 1793 году по инициативе вице-губернатора Ивана Долгорукого. В январе 2006 года город постигло печальное событие — театр сгорел. Тогда же начался сбор средств на постройку нового здания, половина стоимости проекта выделена из федерального бюджета, и уже в августе 2008 года в Пензенской картинной галерее состоялся конкурс проектов нового здания театра. Жюри выбрало лучший — проект мастерской Александра Бреусова (Александр Бреусов, Роман Попрядухин, Алевтина Чибирева, Анатолий Косырев, Игорь Кудряшов), в стиле неоклассицизма.

Здание украсили барельефы скульптора Н. Береснева, выполненные им со студентами ПХУ им. К.А. Савицкого. Это композиции

«История русского театра», «Европейский театр» (слева) и «Творчество».

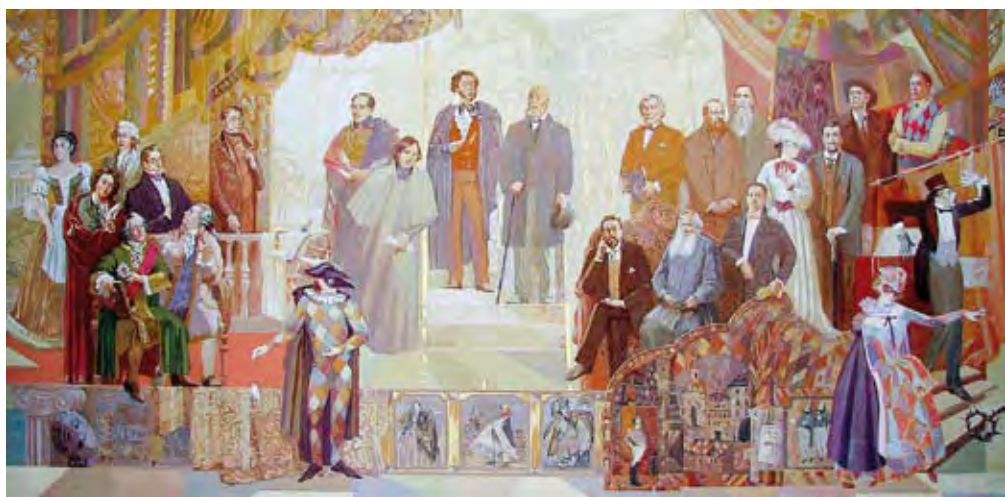
В оформлении интерьера были использованы росписи и мозаики, их сюжеты и стилистика соотнесены с историей театра. Панно «Драматурги «золотого» и Серебряного» века» создали пензенские художники: Анатолий Косырев и Людмила Кузнецова. Автор росписи купола — Анатолий Косырев, в исполнении принимали участие Илья Косырев, Ирина Косырева, Юлия Казурова, Людмила Кузнецова. Тематика росписи — сцены из пьес «Борис Годунов», «Три сестры», «Снегурочка», «Бешеные деньги», «Недоросль». Римские мозаики украсили фойе второго и цокольного этажей. Между первым и цокольным этажами — большое мозаичное полотно «Театр», оно отражается в зеркальных колоннах и объединяет пространство двух этажей. В исполнении мозаик принимали участие художники-монументалисты из Москвы Е. Кузнецова и М. Преображенская. Занавес создавался под руководством Н. Гребенщиковой и М. Теплицкой.

Художественное оформление интерьера сочетается с комфортабельностью и техническим оснащением театра. Комплекс включает гостиницу, мастерские, гримерные для актеров и четыре зала — большой, малый и два репетиционных.

Новый театр придал городу особый статус, о чем свидетельствует афиша, изобилующая гастрольными спектаклями и концертами.

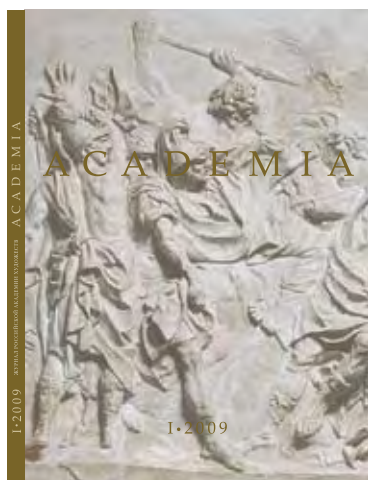
Юлия Меркушева, искусствовед

Подготовлено по материалам АИС (Ассоциация искусствоведов) Аллой Надеждиной

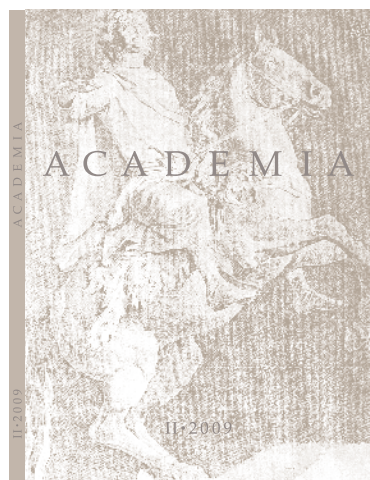


ACADEMIA

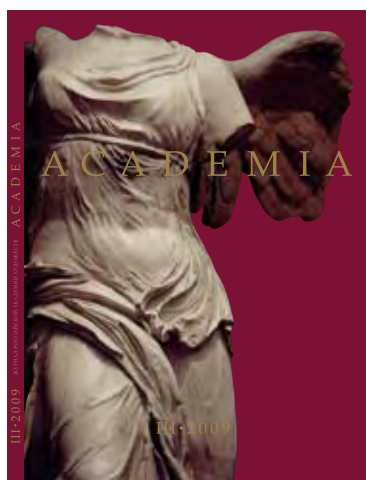
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



№1/2009



№2/2009



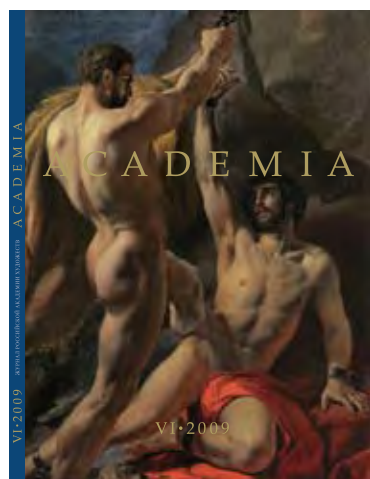
№3/2009



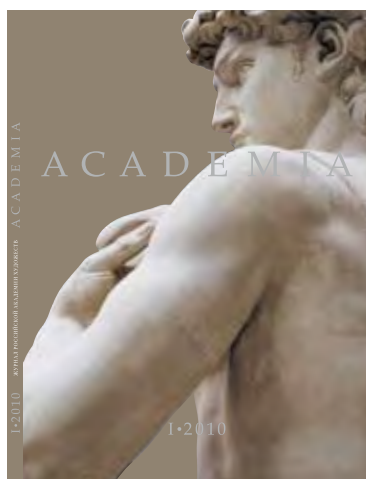
№4/2009



№5/2009



№6/2009



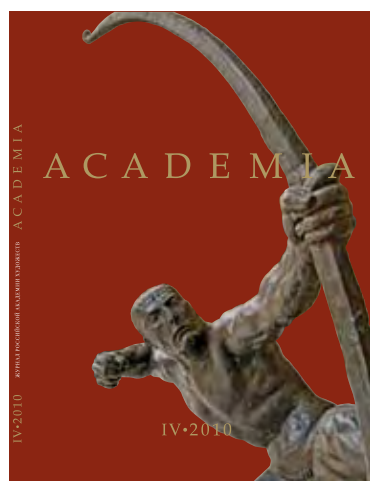
№1/2010



№2/2010



№3/2010



№4/2010

Журнал ACADEMIA
выходит 6 раз в год с 2009 года.

Подписка по почте:
Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 88483, карточная. Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 37163, адресная

Через наших партнеров
ООО «Агентство Артос-ГАЛ», 107546, Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел. +7 (495) 788-3988

Для зарубежных подписчиков
Подписное агентство «МК-Периодика», 129110, Москва, ул. Гиляровского, 39. Тел. +7 (495) 684-5008

Распространение журнала в России

Москва
Московский музей современного искусства. Петровка, 25

Санкт-Петербург
Киоск Академии художеств, Университетская наб., 17

Журнал входит в презентационный фонд
Президента РФ, Правительства РФ (включая губернаторскую рассылку), мэра Москвы, президента РАХ Зураба Церетели

Распространение на специальных мероприятиях РАХ – выставки, презентации, торжественные приемы

Рассылка

Частные и корпоративные коллекционеры изобразительного искусства, галереи, музеи, культурные центры, посольства
Благодарим городскую курьерскую службу доставки. Дербеневская наб., д. 20, стр. 10. Тел. +7 (495) 987-1151

Распространение журнала за рубежом

Российские центры науки и культуры при посольствах РФ
в Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Греции, Дании, Испании, Италии, на Кипре, Люксембурге, Мальте, Польше, Португалии, Сербии, Словакии, Словении, Турции, Финляндии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, Египте, Конго, Марокко, Танзании, Тунисе, Эфиопии, ЮАР, Израиле, Бангладеш, Индии, Иордании, Китае, Камбодже, Ливане, Монголии, Непале, Пакистане, Сирии, Шри-Ланке, Японии, Аргентине, Бразилии, Мексике, Перу, США, Чили.

Благодарим Федеральное агентство по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству (Россотрудничество) за содействие в распространении журнала.



НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Андрей Гамлицкий
«Theatrum biblicum» Николая Пискаatora.
К вопросу о происхождении западных образцов русского искусства XVII века

III *Andrey Gamlitskiy*
«Theatrum biblicum» Nicolaum Piscatorem.
The origin of the western sources of the 17th art in Russia

Любовь Ширшова
Школа монументальной церковной живописи профессора Е.Н. Максимова

X *Elena Khlopina*
EProfessor Maksimov School of Monumental Church Painting

Научные публикации соискателей по специальностям

Искусствоведение. 17.00.00

Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура.
17.00.04

Техническая эстетика и дизайн.
17.00.06

Теория и история искусства. 17.00.09

Культурология. 24.00.00

Теория и история культуры. 24.00.01

Музееведение, консервация и рестав-
рация историко-культурных объектов.
24.00.03

Научно-организационное управление по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов РАХ

Ученые секретари,
кандидаты искусствоведения

Т.А. Кочемасова

М.В. Вяжевич

Н.Н. Мухина

Рецензенты

Дмитрий Олегович Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный
член и вице-президент РАХ, ректор Москов-
ского архитектурного института

Владимир Рувимович Аронов —
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Владимирович Толстой —
доктор искусствоведения, член-
корреспондент РАХ, профессор, заместитель
директора по науке ММСИ

Александр Сергеевич Мигунов —
доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

Александр Клавдианович Якимович —
доктор искусствоведения, действительный
член РАХ, профессор, ведущий научный
сотрудник НИИ истории и теории изобрази-
тельных искусств РАХ и Института культу-
рологии, вице-президент Международной
ассоциации критиков, главный редактор
журнала «Собрание»

Все статьи, предложенные авторами, проходят внутреннее рецензирование и публикуются на основании решения редакции журнала.

Плата с соискателей за публикацию не взимается.

Аспиранты и соискатели предоставляют рекомендацию к публикации от своего научного руководителя или выписку из решения кафедры (сектора, отдела), к которой они прикреплены. Рекомендации должны иметь подписи и печати, удостоверяющие эти подписи. Документы необходимо привезти в редакцию или прислать по адресу: 117049 Москва, Крымский Вал, 8, стр.2, оф. 352, редакция журнала «ACADEMIA».

Рекомендации к оформлению статей

1. Рукопись представляется в электронном виде в формате WORD вместе с распечатанной копией. Текст должен содержать сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (все полностью), место работы (или учебы), должность, учебная степень или звание (если имеются) и данные для связи: телефон, адрес электронной почты.

2. Содержательная часть статьи от 6 до 12 стр. машинописного текста.

3. Перед текстом помещаются аннотации объемом до 200 символов на русском и английском языках с названием статьи и транслитерацией фамилии автора, а также пять «ключевых слов» для возможности электронного поиска.

4. Текст печатается 12 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом, шрифтом Times New Roman, поля вокруг текста 4–2–2–2 см, нумерация страниц внизу текста по центру.

5. Цитирование допускается только с указанием источника, ссылка на который дается в конце статьи 12 кеглем.

6. В конце статьи необходимо указать список используемой литературы, от 6 до 15 авторов. Обращаем особое внимание на точность библиографического оформления списка литературы, выверенность статей в компьютерных наборах и полное соответствие файла на диске и бумажного варианта.

7. Каждый рисунок или таблица должны иметь номер, название и ссылку на него в списке иллюстраций.

10. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей, сохраняя научное содержание авторского варианта. Статьи, не соответствующие указанным требованиям, а также получившие отрицательную рецензию редакционной коллегии или внешнего рецензента, не публикуются и не возвращаются (почтовой пересылкой).

«Theatrum biblicum» Николая Пискатора. К вопросу о происхождении западных образцов русского искусства XVII века

Гамлицкий Андрей Викторович, старший научный сотрудник Института теории и истории изобразительных искусств РАХ

Аннотация. Статья посвящена самому известному западному источнику русского искусства XVII в. «Theatrum biblicum» К.Я. Виссера (Пискатора). Исследованию подвергаются мало изученные аспекты: история возникновения гравюр издания, их связь духовными и религиозными движениями (гуманизмом, Реформацией, Контрреформацией), факты копирования иллюстраций «Theatrum biblicum» в Западной Европе (Англия, Голландия, Германия). Цель работы: представить Библию К.Я. Виссера в контексте художественной культуры Западной Европы XVI – XVII вв., уточнить значение данного памятника в истории библейской иллюстрации.

Ключевые слова. Гравюра, Библия, цельногравированные Библии, «Theatrum biblicum» К.Я. Виссера (Пискатора), западные влияния в русском искусстве XVII в., копирование, гуманизм, Реформация, Контрреформация, Ренессанс, маньеризм.

Статья посвящена самому известному западному источнику русского искусства и письменности XVII века — так называемой Библии Пискатора (далее Б.П.). Наше внимание привлекли история возникновения гравюр издания, связь с духовными и религиозными движениями своего времени, роль и место в художественной культуре Западной Европы XVI–XVII столетий. Эти темы практически не затрагивались в отечественном искусствознании.

Несмотря на то что выявлено обращение русских художников и книжников также к другим западным иллюстрированным изданиям на библейскую тематику¹, с легкой руки И.Э. Грабаря за Б.П. прочно закрепилась слава «настойной книги русских иконописцев»². Условное наименование, утвердившееся в отечественной научной литературе, ввел Д.А. Ровинский³. Оно образовано от имени издателя и употребляется значительно чаще аутентичного заглавия. Амстердамский художник и печатник Клас Янсз Виссер (*Claes Jansz. Visscher (Vißcher)* 1586–1652)⁴ в традиции того времени буквально перевел свои имя и фамилию на латинский язык — Николай Иоанн Пискатор (то есть рыбак)⁵. Полное название приведено на первом гравированном титульном листе издания: «*Theatrum biblicum hos est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis ae neis expressae. Opus praestantissimum huius ac superioris saeculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in bicem aditum per Nicolaum Iohannis Piscatorem*»⁶.

Принятое в отечественной литературе название может иметь только «внутреннее» употребление, так как у западных исследователей оно вызывает ненужные ассоциации с переводом текста Библии на немецкий язык немецкого богослова Иоанна Пискатора⁷. Возможно, следует пересмотреть давнюю традицию и использовать дословный перевод (Зрелище/Изображение Библии). Наиболее лаконичным и емким нам представляется перевод «Вся Библия» по аналогии с «Вся

Европа» для «*Theatrum Europeum*», изданной семьей Мерриан (1647–1717)⁸. Тем не менее далее мы будем употреблять сокращенное латинское название «*Theatrum biblicum*» наряду с привычным Б.П.

В крупнейших музеях, библиотеках Европы и Америки хранятся многочисленные экземпляры «*Theatrum biblicum*», свидетельствующие о широчайшем распространении издания⁹. В государственных и частных собраниях России до наших дней дошли 43 экземпляра¹⁰.

Судя по экземплярам, сохранившим титульный лист с выходными данными, «*Theatrum biblicum*» издавался в 1639, 1643, 1650, 1674 годах в Амстердаме, и в 1646-м в Алкмааре. Первую публикацию «*Theatrum biblicum*» следует отнести к 1639 году, а не к 1614-му, который указывается в некоторых работах отечественных ученых¹¹. В нашей стране нам неизвестен

«Theatrum biblicum»
Nicolaum Piscatorem.
The origin of the western sources
of the 17th art in Russia

Gamlitskiy Andrey Victorovich. Senior employee for science of the Research Institute of the theory and history of fine art at the Russian Academy of Arts.

Annotation. The article is dedicated to the very well-known western source of the 17th art in Russia — C. J. Visscher (Piscator) “Theatrum biblicum”. The aspects has been examining not enough are researched here: the origin of the prints history, its connections with the spiritual and the religious movements (humanism, Reformation, Counter Reformation), the copying of the “Theatrum biblicum” illustrations in Western Europe (England, Holland, Germany). The object of the article is representing the Bible of C.J. Visscher in the context of the 16–17th artistic culture in Western Europe and specifying this monument significance in the biblical illustrating history.

Keywords. Prints, Bibel, Bibel in Prints, «Theatrum biblicum» K.J. Visschers (Piskator), Western influences in 17th Russian art, copying, Humanism, Reformation, Counter Reformation, Renaissance, Mannerism.

¹ БУСЕВА-ДАВЫДОВА И. Л. *Культура и искусство в эпоху перемен. Россия XVII столетия.* М., 2008. С. 100–116; БЕЛОБРОВА О. А. *О Библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII — начала XVIII в. // Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков.* М., 2005. С. 365–379.

² ГРАБАРЬ И. Э. *История русского искусства.* Т. VI. Живопись. М., (б.г.). С. 519.

³ РОВИНСКИЙ Д. А. *Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств.* М., 1870. С. 34, 346; *Русские народные картинки.* Т. IV. СПб., 1881. С. 590, 749 и др.; *Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.* СПб., 1895. Т. 1. Стб. 286. Т. 2. Стб. 780.

⁴ Клас Виссер — одна из самых ярких фигур в истории раннего голландского пейзажа. См.: САДКОВ В. А. *Голландский рисунок XVII века, эволюция и проблемы атрибуции.* Автореф. ... докт. искусствовед. М.: РАХ. 1997. С. 34. Также Виссер специализировался на изготовлении географических карт. Они отличались выдающимся художественным оформлением и получили широкое распространение. Ян Вермеер украсил картами работы Виссера несколько своих картин, например «Урок живописи», 1667 (Музей истории искусств, Вена). — См.: WELU J. A. *The Map in Vermeer's «Art of Painting» // Imago Mundi.* 1978. Vol. 30. p. 9–30; СТЕАДМАН Р. *Vermeer's camera: uncovering the truth behind the masterpieces.* Oxford University Press, 2002. p. 91–92.

⁵ Употреблялась также транскрипция по правилам немецкого языка — «Фишер». См.: Грабарь И. Э. Указ соч.

⁶ Приводим перевод неизвестного книжника конца XVII века. Экземпляр ОГиР ГМИИ (ГК 1604): «Изображение Библии сии речь истории святыя Ветхаго и Новаго Завета досками медными изображенныя. Дело изряднейших сего и мимощедшего века живописцев реззовеликим тщанием собранное и свету поданное Иоанном Рыболовцем».

⁷ Biblia: das ist: Alle Bücher der H. Schrift des A. und N. Testament, 3 Bd., Herborn 1602–03. См. WENNEKE E. *Piscator, Johannes // Biographisch-Bibliographisches Kirchlexicon.* Band VII. Herzberg, 1994. S. 640–644.

⁸ ФУНКЕ Ф. *Книговедение. Исторический обзор книжного дела / под ред. Е.Л. Немировского.* М., 1982. С. 220.

⁹ Рийксмузеум, Научная библиотека. Амстердам. 2 экз.: 329 A 19, 329 A 7a. — См.: Rijksmuseum Research Library. On-line Catalog. URL: <http://library.rijksmuseum.nl/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=Theatrum+biblicum>. Дата обращения 25 августа 2010; Библиотека Академии наук, Гданьск. Нд. 16666 2o. За указание этого экземпляра благодарю доктора В. Делугу.

¹⁰ Автор выражает глубокую благодарность сотрудникам музеев и библиотек Москвы и Санкт-Петербурга Т.Н. Виноградовой, Р.Г. Григорьеву, М.Е. Ермаковой, Н.Ю. Марковой, М.А. Пожаровой, Е.П. Серебряковой, Г.П. Чинаковой за возможность ознакомиться с экземплярами Б.П. Благодарю также О.А. Белоброву, А.Т. Сакович, В.А. Садкова, О.П. Хромова за предоставленные сведения и помощь при подготовке работы.

¹¹ САЧАВЕЦ-ФЕДОРОВИЧ Е. П. *Ярославские стенописи и Библия Пискатора // Русское искусство XVII века: сбор. статей по истории русского искусства допетровского периода.* Л., 1929. С. 87; БЕЛОБРОВА О. А. *Библия Пискатора в собрании Библиотеки Академии наук СССР // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР.* 1985; сб. статей. Л., 1987. С. 184. Здесь ссылки на: NA GLER G. K. *Neues allgemeines Künstler Lexicon.* T. XX. Munchen, 1850. S. 418; WURZVACH A. VON. *Niederländisches Künstler-Lexicon.* Wien und Leipzig, 1910. T. II. S. 796.



«Theatrum biblicum».

Титульный лист. 1674. Гравюра резцом. ГМИИ

▷ «Theatrum biblicum».

Хармен Мюллер по рис. Ханса Вредемана де Вриса.

Пир Валтасара. 1585. Гравюра резцом.

▷ ЯН МЮЛЛЕР

Пир Валтасара. Ок. 1603.

Гравюра резцом и офортом

ни один экземпляр, датированный 1639 годом, однако именно эта дата в качестве первого издания называется в западноевропейской литературе¹². По-видимому, первое издание было связано с публикацией в 1637 году голландского перевода Библии, знаменующей окончательное торжество кальвинизма в Голландии на Дордрехтском соборе и Синоде в 1618–1619 годах (дордрехтский перевод). Клас Висхер был верным кальвинистом, диаконом Нивекерк (Nieuwe Kerk) — крупнейшей кальвинистской церкви Амстердама.

За исключением алкмаарского издания 1646 года, все остальные публикации «Theatrum biblicum» представляют собой классические увражи — альбомы иллюстраций без текста Библии, где гравюру резцом сопровождает краткая гравированная экспликация на латинском языке. Формат горизонтальный, в среднем 275×355 мм), переплет из тисненой кожи (коричневой или белой) с застежками и золотой обрез придавали изданию роскошный вид.

Количество и состав гравюр были неодинаковы в разных переизданиях, но экземпляры, сохранившие полный комплект листов (от 467 до 489), позволяють считать «Theatrum biblicum» одним из самых обширныхopusов в истории библейской иллюстрации.

Отечественными исследователями уже давно сделаны верные замечания: 1) Б.П. является компиляцией работ двух десятков гравюров по оригиналам примерно такого же количества художников; 2) творчество большинства этих мастеров связано с италянизирующими направлениями в искусстве Нидерландов — романизмом и маньеризмом; 3) гравюры созданы задолго до первого выхода в свет издания Пискатора и по другим поводам во второй половине XVI века; 4) Клас Висхер скупал гравированные доски, с которых уже неоднократно осуществлялись тиражи, у других нидерландских издателей¹³.

Мнение о Б.П. и ее специфике в нашем искусствознании лучше всего сформулировала А.Г. Сакович: «Библия Пискатора... была в голландском искусстве XVII века произведением эклектичным, архаизирующим, утверждавшим эстетические идеалы эпохи Возрождения в эпоху Рембрандта»¹⁴. Осмелимся утверждать, что именно способ комплектования и ориентация на наследие романизма и маньеризма обеспечили успех издательского проекта Класа Висхера.

¹² VELDMAN I. M. *Protestantism and the Arts: Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlands* // Seeing beyond the word: visual arts and the Calvinist tradition / Ed. By P. C. Finney. Wm. B. Eerdmans Publishing, 1999. P. 417.

¹³ ГРАВАРЬ И. Э. Указ. соч. С. 518; САЧАВЕЦ-ФЕДОРОВИЧ Е. П. Указ. соч. С. 90–95; ДАВЫДОВА И. Л. *Проблема «нарьшкского стиля» в русском искусстве второй половины XVII века*. Дисс. ... канд. искусствовед./Рукопись депонир. РГБ. М., 1978. С. 58–63; БУСЕВА-ДАВЫДОВА И. Л. *Культура и искусство в эпоху перемен*. С. 101; ГАМЛИЦКИЙ А. В. *Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники* // Филевские чтения. Тезисы четвертой научной конференции ЦМиАР. М., 1995. С. 19–22.

¹⁴ САКОВИЧ А. Г. *Народная гравированная книга Василия Кореня*. 1692–1696. М., 1983. С. 16.

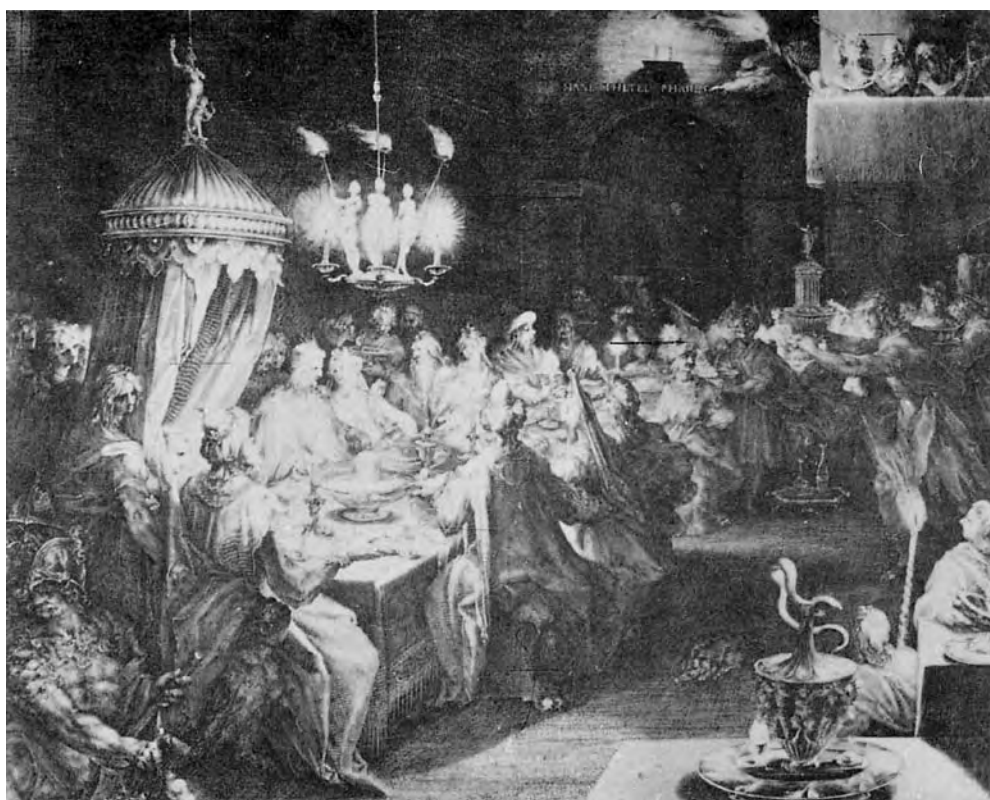
Образно-пластическая система итальянизирующего направления в искусстве Нидерландов второй половины XVI века осталась понятным, универсальным языком для людей XVII столетия. Здесь определяющую роль сыграли магистральные особенности теории и практики романистов и маньеристов: приверженность к переработке памятников античности и итальянского Возрождения, включая прямые цитаты, сильная дидактическая составляющая, теснейшая связь с гуманистическими, учеными кругами, вплоть до прямой иллюстрации их морально-философской идей¹⁵.

В своих предыдущих работах автор показал, что иконографические источники гравюры «*Theatrum biblicum*» весьма традиционны и узнаваемы, их первые публикации состоялись еще до рождения Класа Висхера¹⁶.

Ярким примером служат гравюры Б.П. по рисункам Мартена ван Хемскерка (более 80 л.). Многие из них связаны со знаменитым антверпенским издательством «На четырех ветрах» Иеронима Кока и впервые увидели свет в середине XVI века («История Ноя» К. Корта. 1553–1565. (Hol. V/ 40/ 4–9; ТИВ 52/ 12–17, 37/4–9)¹⁷. Сюжеты и смысл многих рисунков-модель для гравюр Хемскерка подсказаны его учеными друзьями, которые готовили пояснительную экспликацию, — Дирком Корнхертом, Андреасом Юниусом, теснейшее сотрудничество с ними составляет важнейшую особенность творчества художника. Библейские композиции занимали большое место в графике Хемскерка и очень часто представляли сюжеты, изображаемые редко или совсем не имеющие иконографической традиции. В этом видно влияние упомянутых гуманистов, в первую очередь религиозного философа-либертиниста и гравера Дирка Фолкерсона Корнхерта. Он стремился найти в событиях Священной истории (согласно теории библейской экзегезы предвещающих будущее) аналогии бурному и кровавому настоящему, чтобы усилить морализаторскую направленность гравюры¹⁸.

Доказано, что ветхозаветные циклы, изображающие свержение иудеями языческих идолов и убийство жрецов («История царя Иосии», 1567, Ф. Галле; ТИВ. 56/ 48–55/14:1–8) прочитывались современниками, как намек на акты иконоборчества в Антверпене и других городах Фландрии в 1566 году¹⁹. Гравюры, автором экспликаций и программы которых был Корнхерт, транслируют идею освобождения от иноземной церковной власти. Также они символизировали поклонение ложным кумирам (материальным) в ущерб подлинным ценностям (духовным).

Еще более злободневное политическое содержание имеет серия «История Иезавели». Библейский сюжет о жестокой царице, убитой подданными, воспринимался в Нидерландах периода борьбы с испанской монархией особенно актуально. В гравюрах ощущается влияние идей Корнхерта, и он долго считался гравером (Hol. VIII/ 238/ 70–75, как Д. Корнхерт; ТИВ. 56/ 42–47/ 13:1–6, как Ф. Галле). На самом деле серия награвирована Филиппом Галле, а экспликации



¹⁵ БЕНЕШ О. *Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями.* М., 1973; VELDMAN I. M. *Marten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century.* Amsterdam-Maarssen, 1977; МАРКОВА Н. Ю. *Нидерландский романизм. Автореф. ... канд. искусствовед.* /М.: МГУ, 1983; ТАНАНАЕВА Л. Н. *Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы* //Советское искусствознание. Вып. 22. М., 1987. С. 123–166.

¹⁶ ГАМЛИЦКИЙ А. В. *Библия Пискатора и проблема гравированных образов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий* // Проблема копирования в европейском искусстве: материалы научной конференции РАХ. 1997. М., 1998. С. 96–116; *Сады земные и образ Небесного Иерусалима в гравюрах Библии Пискатора* // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2007, № 3 (48). С. 81–85.

¹⁷ После смерти И. Кока (1571) изготовленные Кортм гравированные доски приобрел Юлиус Голциус, двоюродный брат знаменитого художника Хендрика Голциуса, и вновь опубликовал в конце XVI — начале XVII столетия (Антверпен), через некоторое время после его кончины (1595) доски оказались в собственности К. Висхера. Состояние оттисков в Б.П. является третьим и последним.

¹⁸ VELDMAN I. M. *Marten van Heemskerck.* P. 56; STRIDBECK C. G. *Bruegelstudien: Untersuchungen zu ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A., sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus.* Stockholm, 1956. S. 62–74.

¹⁹ BANGS J. D. *Maerten van Heemskerck's Bel and Dragon and Iconoclasm* // *Renaissance Quarterly.* 1977. № 30. P. 8–11; SAUNDERS E. A. *A commentary on iconoclasm in several print series by Maarten van Heemskerck* // *Simiolus* 10, 1978–1979; 59–83.



EXCELSA QUOQUE QUAE AEDIFICAVERAT SALOMON ASTAROTH IDOLO SIDONIORUM ET CHAMOS OFFENSIONI MOAB. ET MELCHON ABOMINATIONI FILIORUM AMMON, POLLUIT REX ET CONTRIVIT. 2. Reg. 23. Cap. 14. Ver.



Imposita saxo Jacob cervicis quiescens Aliquos scalas vidit inire choros. Gen. 28.

сочинил поэт, философ и врач Андреас Юниус (Адриен де Йонге)²⁰.

Библейские гравюры по рисункам Мартена ван Хемскерка сыграли важную роль в приобщении сюжетов Священной истории к новой иконографии, а также к новой «итальянской манере»²¹ в европейских странах, только вошедших в эпоху Возрождения. Цитаты из библейских композиций Хемскерка встречаются в произведениях английских живописцев третьей четверти XVI века²². По-видимому, гравюры Хемскерка ко двору королевы Елизаветы привез Андреас Юниус во время своего приезда в Англию в 1568 году. Здесь он добился успеха не только как искусный врач, но и придворный литератор. В панегриках он использует сравнения Елизаветы и ее предшественников с библейскими персонажами инвенций Хемскерка, изображения которых гуманист мог использовать в качестве иллюстраций своих выступлений при дворе. Марию Тюдор он сравнивает с Еизавелью, а саму Елизавету — с Есфирью.

Гравюры с оригиналов Мартена ван Хемскерка сохраняли определенную содержательную и эстетическую злободневность, они копировались по всей Европе — от расписного окна рубежа XVI–XVII веков в католической церкви Св. Лаврентия (Стреттон, Шропшир, Англия)²³ до росписи эмпор протестантской церкви Благодатного Креста Христова (Хиршберг, Немецкая Силезия), выполненной около 1714 года²⁴.

В то же время, как уже давно замечено, большинство гравюр «*Theatrum biblicum*» создано по оригиналам маньеризирующих художников, ориентированных на католические церковные и аристократические круги. Был обнаружен крупнейший источник гравированных досок в издании Класа Висхера — увраж «*Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti... sumptibus atque expensis*» (Сокровище Священной истории), изданный в 1579 и 1585 годах в Антверпене Герардом де Йоде²⁵. Можно утверждать, что более половины гравюр «*Theatrum biblicum*» (220–250) происходят из «*Thesaurus...*» Г. де Йоде. Этот увраж по методу комплектования — прямой предшественник издания Пискатора — фолиант из 346 изображений с краткими экспликациями составлен из работ более 10 художников и полутора десятков гравюров²⁶. Г. де Йоде привлек к созданию гравюр лучшие художественные силы Антверпена, связанные главным образом с мастерской Франса де Вриндта, прозванного Флорис, где прошли обучение почти все мастера, делавшие подготовительные рисунки для «*Thesaurus...*». Больше всего рисунков выполнили Мартен де Вос, Герард ван Гроннинг и Криспейн ван дер Брук, подписи которых сохранились и в оттисках «*Theatrum biblicum*». Благодаря исследованию авторства гравюр «*Thesaurus...*» в Б.П. опознаются также инвенции художников, чье участие в изготовлении оригиналов ранее было неизвестно. Среди них такие крупные фигуры в художественной культуре Антверпена того времени, как Ян Снеллинк, Мартен ван Клеве, Ханс Вредеман де Врис²⁷.

²⁰ СТЕСНОВ В. *Hemskerck. The Old Testament and Goethe* // Art Journal, II, 1964. №6, P. 37, pl. 30; Участие А. Юниуса в составлении текстов в гравюрам Б.П. в отечественной литературе впервые отмечено: ЛАНДЕР И. Г. *Ветхозаветные сюжеты в творчестве Мартена ван Хемскерка и росписи церкви Ильи Пророка в Москве* // Искусство и религия (история и современность): сб. научных трудов / РАХ. Ин-т им. И.Е.Репина. М., 1988. С. 19–26.

²¹ ВАЗАРИ ДЖ. *Жизнеописание Маркантонио Раймонди, болонца, и других гравюров эстампов* // Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих. Т. IV. М., 1994. С. 42.

²² «Эдуард VI и папа римский, или Аллегория Реформации» (Дерево, масло. Национальная портретная галерея. Лондон. (NPG 4165) — см. АСТОН М. *The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait*. Cambridge, 1993.

²³ COLE W. *A Catalogue of Netherland and North European Roundels in Britain*. Oxford, 1993. № 522.

²⁴ LANGER A. *Die Gnadenkirche «zum Kreuz Christi» in Hirschberg: zum protestantischen Kirchenbau Schlesiens im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 2003. S. 106.

²⁵ СВЕНЦИЦЬКА В. І. *Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVIII ст.* Київ, 1966. С. 47. Мы располагаем сведениями об экземпляре 1585 г., Библиотека короля Альберта, Брюссель (Inv. S.II 10958). За эту информацию сердечно благодарю профессора М. Пельтцер.

²⁶ МІЕЛКЕ Н. *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 38. Heft 1. 1975. P. 29–83.

²⁷ Названными художниками, в частности, выполнены листы, которые воспроизводились в русской монументальной живописи — «Смешание языков» Я. Снеллинка (Idem. S. 35), «Гибель фараона в Черном море» М. ван Клеве (Idem. S. 57), «Золотой идол Навуходоносора» Х. Вредемана де Вриса (Idem. S. 69) и др.

Герард де Йоде готовил свое издание в раздираемом религиозными противоречиями, осажденном испанцами Антверпене накануне жестокого взятия города войсками герцога Пармского в 1585 году. Крупнейшие художники «*Thesaurus...*» были связаны со двором испанских наместников и принимали активное участие (Мартен де Вос) в работах по восстановлению убранства католических церквей города²⁸.

Существует множество примеров копирования и переработки гравюр Библии де Йода мастерами европейских стран. В частности, среди упомянутых витражей и расписных окон в католических церквях Англии любопытные окна из церкви Св. Марии в Престоне-на-Стауре (Уорвикшир)²⁹, написанные в XVII столетии с достаточно высоким качеством с гравюр Антона Вирикса из серии «История пророка Ионы» по рисункам Мартена де Воса, первоначально входившие в «*Thesaurus...*» (М.-Н. I, 6–7/39, 41)³⁰. Композиция М. де Воса, вместе со всей серией включенная в Б.П., привлекла внимание и русских стенописцев (фреска Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске (Тутаеве). 1680-е)³¹.

Знакомство с эстетическими идеалами и художественными принципами Возрождения на Британских островах происходило при посредничестве фламандских и немецких мастеров, чье синтетическое восприятие итальянского Ренессанса оказалось ближе позднесредневековой культуре Англии, нежели первоисточник³². Эта традиция сохраняла в Англии свои позиции довольно долго. Окно церкви бодлианской библиотеки Оксфордского университета исполнено английским мастером Д. Песоном уже в XVIII столетии³³ с гравюры «Лот с дочерьми» Франса Ментона, ученика Ф. Флориса (Hol. XIV/8/4), входящей в Библию де Йода и Пискатора. К характерным образцам длительного сохранения актуальности наследия маньеризма в качестве художественного эталона относится роспись эмпор в упомянутой церкви Благодатного Креста Христова (Хиршберг) с гравюры «Давид и Абигея» по оригиналу Мартена де Воса³⁴, которая относится к числу двухсот с лишним листов, перешедших из «*Thesaurus...*» 1585 года в «*Theatrum biblicum*» 1639–1674 годов.

В свое время мы обращали внимание на переработку гравюр Б.П. (в предыдущих изданиях конца XVI века) Хендриком Голциусом, Яном Мюллером и др.³⁵ Можно смело утверждать, что «*Theatrum biblicum*» в XVII столетии представлял собой сборник пластических и морально-дидактических эталонов, возникших в эпоху Возрождения, как развитие гуманистической и религиозно-философской мысли.

Вспоминая высказывание А.Г. Сакович об утверждении Б.П. эстетических идеалов Ренессанса в эпоху Рембрандта, надо заметить, что не было необходимости их утверждать. Они продолжали жить и оказывать воздействие на культуру и искусство XVII столетия, особенно в Голландии, открытой как разнообразным новым веяниям, так и тесно связанной с традицией. Это подтвержда-



ется, в частности, творчеством Рембрандта. Наряду с экзотической персидской миниатюрой, гениальный художник зарисовывал и перерабатывал в своих картинах и офортах гравюры и эстампы великих мастеров эпохи Возрождения: Мантеньи, Леонардо, Рафаэля, Г. Гольбейна-младшего и др.³⁶

Если мы совершим мысленную прогулку по улицам Амстердама эпохи Класа Висхера, то, за редким исключением³⁷, не найдем там произведений Рембрандта и других мастеров, с которыми ассоциируется «золотой век» голландского искусства. Их скрывали в домах аристократии и верхушки бюргерства, они стоили сотни гульденов. То же можно сказать и о цене на офорты Рембрандта. Среди общедоступных художественных памятников на библейскую тему — статуя Давида и Голиафа работы Альбрехта Янса Винкелбринка (ныне Исторический музей Амстердама), установленная в 1650 году, где позы и доспехи — заимствования из одноименной гравюры Ф. Галле по оригиналу Хемскерка 1555 года. Важную часть эстетической среды Амстердама составляют глиняные и каменные рельефы-плакетки, украшающие фасады богатых домов. В большинстве своем созданные в середине XVII столетия, времени наивысшего расцвета столицы Республики Соединенных провинций, эти «фронтон-

Неизвестный английский художник. Эдуард VI и Папа Римский или Аллегория Реформации. 1570-е. Дерево, масло. Фрагмент. Национальная портретная галерея. Лондон

Мартен ван Хемскерк Царю Артаксерксу читают книгу закона. 1563. Перо, коричневым тоном. Фрагмент Гос. Музей искусств, Копенгаген

«*Theatrum biblicum*».

Филипп Галле по рис. Мартена ван Хемскерка. Разрушение кумиров. 1566-71. Гравюра резцом.

«*Theatrum biblicum*».

Адриан Колларт по рис. Мартена де Воса. Лестница Иакова. Гравюра резцом.

²⁸ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Нидерланды, XV–XVI века. Фландрия. XVII–XVIII века. Бельгия. XIX–XX века. Собрание живописи / автор и сост. Егорова К.С. М., 1998. С. 26. № 8.

²⁹ Cole W. *Op. cit.* P. 201, № 1647, 202/1648.

³⁰ MAUQUOY-HENDRICKX M. *Les estampes des Wierix. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections.* Bruxelles, MCMLXXVIII-MCMLXXIX

³¹ По оригиналам М. де Воса исполнено больше всего гравюр «*Theatrum biblicum*» — около 150. Среди них такие известные в русском искусстве XVII в. сюжеты, как «Воскрешение сына сонатаемьяки» (со сценой жатвы), «Песнь песней царя Соломона» (Христос и Невеста Церковь), «Страсти Христовы».

³² Воронина Т.С. *Искусство Англии эпохи Возрождения.* М., 1990. С 10–11, 41–42.

³³ Cole W. *Op. cit.* P. 177. № 1442. J. Pearson.

³⁴ LANGER A. *Die Gnadenkirche.* P. 107.

³⁵ Гамлицкий А.В. *Библия Пискатора и проблема гравированных образов.* С. 107–108.

³⁶ SLATKES L.J. *Rembrandt and Persia.* New-York, 1983; CLARK K. *Rembrandt and the Italian Renaissance.* London. 1966.

³⁷ Рельефы городской ратуши работы А. Квеллиуса (1655), полотно Г. Флинка «Молящийся Соломон» в Зале Советов ратуши (1658), картины из истории Давида Г. Я. ван Бронхорста в Нивекерке (1655).



I. domino fugiens tactatur in aequora Ionas. Excepit hunc caeco bellua ventre ferax. Ionas Cap. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

«Theatrum biblicum».

Антон Виррик по рис. Мартена де Воса. Пророк Иона, поглощаемый китом. 1585. Гравюра резцом.

ные камни» изображали аллегорические или библейские сюжеты, олицетворяющие благочестие владельца или его занятия (сцена «Грехопадения», где яблоко указывает на дом торговца фруктами — *Singel*, 367). Их источниками чаще всего выступали гравюры — М. Раймонди по Рафаэлю, Дюрера, Г. Гольбейна-младшего, Хемскерка, Голциуса, М. де Воса и других художников Возрождения и маньеризма³⁸.

Наряду с «общественными» изображениями для широкого круга людей визуальный облик Библии определялся прежде всего относительно недорогими гравюрами. Здесь весьма показателен ассортимент книжных лавок Амстердама, в первую очередь издательства Висхеров-Пискаторов. Среди его

продукции — переиздание гравюр с лоджий Рафаэля в Ватикане (1638), впервые опубликованных в Риме (1607)³⁹. Зарисовка Рембрандтом фигур Исаака и Ревекки с одной из гравюр этого сборника послужила основой для знаменитого полотна, известного под условным названием «Еврейская невеста» (1666, Рийскмузеум)⁴⁰.

Апофеоз художественной толерантности — грандиозный альбом in folio (102 гравюры 490×610 мм занимают весь разворот), хранящийся в ОРСК ГИМ (Муз. 4049)⁴¹. Увеличенные в два раза перегравировки композиций М. де Воса и М. ван Хемскерка из «Theatrum biblicum» здесь соседствуют с воспроизведениями знаменитых картин Питера Паувела Рубенса и Якоба Йорданса⁴². Частично совпадающий по составу комплект оттисков (72 л.) с маркой Висхера, раскрашенных вручную, мы обнаружили в качестве иллюстраций роскошно оформленного экземпляра немецкой Библии (Люнебург, 1665) из коллекции МК РГБ⁴³. Эти издания свидетельствуют о продолжении тиражирования и распространения изобразительных материалов «Theatrum biblicum» вместе с новейшими достижениями искусства.

Интерес к этим «архаизирующим» изображениям не был, так сказать, пассивным. По крайней мере две композиции «Theatrum biblicum» («Лестница Иакова» и «Отделение агнцев от козлиц») находим среди 90 украшенных сюжетами Ветхого и Нового Завета потолочных панелей в протестантской Хоспиталькирхе в городе Хоф (Бавария). Живопись выполнили в 1688–1689 годах местные художники Хейнрих Андреас Лое, Хейнрих Маттеус Лое⁴⁴. Необыкновенно важно, что образцами для художников послужил не сам «Theatrum biblicum», а именно гравюры из люнебургской Библии 1665 года издания с «гравюрами на меди нидерландца Корнелиса Фишера» (так в источнике, на самом деле, конечно, Класа Висхера, — А.Г.), переданной одним из состоятельных горожан в церковную библиотеку⁴⁵. То есть украшение немецкой Библии (в роскошном, уникальном оформлении) голландскими печатными листами носило не единичный характер.

Таким образом, «Theatrum biblicum» Николая Пискатора весьма органично вписался в массовую культуру XVII столетия. Повидимому, увраж изначально предлагался в качестве свода образцов. В то же время ориентация на художественную традицию Ренессанса, нравочувствительность и намеки на относительно недавние исторические события сделали издание интересным и поучительным для церковного и домашнего обихода как у протестантов, так и у католиков.

Республика Соединенных провинций в середине XVII века была многоконфессиональной страной. Примерно равные доли населения принадлежали к официальной кальвинистской и римско-католической церкви, и разделяли убеждения различных радикальных сект протестантского толка⁴⁶. Меннониты (последователи учения Симониса Меннона) исповедовали духовную свободу и право личного общения с Богом, не ограниченное

³⁸ COELEN VAN DER P. *Pictures for the people? Bible illustrations and their audience // Lay Bibles in Europe 1450–1800. Bibliotheca Ephemeridum theologicarum Lovaniensium. Vol. CXCVIII. Leuven, 2006. P. 185–206; BOERS O., VLIST VAN DER P. De gevelstenen van Amsterdam. Amsterdam, 2007.*

³⁹ *Historia del Testamento Vecchio dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaele di Urbino. Изд.: Giovanni Orlandini, гравюры Sisto Badalocchio, Giovanni Lanfranco. Это издание неоднократно копировалось разными граверами в Италии, Голландии и др. — См.: EN GAMMARE M. Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIIe–XVIIIe s.) // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée. 1994. Vol. 106. № 106-2. P. 574–575.*

⁴⁰ ТУЕМРЕЛ С. *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. V. XX. 1969. S. 107–198.*

⁴¹ Запись скрепа XVII века: «Сия книга глаголемая лицевая Библия Савина Сторожевского монастыря». — См. БЕЛОБРОВА О. А. *Иллюстрированные Библии в русском обиходе // Очерки русской художественной культуры. С. 360.*

⁴² Наиболее вероятно, что источником послужили гравюры П. Понтиуса, Л. Ворстермана и других мастеров, работавших в мастерской Рубенса. Запрет на репродуцирование своих произведений в Голландии, полученный Рубенсом в 1620 году, постоянно нарушался.

⁴³ Bible mit der Auslegung das ist gahtze heilige Schrift A. u. N. Testamenten. D. Mart. Kurten. Luneburg. 1665. См.: Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: каталог выставки / РГБ. М., 1995. С. 157. № 100. Здесь титульный лист к Новому Завету, в изобразительной части аналогичный титулу к Новому Завету «Theatrum biblicum», но с другим текстом на латыни и по-гречески: «Quatuor his Sanctus Calamis Spiritus usus Queis Christi... Peter de Iode invent. C.I. Vißcher ex. 164(?)»

⁴⁴ Heinrich Andreas Lohe, Heinrich Matthaus Lohe. — См. ВРЕСНЕИС R. *Die Hospitalkirche zu Hof. Ein Gang durch die Kirche und ihre Geschichte. Hof, 2002. S. 35. См. также: официальный сайт церкви: Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Hospitalkirche Hof. URL: <http://www.dekanat-hof.de/hospital/hospital.htm>. Дата обращения: 10 сентября 2010.*

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ FRIJHOFF W., SPIES M. *Dutch Culture in a European Perspective: 1650, hard-won unity. Uitgeverij Van Gorcum, 2004. P. 352.*

⁴⁷ БЕЛОБРОВА О. А. *Библия Пискагора в собрании БАН. С. 184, 188; ОРК ПИИЕ. Издания Нидерландов XVII в. /сост. В.П. Степанова. Ч. 3. М., 1980. № 884.*

⁴⁸ VISSER P. *Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literature in de zeventiende eeuw. Deventer, 1988. Vol. I. P. 71–4474; Vol. II. 165–189, 297–406; VISSER P. Schabaliana // Doopsgezinde bijdragen, nieuwe reeks. 2002. № 28. Hilversum, 2002. P. 175–176.*

церковными институтами, отрицали политическую роль религии. Известно особое место этого направления в духовной жизни Голландии, тесные связи великого Рембрандта с амстердамскими меннонитами. Тем более показательно, что для пропаганды религиозных идей меннониты избрали не рембрандтовские офорты, а гравюры *«Theatrum biblicum»*.

Речь идет об уже упомянутом издании, где в качестве места публикации указан не Амстердам, а Алкмаар. Альбом отличается от всех прочих листами с наборным текстом на голландском языке (экземпляры ГРМ Др/Гр 80, 1646 г.; ГПИБ 1650 г.)⁴⁷ и превращен в книгу для чтения — на 475 листов полного экземпляра ГРМ приходится 225 гравюр.

История этой необычной публикации хорошо освещена в европейской литературе и практически неизвестна у нас⁴⁸. Инициатором издания выступил Ян Филипс Шабалье (Jan Philipsz. Schabaelje, 1592–1656), поэт, богослов, глава общины меннонитов в Алкмааре. Он старался использовать для распространения учения синтез слова и изображения, видел в гравюрах более дешевую и индивидуальную альтернативу живописи, развлекательное и полезное занятие для христиан, помощь в личном общении избранных с Богом.

Свое толкование Библии Шабалье обильно украсил оттисками гравюр, приобретенных у крупных издателей, в первую очередь Класа Висхера. В предисловии автор заметил: «каждый должен выяснить для себя, в каком смысле он может извлечь пользу из листов», что отражает допущение свободного волеизъявления, характерного для меннонитов, и ориентацию на более широкие круги. Несмотря на замысел Шабалье, его специфические издания не получили особенного распространения, в отличие от *«Theatrum biblicum»*.

Нам представляется, что приведенные здесь факты позволяют существенно скорректировать мнение, сложившееся в отечественном искусствознании о *«Theatrum biblicum»*, или «Библии Пискатора», как памятнике художественно малозначительном, находящемся на периферии европейского искусства. Он вполне закономерно попал в поле зрения русских художников и книжников. Впрочем, нельзя не отметить коммерческую активность семьи Висхеров–Пискаторов. Клас Класзон I (1618–1679) продолжил издательскую деятельность отца и в 1677 году добился генеральной привилегии Генеральных штатов на торговлю картами и гравюрами. Такую же привилегию получил Клас Класзон II (1649–1702) в 1682 году (Hol. XXXVIII. PP. 73–82). Это активизировало выход продукции предприятия на внешние рынки, в том числе и русский.

В 1684 году имущество типографии, включая гравированные доски, было распродано с аукциона, но дальнейшие переиздания *«Theatrum biblicum»* не известны. Однако славная история этого памятника продолжается до сегодняшнего дня, коль скоро он привлекает внимание исследователей.



Корнелис Флорис. Пророк Иона, поглощаемый китом. 1572-1574. Бронза. Собор в Турне.

Пророк Иона и кит. 1680-е. Фреска Воскресенского собора. Романов-Борисоглебск (Тутаев)



Школа монументальной церковной живописи профессора Е.Н. Максимова

Любовь Васильевна Ширшова, кандидат искусствоведения

Аннотация. В статье рассматривается монументальная церковная живопись академика Российской академии художеств, народного художника Российской Федерации, профессора Е.Н. Максимова и его учеников. В период становления новой отечественной культуры на рубеже XX–XXI веков важно исследовать деятельность педагога как особую форму творчества — духовную, научную, практическую деятельность, которая направлена на создание авторской, оригинальной педагогической методики.

Ключевые слова. Школа Е.Н. Максимова; монументальная церковная живопись; Российская академия художеств.

Общепризнано, что становление студента как творческой личности возможно не иначе, как во взаимодействии с личностью педагога. Е.Н. Максимов — ведущий мастер современной православной монументальной живописи. Его обширное творчество стало важным связующим звеном между ранним этапом возрождения церковного искусства и более поздним его масштабным развитием. Биография художника Е.Н. Максимова богата событиями и обстоятельствами, оказавшими непосредственное влияние на его творчество как православного мастера. В 1985 году он выиграл международный конкурс на право воссоздания живописного убранства храма — памятника Святого мученика Георгия на Кипре, посвященного грекам, погибшим в войнах с турками. Заказчики просили ис-

полнить росписи в традициях кипрского искусства XI–XII веков. Работе над росписями предшествовала основательная подготовка. Максимову была предоставлена возможность увидеть, изучить старые фрески в храмах Греции и Кипра. Он выполнил множество копий росписей средневековых греческих храмов, сделал несколько десятков рисунков, изучил специальную литературу. Самое важное — мастер постиг технику греческой фрески XI–XII на практике. Для новой росписи также было выполнено множество эскизов, сделаны предварительные пробы. Пять лет, с 1990 по 1995 год, шла кропотливая работа непосредственно на стенах храма-памятника.

Именно на Кипре Максимов осознал себя как православный художник, здесь он вы-

Professor Maksimov School of Monumental Church Painting

Lyubov Shirshova, Candidate of Sciences in Art History

Annotation. The article deals with a monumental church painting of the Full Academy Member, Professor E. N. Maksimov, People's Artist of the Russian Federation. During the formation of a new national culture at the turn of the 20th–21st centuries is important to study his teaching activities as well as his personal, specific form of creativity — spiritual, scientific and practical activities of this great personality, aimed at creation of authentic and original teaching methods

Keywords. School of E. N. Maksimov, monumental church painting, Russian Academy of Arts



полнил росписи храма-памятника, посвященного святому Георгию. В Россию он вернулся, обогащенный новым художественным опытом, важным не только для него, но и для многих мастеров, возрождающих традиции храмовой росписи, поскольку никто в нашей стране, кроме Е.Н. Максимова, не владеет техникой греческой фрески XI–XII веков.

В 1995 году Е.Н. Максимова пригласили для росписи соборов Свято-Введенской Оптиной пустыни. Здесь необходимо было работать в технике русской фрески, опираясь на манеру письма великого Дионисия, живопись которого отличается декоративной праздничностью колорита, уравновешенностью композиций, изысканностью пропорций. Максимов проявил себя как великолепный рисовальщик, а росписи демонстрируют его колористический диапазон.

На формирование стилистических особенностей школы Е.Н. Максимова в большой степени оказали влияние древнерусская фреска и академическая традиция. С 1980 года он преподает в мастерской монументальной живописи Московского государственного академического института имени В.И. Сурикова.

С середины 1980-х годов Максимов в соответствии с потребностями художественной жизни расширяет программы обучения мастерству православных живописцев, учит студентов решать сложные монументальные задачи, передает им обширные знания техники и технологии фресковой живописи (отечественной и греческой), основ древнерусского искусства. Его педагогическая система направлена на развитие индивидуальности, собственного способа художественного выражения, стиля, изобразительной манеры и свободы изобразительного языка.

Максимов — прекрасный педагог еще и потому, что он, человек большой культуры и эрудиции, часто пишет статьи по проблемам развития церковного искусства в различные научные издания, например, в сборник «Искусство христианского мира», издаваемый православным Свято-Тихоновским богословским университетом, сборник «Искусство в современном мире», который печатается по решению Ученого совета Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств.

В Суриковском институте студенты распределяются по мастерским на третьем курсе, после базового обучения. Глубоко чуждый дилетантизму требовательный педагог Максимов с первых дней работы в мастерской монументальной живописи прививает студентам ответственное отношение к занятиям. Стилю работы мастерской свойственен глубоко продуманный профессиональный подход, стремление к широте и объективности в подаче материала.

Вместе с Е.Н. Максимовым в мастерской монументальной живописи Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова работают замечательные художники и знатоки искусства, преподаватели С.А. Гаври-



ЕВГЕНИЙ МАКСИМОВ

Роспись подкупольного пространства Казанского собора Свято-Введенской Оптиной пустыни. Фреска. 1996–1998

Росписи Свято-Николаевского кафедрального собора в Нью-Йорке. Фрески. 2003



ляченко, А.Д. Корнаухов, И.Л. Лубенников, В.П. Мясоедов, В.Н. Слатинский.

Большое значение в мастерской придается практическим занятиям. Начиная с 1985 года его студенты, перешедшие на четвертый курс, ездят летом на практику, копируют фрески храмов Ростова Великого Ярославской области, с успехом осваивают новый для них метод средневековой живописи, основанный на художественных идеалах своего времени и особом, отличном от реалистического отношении к натуре. Копирование памятников воспитывает чувство пространства, пропорций, умение оперировать крупными формами и планами. Академическая школа позволяет воспитывать у выпускников мастерской способность точно передать пропорции изображения и умение вписать композицию в

архитектурное пространство, создавать продуманную композицию, прорабатывать рисунок, тщательно исполнять детали, стремиться к цельности и гармонии, — словом, добиться сделанности, отличительной черты академической школы.

На пятом курсе студенты знакомятся с техниками мозаики и витража. Методика обучения строится на усложнении задания. Сначала выполняются копии с памятников, затем идет работа над собственной композицией. Художники, выпускники мастерской, А.С. Крестовский, Д.Ю. Лисиченко и А.Л. Рогов утверждают свим творчеством достоинства академической системы обучения, базирующейся на традиции. Для церковного искусства это осмысление традиций Византии. Они возрождают высокое искусство мо-



Росписи Свято-Николаевского кафедрального собора в Нью-Йорке. Фрески. 2003

Роспись сводов западного и центрального куполов храма Христа Спасителя. 1999

Николай Мухин. Роспись храма Вознесения в Убе (Сербия). 2003



заики, создают уникальные иконы для церкви Архангела Михаила в селе Михайловская Слобода, раскинувшегося вдоль Рязанского шоссе в Подмоскowie.

Следуя своей художественно-педагогической системе Максимов стремится выявить индивидуальные особенности творческого потенциала каждого студента, воспитать у учеников способность работать в коллективе, поскольку выполнение росписей храма — деятельность в большинстве случаев групповая, основанная на стилистической близости художников. Стилистическая совместимость закладывается в основном во время учебы в стенах одной мастерской. Во многих случаях обучение совмещается с практикой — совместным выполнением росписей храмов и после окончания МГАХИ имени В.И. Сурикова выпускники мастерской работают как единомышленники в искусстве, в русле заданной памятником традиции монументальной церковной живописи. Из совместных работ педагога и выпускников можно назвать воссоздание сюжетных росписей кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве (1996–1999). Е.Н. Максимов с учениками в бригаде З.К. Церетели, главного художника коллектива, успешно выполнил самую сложную работу — возрождение росписей плафонов.

В 2003 году мастер и ученики работали над созданием живописного убранства Свято-Николаевского патриаршего собора в Нью-Йорке. Он строился в 1900–1902 годах под наблюдением архитектора из России И.В. Бергеессена в стиле московского барокко. Спустя почти столетие появилась возможность исполнить росписи в храме. От мастеров требовалась большая исследовательская работа, поскольку интерьер храма развивался на протяжении столетий. Росписи, которые исполнил Максимов и его ученики, выдержаны в традициях русской церковной живописи рубежа XIX–XX столетий, в полной мере соответствуют стилистическим особенностям памятника. Эта работа была удостоена Национальной премии Ассоциации архитекторов США в области дизайна.

Православная монументальная живопись развивалась в тесной связи с архитектурой. Задачи современного живописца в архитектуре в определенной мере усложнились по отношению к исторической практике. В последние годы в храмовом строительстве наряду с традиционными возникают новые формы архитектуры, появляются новые тенденции в монументальном искусстве, которое вбирает в себя возможности разных видов искусств. Творчески подходя к обучению, Максимов разрабатывает методики, позволяющие студентам решать разнообразные задачи практики, например, выполнять масштабные увеличения небольшого натурного рисунка. Его задача — приблизить работу школы к творческой практике. Студенты мастерской выполняют фрески, росписи в реальных объектах и в натуральную величину. Максимов уверен, что художник-монументалист должен развивать зрительную память, уметь видеть общее, подчинять

частное главному. А также православный художник должен быть знатоком богословия. Под руководством священника отца Александра студенты изучают Библию, Евангелие, труды русских философов. В 1994–1995 годах на семинарские занятия к студентам мастерской приходил в то время еще митрополит Смоленский и Калининградский, а в настоящее время Патриарх Московский и всея Руси Кирилл. Эти занятия получили продолжение в практике — в 1996–1998 годах Е.Н. Максимов с группой студентов исполнил росписи в кафедральном храме Христа Спасителя в Калининграде.

Проницательный воспитатель, Максимов старается привить студентам интерес к широкой художественной культуре — прикладному искусству, православной музыке. Именно поэтому школе Максимова присущи сочетание тонкой живописности с обобщенной декоративностью, внимание к социальной и психологической характеристике образов, интерес к бытовым деталям, декоративно упорядоченное композиционное построение.

Профессор сумел воспитать учеников и последователей, близких ему по творческим принципам и художественной манере. Е.Н. Максимова принадлежит заслуга распространения методов академической подго-

товки мастеров монументальной православной живописи в других учебных заведениях. Так, он возглавляет кафедру и руководит мастерской монументальной живописи в Свято-Тихоновском богословском университете, открытом в 1992 году в Москве. Также Максимов был инициатором создания мастерской монументальной живописи в Иоанно-Богословском православном институте. Кроме того, в 2001 году в системе Российской академии художеств он создал академическую творческую мастерскую монументальной живописи в Москве.

Как руководитель творческих мастерских он поднял уровень подготовки, обновил учебные программы в соответствии с требованиями времени, ввел в учебный процесс работу на реальных церковных объектах. Благодаря этому с начала 1990-х годов многие выпускники мастерских монументальной живописи обрели возможность решать современные художественные задачи, используя богатейший опыт церковного искусства. Ежегодно выпускники мастерской Е.Н. Максимова в качестве дипломных работ представляют реальные росписи, например роспись храма в Карачарове под Москвой (Ю. Козловский, 1996), храма Андреевского монастыря (А. Животнов, 1997), росписи и мозаики церкви на улице Пятницкой в

и росписи храма Живоначальной Троицы в Вешняках в Москве (Н. Самольго, Ю. Самольго, 1998), росписи домового храма во имя св. преп. Елизаветы Свято-Дмитровского сестричества, храма в Ясной Поляне (Л. Грачева, М. Кашина, 1999), росписи храма Спаса Нерукотворного в селе Клыково и эскизы для росписи храма в честь Чудотворной иконы Божией Матери представили Т. Пономарева и И. Анфулла (Кипр, 2001). В 2002 году К. Елихов показал эскизы росписи храма в Ризположенском монастыре. Проект храма-часовни Святого Благоверного Великого князя Дмитрия Донского представила А. Поликарпова (2002). В 2010 году пять дипломников выполнили проекты росписей храмов: Ю. Казурова (храм Рождества Христова в Москве), Е. Лутохина (храм Покрова Пресвятой Богородицы в Мельбурне, в Австралии), А. Мясоедов (храм Преображения Господня в селе Спас Дошчатый), Е. Матевосян (армянский храм Москвы), Э. Сайфулина (запрестольный образ «Спас нерукотворный») в технике мозаики.

Плеяда талантливых художников, воспитанных профессором Максимовым, работает в православном искусстве.

В этом можно убедиться на примере творчества Н.В. Нужного, выпускника академической творческой мастерской Е.Н. Максимова.



С целью возрождения традиций православной монументальной живописи Нужный организовал группу художников, в основном выпускников МГАХИ имени В.И. Сурикова. Это сообщество единомышленников напоминает средневековую артель мастеров, расписывавших храмы.

Нужный был руководителем группы и участвовал в росписи храмов Воскресения при НИИ имени Н.В. Склифосовского (2004), Рождества Богородицы в Крылатском (2003–2006), великомученика Георгия Победоносца в ендове на Подворье Соловецкого Спасо-Преображенского монастыря (2008) и ряда других.

Ученики Е.Н. Максимова — Н.И. Самольго и И.Ю. Самольго в традициях московской школы живописи выполнили росписи храмов Святых апостолов Петра и Павла — подворье Свято-Введенской Оптиной пустыни в Москве, Михаила Архангела в подмосковном городе Пущино и церкви Живоначальной Троицы в Москве.

Сам Максимов получил образование тоже в МГАХИ имени В.И. Сурикова, в мастерской монументальной живописи, которую основал в 1939 году выдающийся мастер живописи А.А. Дейнека. Прославленной мастерской руководили замечательные мастера монументальной живописи и педагоги А.В. Мизин, К.А. Тутеволев. Именно здесь под руководством К.А. Тутеволева сформировались профессиональные навыки, мировоззрение и художественные взгляды Е.Н. Максимова. Это во многом обеспечило преемственность образовательных программ и педагогических установок на кафедре. В настоящее время выпускники мастерской Максимова также преподают. Их педагогическая практика позволяет осваивать методику работы над росписями, различные техники и технологии монументальной церковной живописи. Например, И. Самольго, Н. Самольго, И. Дворникова, Л. Гачева, Васютина, Ю. Горяная, И. Репин, А. Круглик преподают в Свято-Тихоновском православном университете в Москве и успешно работают как художники-монументалисты. Уровень монументальной православной живописи сегодня в значительной степени определяется творчеством учеников Е.Н. Максимова. Ученики мастера работают как в станковой, так и в монументальной живописи. Однако главной своей миссией они считают возрождение и развитие монументальной православной живописи. Воспитанные строгой системой академического образования, молодые монументалисты имеют профессиональные знания и практические навыки.

Максимов оказал большое влияние на своих учеников и многих современных художников. В этой связи можно вспомнить дипломную работу мастера живописи Н.А. Мухина, в которой проявился синтез византийско-сербских традиций и новаторских приемов. В 2005–2007 годах он с помощниками выполнил росписи большой сербской православной церкви Преображения Господня (в Загребце, Хорватия).

Николаю Мухину предстояло решить сложнейшую задачу синтеза живописи с архитектурой, декоративным убранством, найти соответствующие художественные и технические средства. Ему удалось органично включить новые росписи в исторически сложившийся интерьер храма. Созданная художником «золотофонная живопись» стен и сводов, на которых разместились наиболее значимые христологические и богородичные сюжеты, органично соединилась с иконами иконостаса, торжественностью звучания преобразила и объединила пространство храма.

В 2010 году Максимов и группа выпускников разных лет (Н. Богачева, Ю. Горяная, А. Жучков, И. Коршунов, Н. Макаров, В. Мамчур, Н. Марков, А. Поликарпова, С. Темчук, и другие) на высоком профессиональном уровне выполнили росписи центральной части Спасо-Преображенской церкви комплекса кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве, получившие высокую оценку Патриарха Московского и всея Руси Кирилла.

Е.Н. Максимов-педагог стал основателем школы монументальной православной живописи, помог раскрыться, проявить творческую индивидуальность многим талантливым студентам и выпускникам мастерской монументальной живописи Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.



Росписи Свято-Николаевского кафедрального собора в Нью-Йорке. Фрески. 2003

ЛИТЕРАТУРА

- БУСЕВА-ДАВЫДОВА И. *Тридцать три сажени вверх храма Христа Спасителя* // ДИ. 2005. №4. С. 10–13.
- КОЧЕМАСОВА Т. *Евгений Максимов – творчество по высоким критериям* // ДИ. 2006. №4. С. 22–25.
- МАКСИМОВ Е.Н. *Опыт освоения византийской традиции в православном искусстве Кипра* ИХМ № 2. М.: ПСТБИ, 1998. С. 10
- МАКСИМОВ Е.Н. *Об истории создания росписей Казанского собора Свято-Введенской Оптиной пустыни*. ИХМ № 3. М.: ПСТБИ, 1999. С. 184–191.
- Свято-Николаевский патриарший собор Нью-Йорка*/ сост. священник Александр Абрамов. — М.—Нью-Йорк: Представительство Московского патриархата в США, Эпифания, 2004.
- СУХАРЕВА О. *Традиции мастерской монументальной живописи* // ДИ. 2006. №4. С. 16–21.
- ШИРШОВА Л. *Роль Российской академии художеств в возрождении церковной живописи в России* // ДИ. 2007. №4. С. 48–59.
- ШИРШОВА Л. *Роль Академии художеств в воссоздании храма* // ДИ. 2005. №4. С. 2–9.

Научные конференции. 2010 год

Научная конференция, посвященная
Году России во Франции и Франции в России

**«Россия и Франция.
Взаимодействие культур. XVIII–XXI века»**

15–16, 19 ноября. Санкт-Петербург

Темы обсуждения

Французские художники и архитекторы в России.

Русские художники и архитекторы во Франции.

Академии художеств Франции и России.

Организатор. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств.

Телефон/факс: (812) 323-61-69.

E-mail: veronica_bogdan@mail.ru, museum@peterlink.ru

**Международная научная конференция
(XX Алпатовские чтения), посвященная
Году Франции в России и Году России во Франции**

«Россия – Франция в искусстве трех столетий»

1–3 декабря. Москва

На конференции предполагается осветить вопросы, связанные с взаимодействием изобразительного искусства и архитектуры обеих стран, их влияние на художественные процессы в других странах, творчество отдельных мастеров.

В конференции примут участие видные отечественные и зарубежные исследователи, искусствоведы, научные сотрудники крупнейших музеев страны, научно-исследовательских институтов, университетов и художественных вузов.

Организаторы. Российская академия художеств, Российская академия архитектуры, Московский архитектурный институт.

www.rah.ru

Научная конференция, посвященная 85-летию П.П. Оссовского, народного художника СССР, действительного члена Российской академии художеств, лауреата Государственной премии СССР и Международной премии им. М.Шолохова

«Творческое наследие Петра Оссовского»

26 ноября. Кировоград

Конференция посвящена разным граням таланта П.П. Оссовского. Один из зачинателей сурового стиля, П.П.Оссовский принадлежит к блестящей плеяде художников-«шестидесятников». Вместе с П. Никоновым, Н. Андроновым, В. Попковым, И. Обросовым он искал новые пути, отстаивая право искусства быть «неофициальным» в изображении действительности.

Телефоны: (90522) 24-56-81; 22-36-98

Научно-практическая конференция, посвященная 100-летию юбилею Кировского областного художественного музея

**«Музейные собрания. Исследование, сохранение
и перспективы развития»**

16–17 декабря. Вятка

Темы обсуждения

Художественные традиции и культура российской провинции. Проблемы изучения, сохранения и развития культурно-исторического и художественного наследия. Источники поступления произведений в музеи. Собиратели музейных коллекций. Роль личности в создании и развитии музеев. Межрегиональные связи: традиции и перспективы. Актуальность художественного наследия, формы и опыт его использования в научной, экспозиционно-выставочной, просветительской, культурно-образовательной деятельности музеев.

Организатор. Кировский областной художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых.

Телефон: (8332) 64-15-19

**Научная конференция «Образы времени в архитектуре
Москвы второй половины XIX века. Архитектор А.С. Каминский (1829–1897 гг.)»**

20–22 января, 2011. Москва.

Цель конференции – объединить исследователей истории, предпринимательства, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, философии второй половины XIX века, а также актуализировать наследие А.С. Каминского, в архитектуре которого запечатлен образ перемен, происходивших в пореформенную эпоху, отражены вкусы заказчиков-предпринимателей, тенденции развития общественных институтов, образ времени.

Организаторы: Московский архитектурный институт и Главное архивное управление Москвы.

Телефон: 692-10-95 (научно-методический отдел ГИМ)

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Консультанты РАХ

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ
Лев Викторович Шепелев академик-секретарь, вице-президент РАХ
Елена Зурабовна Церетели член Президиума РАХ

Издатель

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Гражевич директор фонда
Нина Юрьевна Безруцкая рг-директор

Редакция

Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Константин Леонидович Чубанов арт-директор
Ольга Николаевна Аверьянова дизайн, верстка
Наталия Игоревна Гвоздева дизайн, верстка
Алла Сергеевна Надеждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Александр Александрович Волков выпускающий редактор
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилюя подготовка текстов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Олега Александровича Кошкина главного научного секретаря президиума РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря Президента РАХ
Александр Николаевну Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева заведующего фотолaborаторией РАХ в Санкт-Петербурге
Виктора Васильевича Еремеева фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *Л.-Ж.-М. Дагерр. Виды «художнических мастерских» 1839. НБ РАХ*

Адрес учредителя

119034, Москва, Пречистенка, 21

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352. Тел./факс 7 (499) 230 37 39, e-mail: academia@mail.ru

Подписано в печать 17.10.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)





ACADEMIA

