



ACADEMIA

VI•2010

Россия, распространяясь широко по вселенной, прославляясь победами... требует величеству и могуществу своему пристойного и равномерного великолепия, какого ниоткуда приобрести невозможно, как от почтенных художеств...

М.В. Ломоносов



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История

History

Е. Кириченко. Последний президент из дома Романовых **3** *The Last President of the Romanov Dynasty. Y. Kirichenko*

Музеи академии

Museums of the Academy

И. Лобашева. Хранитель музея академии Э.О. Визель **12** *Custodian of Academy museum E.O. Wiesel. I. Lobasheva*

A C A D E M I A

Академическая библиотека

Library of the Academy

Л. Полякова. Французские книжные памятники **20** *French Book Treasures. L. Polyakova*

Академия и регионы

Academy and Regions

Н. Мухина. Город тысячелетней истории **26** *City With Thousand-year Old History. N. Mukhina*

Академическое образование

Academic Educations

Наследники традиций **32**

Heirs of Traditions

Артпроект. Диплом-2010 **38**

Art Project. Diploma-2010

Персоналии

Personalities

В. Ванслов. Новатор и консерватор **47**

Innovator & Conservator. *V. Vanslov*

Е. Романова. Женские образы Зураба Церетели **53**

Female Paintings of Zurab Tsereteli. *E. Romanova*

Выставочный комплекс

Exhibition Halls

В. Шилов. Диалог во времени Николая Мухина **60**

Dialog in Time by Nikolay Mukhin. *V. Shilov*

А. Гамлицкий. Пространства живописи Кишева **68**

Painting Spaces of Mukhadin Kishev. *A. Gamlitsky*

Л. Адашевская. Между реальностью и фантазией **74**

Between Reality and Fantasy. *L. Adashevskaya*

А. Боровский. Красота по-японски **78**

Beauty a la Japan. *A. Borovsky*

Музеи современного искусства

Museums of Modern Art

Г. Коваленко. Ретроспектива Александры Экстер **87**

Retrospective of Alexandra Exter. *G. Kovalenko*

И. Светлов. Александр Лабас. Ракурсы фантазии **94**

A. Labas. Angles of Fantasy. *I. Svetlov*

В. Хан-Магомедова. Хроника **96**

Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Наследие. XX век

Heritage. Twentieth Century

А. Балашов. Второе значение вещи **100**

Second Meaning of Things. *A. Balashov*

Обзоры

Reviews

М. Бусев. Пикассо в Москве **106**

Picasso in Moscow. *M. Busev*

Л. Адашевская. Пластические «трансформации» **114**

Plastic «transformations». *L. Adashevskaya*

Л. Казакова. Метаморфозы стекла Шевченко **117**

Glass Metamorphoses of Shevchenko *L. Kazakova*

В. Хан-Магомедова. Цветовые симфонии **120**

Colour Symphonies. *V. Khan-Magomedova*

Московская и региональная хроника **122**

Moscow and Regional Chronicle



Э.О. Визель

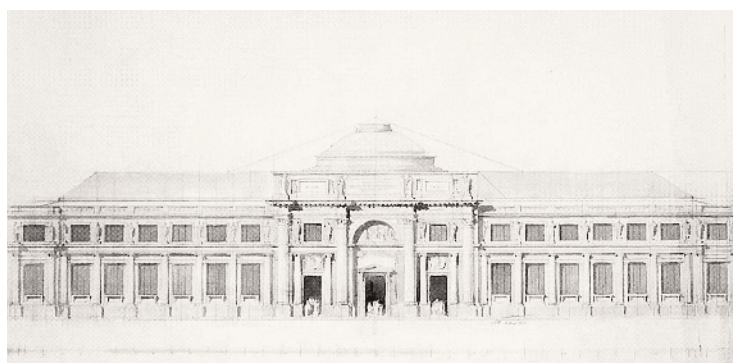
*Портрет президента Академии художеств великой княгини Марии Павловны.
1910-е. Бумага, акварель, гуашь. Семейный архив Визелей*

ПОСЛЕДНИЙ ПРЕЗИДЕНТ ИЗ ДОМА РОМАНОВЫХ THE LAST PRESIDENT OF THE ROMANOV DYNASTY

Евгения Кириченко

Yevgenya Kirichenko

После смерти великого князя Владимира Александровича согласно высочайшему указу от 23 февраля 1909 года должность президента Академии художеств унаследовала его вдова, великая княгиня Мария Павловна (урожденная герцогиня Мекленбург-Шверинская Мария-Александрина-Елизавета-Элеонора). 18 марта 1909 года состоялось первое общее собрание академии под председательством нового президента. В программном заявлении Мария Павловна обещала хранить верность традициям: «Я могла постоянно наблюдать, на-



сколько усопший великий князь любил академию, теперь же я намерена приложить все старания, чтобы исполнить свой долг... во мне же вы всегда встретите, как встречали у великого князя, полную внимательность ко всем касающимся академии вопросам и искреннее стремление способствовать продлению просвещенных и благожелательных традиций, установившихся в академии за время президентства в бозе почившего великого князя»¹.

Уже во время первого, ознакомительного председательства она предложила совету академии безотлагательно разработать предложения, каким способом следовало бы ознаменовать предстоящее в 1914 году 150-летие Академии художеств. Выступая перед членами академии, Мария Павловна отметила: реформа 1893 года «представляет собою настолько выдающееся явление, что надлежало бы воспользоваться наступающим 14 ноября 1914 г. 150-летним юбилеем нашей академии, дабы иметь возможность сознательно оглянуться на пройденный путь... и беспристрастно оценить плоды совершенного преобразования»².

В ответ на предложение президента совет разработал программу «Юбилейного альманаха Императорской Академии художеств». В доложенной собранию академии

Л. Н. БЕНУА

Дворец искусств на Екатерининском канале. Главный фасад.

1911–1919



Проект Дворца искусств. Главный фасад. Вариант. 1913. НИМ РАХ

Проект Дворца искусств на Екатерининском канале. Боковой фасад. Вариант. 1913. НИМ РАХ

After the death of Grand Duke Vladimir Alexandrovich, according to the Imperial decree of 23rd February, 1909 the title of the President of the Imperial Academy of Arts was passed on to his widow, the Grand Duchess Maria Pavlovna of Russia (née Duchess Marie Alexandrine Elisabeth Eleonore of Mecklenburg-Schwerin). Situation was very similar to that half a century ago, when after the death of Duke Maximilian Leichtenberg, presidency at the Academy had been taken over by his widow, Grand Duchess Maria Nikolaevna.

Already during the first introductory meeting of the Assembly on March 18, 1909 she invited the Council to urgently develop the proposal, what would be the best way "to commemorate the forthcoming 150th anniversary of the Academy in 1914." Speaking to the members of the Academy, Maria Pavlovna said: reform of 1893 "presents itself as an outstanding phenomenon that we ought to take into consideration when organizing commemorative 150th anniversary jubilee of our Academy on November 14, 1914, in order to be able to consciously look back ... and impartially assess the fruits of accomplished transformation."

Life Academy under the direction of Maria Pavlovna, known as grandest of the grand duchesses, went according to the norms laid

¹ Кондаков С. Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764–1914*. СПб., 1914. Т. 1. С. 54.

² РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1909 г. Д. 71. Л. 13.

down by the Charter of 1893 drafted during the presidency of the Grand Duke Vladimir Alexandrovich. In accordance with the Charter of 1893, during presidency of Grand Duchess Maria Pavlovna the activities of the Academy (Academic Assembly, Council and specialized Commissions) had been focused on support of all actions and initiatives that are supportive of art development in Russia. Academy continued to supervise and counsel institutions of secondary art education. Very active was participation in constantly expanding exhibition activities. In 1911 Grand Duchess Maria Pavlovna



Президент Императорской Академии художеств великая княгиня Мария Павловна



proposed to the Academy to organize large-scale exhibition in 1913 to mark 300 years of House of Romanov. She suggested the exhibition of paintings, works of sculpture and architecture models, engravings, lithographs and medals, representing the most important events in Russian history over the past three centuries. For the organization of the exhibition, special committee was created to gather or borrow art works from different churches, monasteries and provinces of Russian Empire, including great number of works from Kiev province.

The largest construction enterprise after the construction of Academy seat and major building endeavour during the presidency of Grand Duchess Maria Pavlovna was a construction of the exhibition building of the Academy, solemnly called the

Л. Н. БЕНУА

Проект примыкания бокового фасада Дворца искусств к флигелю Русского музея (бывшего Михайловского дворца). Вариант. 1913. НИМ РАХ

▷ **А. Н. БЕНУА**

Петергофские фонтаны. 1901–1917. Бумага на картоне, гуашь, темпера. НИМ РАХ

▷ **СТР. 6**

Памятный зал в кн. Владимира Александровича. Архитектор В.А. Шука. Роспись Е.Е. Лансере. Зал Научной библиотеки РАХ

28 марта 1911 года программе этого издания, хотя и уделялось основное внимание искусству 1764–1914 годов, предполагалось начать рассказ об истории сложения искусства европейского типа в России с указа Петра Великого от 20 января 1724 года об учреждении Академии наук. Кроме того, планировалось включить в альманах описание деятельности графа Шувалова, пригласившего из-за границы в академию первых профессоров по живописи, скульптуре, архитектуре и гравированию, и рассказ о воспитанных академией первых крупных русских художниках³.

Наряду со справочным юбилейным изданием решено было подготовить и второе, более подробное, с большим числом иллюстраций. Проект последнего представила на рассмотрение академического собрания год спустя специальная комиссия⁴. Результатом этой работы стал созданный С.Н. Кондаковым двухтомный юбилейный справочник. Выпуску второго, расширенного, богато иллюстрированного издания, как и проведению планировавшихся юбилейных торжеств, помешала Первая мировая война.

Жизнь академии под руководством Марии Павловны шла по нормам, закрепленным Уставом 1893 года в последний период президентства великого князя Владимира Александровича. Деятельность академического собрания, совета и специальных комиссий сконцентрировалась на поддержке действий и начинаний, благоприятствующих развитию искусства в стране. Продолжалась консультативная помощь средним художественным учебным заведениям. Не прекращалось участие во все более и более ширившейся выставочной деятельности. В 1911 году Мария Павловна предложила организовать в академии в 1913 году по случаю 300-летия Дома Романовых выставку картин и произведений ваяния и зодчества в моделях, гравюрах, литографиях, медалях, представляющих важнейшие события истории России за истекшие три столетия. Для организации выставки был создан комитет, собиравший экспонаты из разных храмов и губерний, например Киевской⁵.

Академия традиционно оставалась также организатором и участником международных выставок. Специальные комиссии разрабатывали программы будущих экспозиций, собирали произведения, определяли систему их показа. В 1909 году академия представляла собранные ею материалы на международной художественной выставке в Мюнхене, в 1911-м — на международной выставке в Риме.

О значении, придаваемом академией участию в такого рода событиях, свидетельствовала церемония открытия выставок. Русский отдел на выставке в Риме великая княгиня открывала в присутствии короля Италии. В 1913 году она приняла участие в церемонии закладки русского павильона на запланированной на следующий год международной выставке в Венеции; весной 1914 года в присутствии Марии Павловны состоялось его официальное открытие. Действуя таким образом, великая княгиня не упускала возможности подчеркнуть своим присутствием

заботу и внимание, которое государственная власть оказывала развитию искусства.

Под председательством августейшего президента прошли два всероссийских художественных съезда в Петербурге — IV съезд зодчих (1910–1911) и Всероссийский съезд художников (1911–1912). Во Всероссийском съезде художников приняли участие представители всех, без исключения, направлений в изобразительном искусстве. В числе докладчиков фигурировали реалист И.Е. Репин, сторонники обновления древнерусской традиции и приверженцы классического искусства. Кроме того, здесь впервые на уровне государственного мероприятия о себе и программе своей деятельности открыто заявили и представители отечественного авангарда: Н.И. Кульбин (сделавший два доклада

³ Журналы Императорской Академии художеств за 1912 год. СПб., 1913. С. 237–251.

⁴ Журнал Комиссии по разработке плана юбилейного издания в ознаменование 150-летия Императорской Академии художеств. СПб., 1912.

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1912 г. Д. 80. Л. 1–6, 41, 393.

Palace of Arts or the Palace of Exhibitions. The project was headed by Russian architect Leon Benois, author of, among other works, St. Petersburg's Roman-Catholic church to Mother of God of Lourde in historical style and monumental Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw (as a symbol of Russian oppression in Poland dismantled during 1920's). Elaboration of building plans for exhibition building of Academy was carried on the basis of a draft approved by the Commission as well as on the basis of personal "orders given by the venerable President". Final design was approved by the







«Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни» и «Новые течения в искусстве»), С.П. Бобров (общество «Ослиный хвост»). А Н.И. Кульбин на заседаниях 29 и 31 декабря 1911 года прочел также трактат В.В. Кандинского «О духовном в искусстве (живопись)»⁶.

Традиционно ориентируясь на классическое наследие, Академия художеств одновременно признавала важность неклассических тенденций в архитектуре и реалистического направления в изобразительном искусстве. Однако вклад академии в историю отечественного искусства в начале XX века коллективное мнение связывало все-таки с распространением неоклассицизма. Обращение к классической традиции при реализации всех трех строительных начинаний — двух в здании самой академии (отделка двух залов Совета академии (архитектор Л.Н. Бенуа), памятного зала имени великого князя Владимира Александровича (архитектор В.А. Шуко) и утверждение проекта грандиозного Дворца выставок на пересечении Екатерининского канала и Итальянской улицы (Л.Н. Бенуа), датируемых тем же 1913 годом, было, несомненно, вызвано близившимся 150-летием Академии художеств.

При переустройстве залов заседаний Совета академии, размещившихся в первом этаже восточной (правой) части выходящего на Неву лицевого корпуса, им, единственным из интерьеров, был придан барочно-рокайльный облик⁷. Столь необычный характер декора ассоциировался у автора проекта скорее всего со стилем времени создания академии, с человеком, первым возглавившим ее — И.И. Шуваловым, с Петербургом времен царствования Елизаветы Петровны, Ломоносовым, блистательными строениями Растрелли. Навершия порталов в залах совета украсили десюдепорты — наддверные панно — работы Л. Ле Лоррена и Б. Шарлеманя со сложными и богатыми обрамлениями⁸.

Создание в академии памятного зала имени великого князя Владимира Александровича — инициатива Марии Павловны. В 1913 году она предложила организовать в академическом музее комнату «для сосредоточения в ней всего того, что могло напоминать о светлой личности и деятельности великого князя». Мария Павловна представила даже список казавшихся ей необходимыми экспонатов будущего музея. В их числе она назвала портреты великого князя, его бюст, резной ларец с 32 акварелями — рисунками членов академии, поднесенными ему по случаю 25-летия президентства, 32 акварели, переданные Владимиру Александровичу членами Общества акварелистов, образ его небесного покровителя святого Владимира работы Бруни, поднесенный художником в память о 25-летнем президентстве князя, документы и

⁶ Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912. Т. 1 и 2. Пг., 1914; Т. 3. Пг., 1915; все доклады представителей нового искусства опубликованы: Т. 1. С. 40–46.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1913 г. Д. 66. Л. 96, 97, 244–247, 261, 343.

⁸ Лисовский В.Г. *Академия художеств*. СПб., 1997. С. 57.

материалы, характеризующие деятельность Владимира Александровича-президента, книги, подаренные им библиотеке академии.

Памятный зал решено было устроить между Кушелевской галереей и читальным залом библиотеки, разместив по стенам портреты, живопись, шкафы с книгами, подаренными библиотеке покойным президентом, и поставив столы с периодическими изданиями. «Таким образом, — говорилось в заключении совета, — памятный зал великого князя Владимира Александровича будет постоянно посещаем как публикою музея, так и занимающимися в читальном зале художниками и учениками Высшего художественного училища, перед глазами которых будут находиться художественные произведения и предметы, напоминающие в бозе почившего президента Академии»⁹.

Зал создавался в тесном сотрудничестве автора проекта, молодого зодчего В.А. Щуко, с художником Е.Е. Лансере, расписавшим верхнюю часть стен и перекрытия в технике гризайли. Роспись создает иллюзию скульптурного убранства — прием, популярный в русском искусстве конца XVIII — начала XIX столетия. По эскизам Щуко наряду с архитектурной отделкой выполнялась мебель из красного дерева — длинный, занимающий середину комнаты стол со скругленными углами, стулья, шкафы. Стены зала, как во времена классицизма, были из желтого искусственного мрамора, стену напротив окон украсил старинный гобелен.

В 1915 году памятный зал — один из выдающихся примеров общественного интерьера неоклассицизма начала XX столетия — был торжественно открыт.

Самым крупным строительным начинанием в годы президентства Марии Павловны, более того, самым крупным предприятием после сооружения академического здания стало возведение выставочного здания академии, торжественно именовавшегося Дворцом искусств или Дворцом выставок. Реализации грандиозного проекта предшествовал длившийся три десятилетия период созревания идеи и поисков места его строительства. Инициаторами создания Дворца выставок выступали художники.

Впервые это произошло в январе 1879 года. Профессора Орловский и Якоби подали в Совет академии «Записку о постройке особого здания для мастерских и залы для постоянной выставки». К этой мысли их подвигло устройство русского художественного отдела на Всемирной выставке 1878 года в Париже, доказавшего миру, «что Россия имеет свою отечественную, художественную школу с такими особенностями в письме и сюжетах, которые дают ей право, признанное всеми европейскими нациями, на дальнейшее самостоятельное существование и развитие». С целью плодотворного развития достигнутого, считали авторы идеи, необходимо создать благоприятные условия для работы художников. Первое и самое важное из них — мастерские. Именно в них художники испытывают наибольшую нужду. Авторы записки выражали уверенность, что «суммы, нужные для того, чтобы довести

здание почти до половины, будут пожертвованы нашею ИМПЕРАТОРСКОЮ фамилиею». Наиболее удобным местом расположения будущего здания им представлялась создававшаяся Адмиралтейская набережная, которая благодаря выводу из Адмиралтейства корабельных верфей застраивалась в конце 1870-х — начале 1880-х годов монументальными зданиями¹⁰.

Оставшаяся нереализованной идея Орловского и Якоби возродилась более чем два десятилетия спустя. На этот раз инициатором выступил А.И. Куинджи. 25 февраля 1902 года, выразив весьма сочувственно встреченное Советом академии мнение о чрезвычайной важности «для развития и распространения искусства иметь выставочное помещение», художник предложил для разрешения этого животрепещущего вопроса создать специальную комиссию. В ее состав вошли архитекторы Л.Н. Бенуа, П.А. Брюллов, Р.А. Гедике, Г.И. Котов и сам инициатор начинания¹¹. Поступившее на рассмотрение комиссии предложение владельца о продаже для выставочного здания участка на углу Каменноостровского проспекта и Петропавловской улицы размером 80 на 40 сажен комиссия отвергла из-за удаленности от центра Петербурга¹².

С новой интенсивностью обсуждение вопроса о месте будущего здания возобновилось в 1906–1907 годах. Репин предложил приспособить под него и мастерские огромное здание Тучкового или Пенькового буяна у Тучкова моста. «Этот запущенный старый замок... — писал он, — представляет прекрасные данные для зал и галерей для выставок. Занимая целый квартал, это здание способно вместить в себе экспонаты для самой большой, даже международной выставки. Кроме своих грандиозных размеров это счастливо поставленное здание окружено еще большим количеством флигелей, которые могли бы легко быть обращенными в мастерские и кладовые художественных экспонатов и материалов»¹³. С мнением Репина не согласился Котов, заявивший о неудобстве участка как самого оживленного судходного места столицы¹⁴.

Затем комиссия рассмотрела возможность устройства выставочного здания еще в трех местах. Предлагалось приспособить для выставок круглый двор Академии художеств. Это предложение выдвигалось дважды — в 1902 и 1905 годах, — оба раза оно отвергалось по двум причинам: трудность использования двора в качестве выставочного помещения и то, что в случае изменения назначения двора будет нанесен непоправимый вред целостности художественного ансамбля академического здания. Впервые с протестом против «вандализма» в 1902 году выступил Л.Н. Бенуа. Тогда М.Т. Преображенский предложил приспособить для выставок расположенное на территории академического участка на 3-й линии Васильевского острова мозаичное отделение. Попутно обсуждалось также предложение Котова построить выставочное здание в саду Русского музея императора Александра III. Зодчему казалось целесообразным возвести рядом с музеем специальный корпус для

выставок, который будет находиться к зданию бывшего дворца в отношении, родственном отношении Люксембургского дворца в Париже к Лувру. Когда выяснилось, что место в саду Русского музея предоставлено быть не может, Л.Н. Бенуа составил смету и эскизный проект здания выставок на территории академического участка на 4-й линии Васильевского острова. На этот раз с протестом против использования сада Академии художеств для выставок выступил Репин. Он утверждал: сад так же необходим академии, как мастерская для животных, и продолжал отстаивать свой проект приспособления для выставок Тучкова буяна, мотивируя тем, что для выставочного здания нужно много места, а для строительства нового сооружения — много денег¹⁵.

В ходе поисков принадлежащих городу пригодных для этой цели мест по представлению Марии Павловны Совет министров остановился на участке, расположенном на соединении Екатерининского канала и Инженерной улицы, откуда незадолго до этого была выведена государственная типография. Великая княгиня оспорила целесообразность первоначального решения продать этот участок для покрытия расходов, связанных с покупкой нового места для типографии на Петербургской стороне. Возражая против передачи участка в частные руки, Мария Павловна сумела доказать выгоды использования его под строительство здания для выставок на манер парижского Palais d'Industrie, затем Grand Palais. Так родилось оптимальное решение. Для выставочного здания было найдено прекрасное место в центре города. Отчасти получало реализацию предложение Котова о целесообразности превратить здание для выставок и здания Русского музея в единый художественно-выставочно-музейный комплекс.

27 апреля 1910 года Совет министров принял решение о передаче Академии художеств участка бывшей государственной типографии. Месяц спустя это постановление утвердил император¹⁶. Со стороны Михайловской площади участок будущего выставочного здания вплотную смыкался с территорией Русского музея. Благодаря этому решению Михайловская площадь превратилась в площадь Искусств. Кроме Малого оперного театра, Русского музея с его этнографическим отделом (ныне самостоятельный Этнографический музей) на площади предстояло появиться выставочному зданию.

Для его сооружения уже в 1910 году было создано акционерное общество «Выставочный дворец». Марии Павловне пришлось приложить немало усилий, чтобы изменить положение дел, устранить акционерное общество от участия в строительстве. Несмотря



П. КАНОНИКА

Портрет президента – великой княгини Марии Павловны. Вариант. 1910. Мрамор. НИМ РАХ

Академии в мае, 1913. On June 27, 1914 the ceremonial laying of the building stone took place in the presence of the Russian Emperor Nicholas II and President of the Russian Academy of Arts Grand Duchess Maria Pavlovna. However, the construction was finished only after the many changes brought by the February and later the October Revolution of 1917 and a temporary dissolution of the Imperial Academy of Arts in following perils of civil war.

At the beginning of 1917 there have been unexpected developments in Russia that have dramatically changed the destiny of the country. In late February it was the February Revolution and the Academy of Arts was manned by new people. Very soon, in early 1918, a letter of the Grand Duke Sergei Mikhailovich arrived to renowned mountain spa resort of Northern Caucasus – Kislovodsk, where Grand Duchess Maria Pavlovna fled from capital tormented with revolution and civil war. In his message, Grand Duke prohibited all the great princes to leave (or return to) the capital for safety reasons. Consequently, next year, long 14 months, Grand Duchess Maria Pavlovna and her family spend in Black-sea resort of Anapa, hoping to make her eldest son the Emperor. She refused to leave several times to Constantinople, unless she was personally informed about inevitable defeat of loyal forces by one of the White Army generals. In early February 1920, at last, the now former President of the Imperial Academy of Arts with her family – her son Andrei, his mistress, the ballerina Mathilde Kschessinska and their son Vladimir – as the last of the Romanovs – left the Russian soil aboard Italian steamship heading for Venice. Aunt Miechen, as she was called by her closest imperial courtiers and family, travelled then to Switzerland and to France, where her health was failing rapidly. Surrounded by her family, she died at her villa Hôtel la Souveraine at Contrexéville on

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 234. Л. 2–3.

¹⁰ *Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части с 1859 по 1890.* С. 204–206.

¹¹ Журналы Императорской Академии художеств в 1902 году. СПб., 1907. С. 70.

¹² ОГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1902 г. Д. 3–12. Л. 3.

¹³ Журналы Императорской Академии художеств за 1906 год. СПб., 1907. С. 8.

¹⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1902 г. Д. 3–12. Л. 14.

¹⁵ Там же. Л. 15–17, 24–31, 39–40, 48, 57.

¹⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1910–19012 гг. Д. 207. Л. 22–25, 47.

на заявление министра финансов Коковцова о затруднительности предоставления суммы для сооружения нового здания, Мария Павловна мотивировала свое требование тем, что выставочное здание не относится к числу особо выгодных с точки зрения прибыльности, что соседство Русского музея налагает на него особые обязательства относительно архитектуры и высоты, что устроители его руководствуются патриотическими целями. Она отмечала опасность строительства на средства акционерного общества, заинтересованного прежде всего в прибыли. Ответ императора на просьбу президента Академии художеств был положительным. Об этом Мария Павловна «с живейшей радостью сообщила собранию Императорской Академии художеств». В посланной императору телеграмме она говорила: «Собрание Императорской Академии художеств... повергает в полном умилении к стопам ВАШЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА верноподданнейшие чувства и глубочайшую признательность русских художников за непрестанное попечение ВАШЕГО ВЕЛИЧЕСТВА о преуспевании родного искусства. Президент Мария»¹⁷.

При проектировании выставочного здания Л.Н. Бенуа пришлось решать проблемы, связанные не только с особенностями назначения единственного в России специального здания для выставок, но и с вторжением новых строительных объектов в историческую среду, созданную в пору классицизма, и в уникальный по своей целостности архитектурный ансамбль в центре Петербурга. Найти баланс для разрешения противоречий между требованиями современной жизни, строительными начинаниями и позицией академии – убеждением в необходимости сохранять исторический облик столицы, сложившийся в XVIII – начале XIX столетия.

Проект Бенуа, работа над которым шла на основе утвержденного комиссией эскиза и по «предуказаниям августейшего президента»¹⁸, академия одобрила в мае 1913 года, 27 июня 1914 года состоялась торжественная закладка здания в присутствии императора и президента Академии¹⁹. Оно было достроено уже после ликвидации Императорской Академии художеств в 1919 году²⁰.

В предреволюционное десятилетие Академии художеств не раз приходилось давать оценку проектам и постройкам в пределах исторического центра столицы, включая район Михайловского дворца и Михайловского замка, формулируя принципиальную позицию и принимая решения по конкретным поводам. Так, через несколько лет одновременно с составлением проекта выставочного здания Совету академии пришлось решать судьбу здания, расположенного в непосредственном соседстве с участком, переданным Академии художеств. После устройства в Михайловском дворце Русского музея на месте вос-

точного, ближайшего к Садовой улице флигеля появился новый, сооруженный по проекту В.Ф. Свиньина корпус. В нем разместились памятный зал императора Александра III и экспозиционные этнографические залы, посвященные жизни и быту народов России. После завершения строительства возникло предложение возвести еще один новый, симметричный недавно возведенному корпус. От заключения Академии художеств зависела не только судьба будущего здания, решалась проблема сохранения исторического облика площади и судьба второго флигеля бывшего Михайловского дворца. Сторонники замены второго флигеля новым зданием аргументировали свое предложение необходимостью обеспечить симметрию композиции обновляемого ансамбля. Совет академии отклонил это предложение. В его заключении содержалось требование сохранить творение К.И. Росси, «вполне гармоничное по отношению к целому зданию, дабы грядущие поколения видели, каков был первоначальный Михайловский дворец».

В 1917 году в России произошли события, кардинально изменившие судьбу страны. В конце февраля вспыхнула Февральская революция. Вскоре Академию художеств возглавили новые люди. Мария Павловна ненадолго пережила Императорскую Академию художеств. В начале 1918 года в Кисловодск пришло письмо от великого князя Сергея Михайловича с сообщением о предписании всем великим князьям покинуть столицу до 20 марта. Зимой 1918/19 года семья Марии Павловны провела в Анапе. В феврале 1920-го последний, теперь уже бывший президент Императорской Академии художеств с семьей – сыном Андреем Владимировичем, его женой балериной Матильдой Кшесинской, их сыном Владимиром, последним из Романовых, оставили пределы России. Прожив несколько месяцев в эмиграции, Мария Павловна скончалась в Контрексевиле во Франции²¹.

¹⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. Д. 99а. Л. 250–251, 453; Там же. Д. 99б. Л. 21.

¹⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. Д. 99б. Л. 24.

¹⁹ Там же. 1913 г. Д. 217б. Л. 70, 71.

²⁰ Лисовский В.Г. Указ. соч. С. 272.

²¹ Корнева Г.Н., Петрицкий В.А., Чебоксарова Т.Н. *Санкт-Петербургский дворец великого князя Владимира Александровича – Дом ученых Академии наук. СПб., 2001. С. 79.*

МУЗЕЙ АКАДЕМИИ

MUSEUM OF ACADEMY



В истории академического музея чрезвычайно велика роль личностей, трудами которых создавались, систематизировались и входили в практику художественного образования собрания произведений изобразительного искусства. Известна роль И.И. Шувалова, основателя и первого куратора Академии художеств, передавшего музею часть своей коллекции западноевропейского искусства, а также президентов— членов императорской фамилии. О тех же, кто непосредственно занимался академическими коллекциями, об их хранителях, известно значительно меньше. Журнал «ACADEMIA» уже писал о хранителях музея отце и сыне Ухтомских, есть заслуги перед академией и у Эмиля Оскаровича Визеля, чья работа в музее совпала с временем больших исторических перемен.

ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЯ АКАДЕМИИ Э.О. ВИЗЕЛЬ CUSTODIAN OF ACADEMY MUSEUM E.O. WIESEL

Ирина Лобашева

Irina Lobasheva

Музей Академии художеств — первое публичное художественное собрание в истории нашей страны. Он хранит и пропагандирует академические традиции русской школы — задача важная в настоящий период, когда происходит новое осмысление исторического развития художественного процесса в России. История музея неразрывно связана с развитием самой академии и содержит немало поворотных моментов, драматических коллизий, так или иначе отражавших события ее жизни.

Особую роль в становлении и развитии музея играли его непосредственные руководители и хранители, большинство которых, посвятив музею всю жизнь, совершенствовали его внутреннее устройство. Многие из них были незаслуженно забыты, поскольку в годы советской власти к дореволюционной академии формировалось отношение как к последовательному проводнику консервативных интересов в искусстве. Поэтому в последние десятилетия актуальной задачей становится введение в научный оборот забытых фактов и имен. Одно из них — Эмиль (Эмилий) Оскарович Визель (1866–1943), художественный и музейный деятель рубежа XIX–XX веков, действительный член Академии художеств. Тридцать четыре года он посвятил музею Академии художеств. Сначала как помощник хранителя музея, затем в должности хранителя, а по сути его фактического руководителя. Параллельно с музейной де-



А. ЭДЕЛЬФЕЛЬТ
Портрет Э.О. Визеля. 1900-е.
Холст, масло.
Семейный архив Визелей

Э.О. ВИЗЕЛЬ
Общий вид кабинета хранителя музея Академии художеств. 1910-е (?). Бумага, карандаш.
Семейный архив Визелей

Мuseum of Russian Academy of Arts was the first public art collection in Russian history. It preserves and promotes the academic traditions of the Russian school — an important task in the present period, when there is a new understanding of the general artistic development in Russia.

Major role in a development of the museum was played by its immediate curators and custodians, most of whom devoted all their life to the museum. Many have been unjustly forgotten during the Soviet era.

One of them is baron Emil (Emili) Oskarovich Wiesel (1866–1943) — Full Member of the Imperial Academy of Arts, artist and museum worker from turn of the 19th and 20th centuries.

By the time of Wiesel engagement in the museum it had one of the richest collections of highly valuable national artworks.

Emil Wiesel was involved in enriching museum collections, he is author of a new museum charter, and he supervised museum reorganization. One of many changes included creation of separate "Department of antique sculpture casts", the pride of the collection of the Academy, which was obtained from abroad by Academy President Ivan Shuvalov (1727–1797).

The end of 19th century in Russia was period when many local centres of artistic life were organized at governmental or private initiatives: local art and drawing schools, societies of art lovers and artists. Last but not least, many major, but also provincial art museums were established. This process was particularly intense in 1880's — 1910's. In the capitals these were the Tretyakov Gallery (1893), the Russian Museum (1898). Art schools and city museums were established in the towns of Penza, Odessa, Kazan, as well as elsewhere.



ательностью Визель всегда работал творчески, развивая и совершенствуя свой художественный талант.

На рубеже XIX–XX веков возник особый интерес общества к художественным процессам в стране. В 1894 году Академия художеств переживала кардинальные перемены, это было время реформы системы художественного образования, проводимой по инициативе передвижников. Примечательно, что в том же году Эмиль Визель поступил на службу в музей Академии художеств в должности помощника хранителя А.П. Соколова.

К началу музейной деятельности Визеля академический музей являлся одним из богатейших, но недостаточно четко систематизированных отечественных собраний художественных ценностей. Существовал контроль за сохранностью и движением экспонатов, наметился серьезный подход к проблемам реставрации, деятельность музея обрела научный характер. Визель постепенно становится уникальным музейным специалистом, каких в тот период были единицы, знающим толк и тонко чувствующим все нюансы этой незаметной, зачастую рутинной и кропотливой работы.

Эмиль Оскарович занимался обустройством музея, разработал его новый устав, проводил реорганизацию. Был особо выделен отдел слепков античной скульптуры — гордость коллекции академии, начало которой было положено И.И. Шуваловым. Для организации экспозиции архитектурного отдела Э. Визель изучал и отбирал материалы, искал подходящее помещение.

В это время в России организуются государственные и общественные центры художественной жизни — местные художественные и рисовальные школы, общества художников и, конечно, художественные музеи. Этот процесс был особенно интенсивным в 1880–1910-е годы. В столицах открылись Третьяковская галерея (1893) и Русский музей (1898), в провинции — Пензенская, Одесская, Казанская и другие художественные школы, а также городские музеи.

Визель участвовал во многих событиях того времени: в формировании фондов открывавшегося тогда Русского музея (1898)¹, занимался подбором и отправкой экспонатов из фондов музея академии для организации музеев в провинциальных городах России, контролировал их деятельность².

Однако сфера деятельности Визеля была гораздо шире его повседневных музейных обязанностей, он активно участвовал в крупных отечественных мероприятиях, устраиваемых музейными деятелями страны. Неоднократно Эмиль Оскарович выезжал за границу в качестве комиссара или помощника комиссара русских художественных отделов на зарубежных выставках: на Всемирной выставке в Париже (1900), на международных в Берлине (1896), Мюнхене (1909), Брюсселе (1910), Риме (1911), Турине (1913). Его заслуги в этом качестве оценены наградами разных стран. В 1914 году Визель был избран действительным членом Академии художеств.



Э.О. Визель, его мать Мария Францевна и брат Оскар. 1880-е. Семейный архив Визелей

Э.О. ВИЗЕЛЬ

Интерьер. Квартира Э.О. Визеля в доме, принадлежащем Академии художеств. 1900-е.

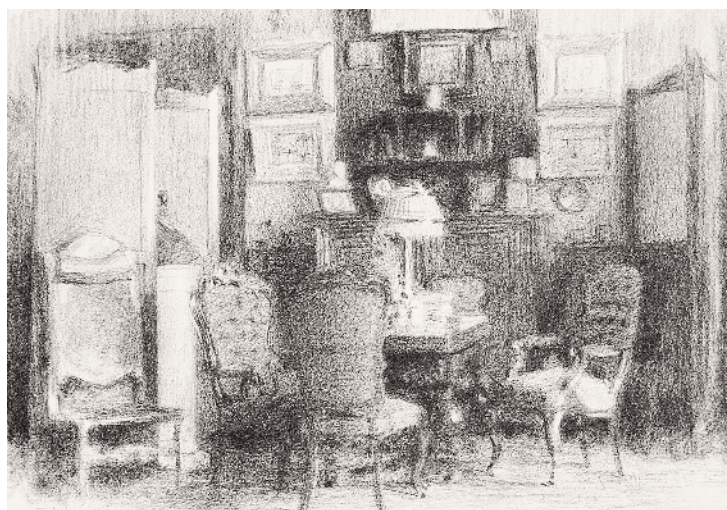
Бумага, наклеенная на картон, итальянский карандаш.

Семейный архив Визелей

Many of these events were carried out with direct participation of Wiesel. He was involved in the transfer of artworks and the formation of collections for the newly formed Russian Museum, originally called the Russian Museum of His Imperial Majesty Alexander III. He was also engaged in selecting and sending chosen artworks from the Academy Museum to the newly established museums in the provincial cities of Russia and to monitor their activities.

Emil Wiesel repeatedly travelled abroad as a Commissioner or Assistant Commissioner of Russian art exhibitions abroad: at the World Exhibition in Paris (1900), at the international art exhibitions in Berlin (1896), Munich (1909), Brussels (1910), Rome (1911), and Turin (1913). His achievements and endeavour were awarded by number of foreign countries. In 1914, Wiesel was elected a Full Member of the Russian Academy of Arts.

In the revolutionary years, Wiesel took responsibility for preservation and evacuation of art treasures of the Academy Museum to the Moscow, and later their subsequent re-evacuation back to Petrograd. By special order of the first Soviet People's Commissar of Enlightenment Anatoly Lunacharsky (who was re-



¹ *Государственный Русский музей: отчет. 1993–1997.* — СПб: ГРМ Palace Editions, 1998. С. 9. Указано, что из музея академии в Русский музей было передано 283 произведения.

² Основные сведения об Э.О. Визеле, приведенные здесь и далее, взяты из архивных фондов НБА РАХ и РГИА, а также из семейного архива.



В революционные годы Эмиль Оскарович принял на себя ответственность за сохранение и эвакуацию сокровищ музея Академии художеств в Москву, а затем их последующую реэвакуацию в Петроград. По распоряжению А.В. Луначарского он был включен в состав экспертной комиссии при музейном отделе Главнауки и считался одним из лучших экспертов по русскому и западному искусству.

В течение всей жизни Визель не оставлял занятий художественным творчеством. Эмиль Оскарович получил разностороннее образование в области живописи, рисунка, архитектуры. Одновременно с обучением на физико-математическом факультете Петербургского университета он занимался в школе Общества поощрения художеств, затем в Петербургской Академии художеств, а позже, окончив университет (1889), — в европейских школах Мюнхена (в Академии художеств у А. Вагнера) и Парижа (в мастерской Ф. Кормона). После участия в парижских Салонах (1894, 1901), где он впервые получил признание как художник, Визель стал экспонентом разных выставок за рубежом и в России. К столетию со дня его рождения (1966) в залах музея академии была развернута его персональная выставка, впервые представившая разностороннее творчество мастера.

Визель с увлечением работал в живописи и графике, зарекомендовав себя как виртуозный мастер портретного жанра, пейзажных и интерьерных видов, театральным художником (он фиксировал в акварельных и гуашевых зарисовках ведущие оперные и балетные постановки Ленинграда 1920–1930-х годов). Его произведения, демонстрирующие, с одной стороны, крепкую академическую школу, а с другой — знание новейших европейских течений рубежа XIX–XX веков, составляют основную часть семейной коллекции династии, а также находятся в музеях Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Казани, других городов.

Известны теоретические работы мастера — сообщения, доклады и выступления в печати о музее. Визель участвовал в подготовке каталогов русской скульптуры и живописи из собрания музея академии (1915), составил несколько каталогов частных коллекций, поступивших в музей (например, каталог коллекции В.Э. Краузольда, 1908). Сохранился его фундаментальный машинописный научный труд «Зрительные восприятия и их взаимоотношения с живописью» (1930).

На долю Визеля выпала нелегкая судьба: как большинство его современников, он испытал все тяготы полити-



Международная выставка в Риме. Э.О. Визеля представляют королеве Италии. 1911.

Семейный архив Визелей

Э.О. ВИЗЕЛЬ

Венеция. Мост через канал. 1910-е. Картон, масло.

Семейный архив Визелей

Орден Почетного легиона, присвоенный Э.О. Визелю Министерством иностранных дел Франции. 1901

▷ *Торжественное открытие Русского музея. 7 (19) марта 1898.*

(Э.О. Визель — второй справа).

Семейный архив Визелей



sponsible for culture and education), Wiesel was included in the expert committee at the museum department of Glavnauka (Central Administration for Scientific, Scholarly-Artistic, and Museum Institutions between 1922 and 1933) and was considered one of the best experts on Russian and Western art.

Personal destiny of Emil Wiesel was later difficult: he went through all the hardships of political changes in the country. In the late 1920's he was fired from the museum on pretext of his "old-regime" connections.

He finished his museum activities in the department of drawing of the Hermitage as assistant curator of M. Dobroklonsky and retired in 1931. In the years of the Stalin's Great Purge (political repressions and persecutions), Wiesel was deported with his family to the Kazakhstan (1935). The last test for this enlightened soul was the siege of Leningrad during the Second World War – in 1943 he died in the age of 77, unable to withstand hunger and cold.

³ Эмиль Оскарович Визель (1866–1943). Выставка к столетию со дня рождения. НИМ АХ СССР: каталог/ авт.-сост. А.Э. Визель, Т.Э. Визель, Л.Ф. Галич. – Л.: Художник РСФСР, 1966.

⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 36. Ед. хр. 28. Л. 59, 59 об. Переписка и распоряжения по музею за 1908 год. Доклад Э.О. Визеля на заседании Совета АХ. 2 ноября 1908 года. С. 31–44.



ческих преобразований в стране. В конце 1920-х годов он как «старорежимный» кадр был уволен из музея, закончил свою музейную деятельность в отделе рисунка Эрмитажа в должности помощника хранителя отдела М.В. Доброклонского и вышел на пенсию в 1931 году. В период сталинских репрессий Визель был вместе с семьей выслан в Казахстан (1935). Последним испытанием стала блокада Ленинграда – в возрасте 77 лет он умер в 1943 году, не выдержав голода и холода осажденного города.

При сопоставлении фактов биографии Визеля нетрудно заметить, что ее важные вехи совпадали с началом новых этапов истории Академии художеств. Так, начало его музейной работы пришлось на время передвижнической реформы в академии, следующая страница была открыта в середине 1900-х годов, когда из-за противоречий в методах преподавания из академии ушли А.И. Куинджи (1897) и И.Е. Репин (1907) и стала очевидной необходимость новой реформы образовательного процесса. На фоне этих событий в связи с открытием Русского музея возникла потребность корректировки старых принципов экспонирования в академическом музее. Именно в это время Визель становится его фактическим руководителем (1907). Он последовательно разрабатывал и осуществлял программу реорганизации музея академии.

Особенное внимание Визель уделял отделу русской художественной школы. Изменения, необходимые в музее, он изложил в докладе 1908 года. Эмиль Оскарович указывал, что в результате бесконечных частных выставок деятельность самого музея пришла в упадок: «С момента учреждения Русского музея... взявшего на себя задачу собирания материалов для полной и исчерпывающей истории русского искусства, ясно определилось и назначение "русского отдела" при академическом музее: он должен быть Музеем Академии художеств, не более того. Этим перед ним ставится двоякая задача: 1) служить живой, наглядной историей деятельности Академии художеств и 2) отвечать запросам и потребностям Высшего художественного училища»⁴.

Визель выдвигал новую концепцию экспозиции. По сути, он предложил сделать больший акцент на истории жизни академии в музейной экспозиции, «оживить» ее портретами конкретных лиц, много сделавших для развития Академии художеств. Тем самым он стремился придать экспозиции исторический облик, сделать ее интересной для восприятия каждого зрителя в противовес существовавше-



Э.О. Визель
 Пламя Парижа. 1930-е. Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
 Семейный архив Визелей

Фотографии и работы
 Э.О. Визеля публикуются
 с любезного разрешения
 наследников художника

му отношению к музею только как к учебно-показательному подразделению. Передать «дух истории академии»⁵ — в этом видел он задачу музейной экспозиции.

Визель предлагал «образовать особый отдел живописи иностранных школ» и выделить его территориально. Он говорил «о значении подобного собрания для художественного развития учеников ВХУ (Высшее художественное училище при АХ. — *И.Л.*), получающих возможность во всякое свободное время зайти полюбоваться и поучиться у старых мастеров»⁶. Позже это предложение Визеля было воплощено в жизнь.

Он считал, что в силу особенностей формирования коллекции русский отдел «представляет собою не историю русской школы живописи и скульптуры вообще, а лишь историю академии как насадительницы художеств в России. С учреждением РМИА III (Русского музея императора Александра III. — *И.Л.*) академическому музею ничего более и не остается, как стремиться к возможно более полному осуществлению этой основной своей задачи...»⁷

Эмиль Оскарович предлагал развернутую программу реорганизации музея с привлечением барельефов, печатной графики, других академических материалов. Детально рассматривал он в своей программе и проблему пополнения музейной коллекции, особо оговаривая закупку произведений у молодежи, предлагая поощрять ее ответственными для музея заказами⁸.

В докладе Визель приводит единую схему построения экспозиции музея на основе хронологического принципа.

Изучая подробно музейную концепцию Визеля, важно помнить, что музей академии изначально строился и воспринимался в академии как учебный художественный музей, способствующий обучению на примере лучших образцов произведений искусства и располагающий подсобным материалом для учащихся. Предложения Визеля

в корне меняли подобное отношение к музею. Глубоко понимая роль академии в художественной жизни страны, он видел просветительскую задачу в изучении ее истории на примерах представленных в музейной экспозиции. Эмиль Оскарович хотел создать такое музейное пространство, где существовало бы несколько экспозиционных акцентов: мемориально-исторический с выделением исторических экспонатов, в частности, портретного круга академических деятелей, и художественный с представлением эталонов академического мастерства. Вместе с тем не забывал он и об учебном назначении музейной экспозиции.

Осознавая роль музея академии как центра деятельности провинциальных художественных музеев, Визель стремился, чтобы его новаторские предложения предопределяли появление продуманных, обоснованных художественных экспозиций на местах.

Особый интерес представляет устройство в академии Музея старой академии в начале 1910-х годов, в котором Визель принимал активное участие⁹. Толчком к созданию такого музея послужило ценное собрание архитектурных чертежей и моделей, которое по сей день считается одним из лучших в стране. Его составляют модели и проекты XVIII–XIX веков самых известных построек Петербурга и его окрестностей Ф.Б. Растрелли, В.И. Баженова, И.Е. Старова, В. Бренны, Ж. Тома де Томона, А. Ринальди, О. Монферрана, других архитекторов. В те годы они хранились в тесных кладовых. Идея организации музея принадлежала архитектору Г.И. Котову, который вместе с М.Т. Преображенским предложил такую экспозицию.

Визеля интересовали вопросы архитектуры¹⁰, он хорошо ориентировался не только в музейных коллекциях, но и в том, что можно было привлечь для экспозиции из состава и помещений других структур Академии художеств. Продуманность разнообразного материала говорит о том, что

он задолго планировал состав этой экспозиции и частично реализовал в ней свои предложения по реорганизации.

Визель стремился придать всем отделам музея ясный, системный, научно обоснованный характер, что, по сути дела, впервые происходило в музее. Это реформирование назрело в результате сложившейся ситуации как внутри музея, так и в музейном деле в России.

В конце 1900-х годов в музее сформировалось несколько главных экспозиционных зон, которые впоследствии функционировали в том виде, в каком были запланированы и созданы при активном участии Визеля, Исакова и других академических деятелей. Процесс реформирования продолжался и в последующие годы.

С появлением в последние десятилетия XIX века таких крупных собраний изобразительного искусства, как Третьяковская галерея и Русский музей, музей академии проходит путь от первого и долгое время единственного публичного художественного собрания в стране до более узкого по специализации художественного музея, освещающего историю академии. Но при этом академический музей не теряет своей значимости. Напротив, он начинает выполнять наряду с просветительской и учебно-показательной задачей и функции центрального музея, курирующего местные музеи и школы. На тот момент музей академии был практически единственным таким куратором, и происходило это благодаря целенаправленной политике Академии художеств.

В процессе реформирования музея меняется и статус его хранителей. Благодаря масштабной деятельности и профессиональному авторитету Визеля заведующий музеем Академии художеств воспринимается и в академических кругах, и в художественной столичной среде как видный музейный деятель, а не как академический служащий чиновничьего круга. Здесь сыграла свою роль личность Эмиля Оскаровича, способствовала этому и развернувшаяся в стране музейная кампания, а вместе с ней и стремление центральных музеев консолидировать усилия, придать проводимой ими работе профессиональную и общественную значимость.

Однако в послереволюционный период было объявлено о ликвидации Императорской Академии художеств (1918) и соответственно всех ее учреждений, поэтому ее музейные фонды стали распределяться по музеям и учреждениям. Визель, оставаясь на посту хранителя, как мог, пытался бороться, старался сохранить коллекцию. Но противостоять происходящему было практически невозможно.

Лишь в середине 1920-х годов, во время восстановления деятельности музея, Визель как опытный организатор, специалист, прошедший с музеем самые трудные времена, возглавил один из ведущих отделов — отдел истории академической художественной школы. Кроме того, как бывший руководитель музея, по сути, один из соавторов двух основных каталогов, выпущенных накануне революционных событий, Визель хорошо знал состав старых коллекций, знал, какие из отправленных в другие собрания экспонатов необходимо и возможно вернуть в академический музей.

Основные тенденции к изменению жизни главного художественного вуза страны наметились к началу 1925 года, изменились методические установки школы. Анализ натур, постановка крепкого рисунка, изучение реальной действительности — все то, на чем ранее базировалась традиционная система академического обучения, вернулось в стены института. Реалистическая школа получала новое рождение, но теперь она основывалась на идеях прославления советского строя и ее лидеров.

На этой волне закономерно и повышение роли академического музея как музея школы, где были бы наглядно представлены лучшие образцы всех этапов обучения. О.В. Серебровская по поводу восстановления музея пишет: «Став ректором, Эссен загорелся идеей возродить музей. Он добился возвращения ряда вещей из музеев, где они не использовались. Некоторые произведения получены были из Государственного музейного фонда. Коллекция быстро росла. Эссен привлек к работе видных специалистов — О.Ф. Вальдгауэра, М.В. Доброклонского, Э.О. Визеля и других. В работу включились многие художники и искусствоведы. В построении экспозиции был положен комплексный метод, т. е. материал разделялся по странам и периодам»¹¹.

Отдел истории академического образования должен был стать в музее по замыслу Эссена одним из ведущих. Под руководством Визеля была создана экспозиция отдела, велась систематизация фондов, готовился к выпуску путеводитель. Основные положения программы деятельности отдела изложены Визелем в сообщении, сделанном на заседании коллектива музея. Эмиль Оскарович обозначил уникальность подведомственного ему отдела и выдвинул основную проблему: «Самым чувствительным пробелом является отсутствие материалов по одному из существенных элементов старой художественной школы — воспитанию, значение которого в старой академии было огромно. Выявление методов воспитания и преподавания является важной работой, которую должен выполнить отдел». По его мнению, необходимо было показать в специальном разделе работы «бывших питомцев академии на Монетном дворе (медальеры), в Экспедиции заготовления государственных бумаг (ныне Гознак), на шпалерной мануфактуре (производство гобеленов), на Императорском фарфоровом

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 36. Ед. хр. 28. Л. 59 об.

⁶ НБА РАХ Ф. 37. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 4.

⁷ Там же. Л. 4–5.

⁸ Там же. Л. 7.

⁹ Богдан В.-И.Т. *Идея устройства «Музея старой Академии художеств» (1910 г.)* // Материалы науч. конференции «240 лет АХ», НИМ РАХ, 11–12 марта 1998: краткое содержание докладов / НИМ РАХ / под общей ред. В.-И.Т. Богдан. — СПб.: НИМ РАХ, 1998. С. 8–10.

¹⁰ При поступлении в академию Визель подал документы на архитектурный факультет, где проучился один год, а затем перевелся на живописный факультет. РГИА, Ф. 789. Оп. 11. 1888. Ед. хр. 81. Л. 14, 16, 17.

¹¹ СЕРЕБРОВСКАЯ О.В. *Роль Э.Э. Эссена в становлении советской высшей художественной школы (к 100-летию со дня рождения)* // Сборник ИЖСА имени И.Е. Репина «Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР». Вып. IX. — Л.: ИЖСА им. И.Е. Репина, 1979. С. 13.

заводе, производстве художественной мебели, Петергофской гранильной фабрике, работы художников-декораторов должны быть выделены в отдельную залу». Кроме того, в отдельных экспозиционных пространствах необходимо было выделить два направления: «работы школ, подчиненных академии (почти все провинциальные художественные школы и части столичных, преподавание изобразительно-искусства в средних учебных заведениях) и история здания Петербургской Академии художеств»¹².

Он считал, что существующую экспозицию нельзя признать устойчивой, так как одновременно с поступлением экспозиционных материалов отдел продолжает ощущать нехватку многих экспонатов: «Отдел вынужден применять тщательный отбор экспонатов и настаивать на возвращении из Русского музея некоторых программ, как, например, Брюллова и Репина, без которых вряд ли можно говорить о какой-либо политике собрания». Вместе с тем, многие художники неоднократно делали дары (скульптура, учебные рисунки, акварели, картины)¹³ именно для отдела истории художественного академического образования.

Стремительное развитие музея в эти годы происходило в русле всеобщего подъема музейного дела в стране. Однако в работе проверяющих музей инстанций прослеживается единая официальная установка — создание идеологической базы пролетарской культуры. В связи с четкими идеологическими установками остро ставились проблемы экспонирования. Особо акцентировалось, что «существующая постановка научной работы в музеях и порядок музейной экспозиции не отвечают требованиям культурно-просветительского характера. Установившийся годами в большинстве музеев аналитический метод экспозиции не отвечает требованиям современной общественности»¹⁴. Коллегия Рабоче-крестьянской Инспекции директивно предлагала «музеям приступить к постепенному изменению экспозиции... с целью сделать музеи доступными пониманию широких масс посетителей». Музею приходилось учитывать подобные указания при работе над экспозицией.

Открытие музея состоялось в намеченный срок и стало одним из самых значительных мероприятий 1927 года.

Отчет отдела истории школы, составленный Визелем по итогам проделанной огромной работы¹⁵, дает возможность понять, что удалось выполнить, пришлось изменить либо совсем отказаться от задуманного. Как указывал Визель, само определение отдела «История художественного академического образования в России» требует «дать картину этапов художественного академического образования», а также выявить и проанализировать методы воспитания и преподавания в академии, ее связи с производством и влияние на развитие провинциальных училищ и средних школ.

Визелем обозначена наиболее ценная часть экспонатов — оригинальные работы, относящиеся «исключительно к педагогической деятельности старой Академии художеств: рисунки учеников академии, их этюды с натуры, эскизы на заданные темы, как живописные, так и скульптурные, офорты и, наконец, программы на задан-

ные темы, исполнение которых обуславливало окончание курса учения. К этому присоединяются еще работы, исполнявшиеся в прежнее время для получения звания “назначенных”, “академиков”, “профессоров”, когда темы для таких работ задавались». Из отчета видно, что от введения в экспозицию архитектурной части пришлось отказаться ввиду отсутствия места и «требований архитектурного факультета поместить этот материал в залах факультета как необходимый для преподавания».

В отчете отмечалось, что многие серьезные пробелы в экспозиции, обозначенные ранее, удалось ликвидировать, вернув экспонаты, прежде всего программы выпускников академии из Русского музея. Однако Визель писал, что необходимо продолжить работу в этом направлении, и особо отмечал отсутствие конкурсных работ послереволюционного периода (1917–1925), которое «не дает возможности продемонстрировать весьма показательные искания и колебания академии в этот период». Восполнение этого пробела, по мнению Визеля, было бы возможно «только сейчас, когда еще не порвана связь с бывшими студентами академии, сохранившими еще свои академические работы и готовыми их продать музею за скромную плату». Не исключая возможности перегруппировки экспонатов, новых изменений и пополнений, Визель считал, что основа экспозиции уже заложена.

В приложенном к отчету путеводителе давалась подробная панорама экспозиции отдела. По сути, в этом емком варианте будущего издания путеводителя вслед за отчетом приводилась развернутая историческая оценка деятельности академии. Особенно интересна история совсем недавнего послереволюционного периода, где правдиво и беспристрастно излагалась сложность существования академии, неудачи в методах и подходах, к преподаванию.

Профессионализм, богатый опыт Визеля в создании первой историко-художественной экспозиции музея до-революционного времени, его идеи, умение объективно взглянуть на весь ход развития педагогической школы вплоть до сложного этапа современности нашли законченное воплощение в структуре отдела истории школы конца 1920-х годов, которая легла в основу музейной системы, действующей в настоящее время.

¹² Личный архив семьи Визелей. Рукописный черновик доклада Э.О. Визеля. Ноябрь 1926 (?).

¹³ РГИА. Ф. 789. Оп. 36. Ед. хр. 54. Л. 49. Список вещей, принесенных в дар Музею Академии художеств и поступивших в отдел истории художественного академического образования в России. Перечислены произведения скульпторов Н.Р. Баха, Р.Р.Баха, А.Л. Обера, Д.А.Дудина, П.С. Геллера и других.

¹⁴ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 527. Л. 3. В связи с этим Главнауке было предложено: «а)...все освобождающиеся вакансии научного и научно-технического персонала замещать в первую очередь партийным и марксистским составом... б) Обеспечить в каждом музее соответствующее партийное влияние посредством назначения соответственно подготовленных партийцев на руководящие должности директоров музеев, стремиться к заполнению членами партии указанных в выводе административно-хозяйственных должностей».

¹⁵ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 636. Отчет отдела истории художественного образования, составленный Э.О. Визелем. Осень 1927 года (Л. 4–5 Об). Далее по тексту — цитаты из этого отчета.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

LIBRARY OF THE ACADEMY



Академическая библиотека создавалась как специальная библиотека по искусству. Ее фонды комплектовались необходимыми для образования и воспитания будущих художников и архитекторов изданиями по теории и истории искусства, рисунку, живописи, гравированию, архитектуре, анатомии, перспективе, истории, мифологии и прочим дисциплинам. Заметное место в коллекции занимают книги, изданные в странах Европы в XVII и XVIII веках. Куратор академии И.И. Шувалов передал в дар библиотеке 94 тома, около 100 картин и 723 эстампа, что стало основой коллекции. Появилась традиция приносить в дар библиотеке книги, увражи, эстампы... Президенты, педагоги академии, художники, любители искусств продолжают ее по сей день.

ФРАНЦУЗСКИЕ КНИЖНЫЕ ПАМЯТНИКИ

FRENCH BOOK TREASURES

Людмила Полякова

Lyudmila Polyakova

Академическая библиотека с первых лет своего существования приобретала и получала в дар много редких и ценных книг и увражей, которые были особенно необходимы для первых воспитанников Академии. Они стали наглядными пособиями для их знакомства с произведениями западноевропейской живописи, античной скульптурой и архитектурой. В настоящее время в фонде академической библиотеки хранится значительная часть этого собрания.

Первые годы существования библиотеки связаны с огромным событием в культурной жизни России — учреж-

△ Тисненые золотом герб и монограмма владельца на кожаном переплете книги из коллекции И.И. Шувалова

Since the first years of its existence, Academic Library has been acquiring and receiving as gifts many rare and valuable books and ouvrages, especially needed for the first students of the Academy. They became a visual guidebooks, allowing readers to get acquainted with the works of Western European painting, antique sculpture and famous works of architecture. Nowadays, most of them are belonging to the Academic Library collection of old books and prints.

The library got its first books from the Moscow University and the Acad-



дением в царствование Елизаветы Петровны Академии трех знатнейших художеств. Необходимость этого шага была подсказана самой жизнью. М.В. Ломоносов писал: «Россия, распространяясь широко по вселенной, прославляясь победами... требует величеству и могуществу своему пристойного и равномерного великолепия, какового ниоткуда приобрести невозможно, как от почтенных художеств...»

Организатором и первым куратором академии был Иван Иванович Шувалов «Его Превосходительство генерал-поручик, действительный камергер и орденов Белого Орла, Св. Александра Невского и Св. Анны кавалер, шляхетского кадетского корпуса директор, Императорского Московского университета куратор, Санкт-

Универсальный толковый словарь, содержащий значения и определения слов на французском и латинском языках, а также различия в их использовании...

В 3 т. Том 3. Женева. 1704.

Титульный лист с владельческой надписью И.И. Шувалова.

Ниже круглая печать Академии художеств

emy of Sciences. Later, in 1797, by order of His Imperial Majesty, books, physical and musical instruments were transferred to the Academy library from the corps of the foreign co-religionists.

After the publishing Senate's decree, Academy library immediately began to acquire the book "from the economic sources" or the Academy itself. In forming the collection, different means were used: direct acquisition, donation, exchange, testamentary succession. Foreign au-

Петербургской Императорской Академии художеств главный директор, Лондонского Королевского собрания и Мадридской Королевской Академии художеств член».

Образованнейший человек своего времени, он прекрасно понимал, какую базу надо подготовить, чтобы воспитать и образовать на европейском уровне будущих русских художников, скульпторов, архитекторов. Одна из главных ролей в этом отводилась академической библиотеке.

И.И. Шувалов владел уникальным книжным собранием, знал и ценил силу печатного слова. Будучи куратором Московского университета, в «Ордере» от 20 мая 1756 года он писал: «Библиотеку всячески стараться приводить и содержать в порядке». Такое же внимание он уделял и академической библиотеке, принимал большое участие в комплектовании ее фондов.

Первые книги поступили из Московского университета, Академии наук. Позднее, в 1797 году, по распоряжению Его Императорского Величества из Корпуса иностранных единоверцев в Академию художеств были переданы библиотека, физические и музыкальные инструменты.

*Коллекция эстампов
Кабинета короля. Т.1-23.
Париж. 1677-1727.
По распоряжению Людовика XIV
серия выполнена виднейшими
граверами XVII в.
Переплет желтой кожи
с тисненой золотом маркой
королевской типографии
с гербом Бурбонов*

thors were often sending their works on the history of art, architecture and sculpture free of charge. Links with booksellers and book publishers were gradually established, replenishment of funds was constant despite the fact that funding was often inadequate.

Building up a library was long-term process and it's only natural that the first teachers and Presidents of the Academy were directly involved: arriving from abroad, teachers and scholarship holders of the Academy were bringing with them books, engravings, prints and ouvrages. Their colleagues, Academy pedagogues, were also helping with the selection of the necessary literature. Thus, in 1761, "teacher of historiography Dubilieu was given 11 rubles to buy French books, including 3 volumes of lexicons; merchant Francois Pochet was given 35 rubles for book about architecture."

In 1760, Ivan Shuvalov, the first president of the Academy, one of the most educated men of his time, handed over much of his private library for the needs of Academy students – this collection consisted of 94 books, 100 paintings and 723 prints. They were mostly books of 17th – 18th centuries, published in France and Italy. This collection marked the beginning of the collections of both Museum and Library of the Russian Academy of Arts.

Thus, the systematic acquisition activities of the Academic library began when Academy received official inception and in 1764 its funds have already included valuable engravings, ouvrages and books.

Currently, the Scientific Library of the Academy is storing 8 books of the 16th century and more than 200 books of the 17th century, all of them printed by printing shops in Paris and Lyon. Many of them have the autographs of former owners, including French Neoclassical architect Auguste de Montferrand, author of famous monuments of St. Petersburg – St. Isaac's Cathedral, Alexander's Column and Kazansky Cathedral.





РАМЕЛИО АГОСТИНО
Различные машины. Париж, 1588.
Итальянский инженер и изобретатель посвятил книгу королю Генриху III. Книга на итальянском и французском языках. В ней 195 страниц гравюр с изображениями машин для поднятия воды, тяжести, для метания стрел, устройства мостов и т.п., и даже машина для удобства чтения книг. Образец полиграфического искусства XVI века. Уже в XVIII столетии это издание считалось редким

После сенатского Указа 1757 года сразу начинают приобретать книги «из экономических доходов» на счета самой академии.

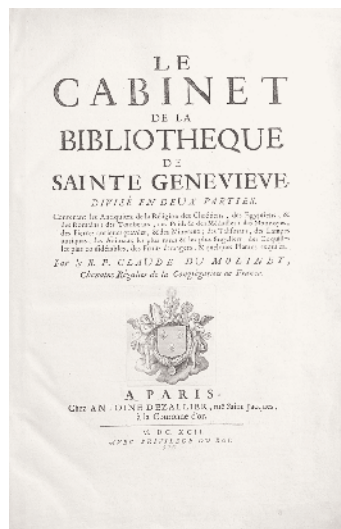
Из расходной части счетных книг И.И. Шувалова за 1758 год мы узнаем, что были приобретены 5 томов книги Корнелия де Брюна «Путешествие в Персию и Восточную Индию через Московию» (1718), за которые заплачено 25 рублей, куплено книг для академии на 154 рубля, израсходовано на материалы для пристройки в академический дом с работой и на книги ученикам 255 руб. В первую очередь покупают книги по архитектуре, живописи, рисунку, гравированию, перспективе, анатомии, истории, мифологии, издания по теории и истории искусств, иностранным языкам и другие.

При формировании коллекции использовали разные возможности: приобретали, получали в дар, обменивали, принимали по завещанию. Зарубежные авторы присылали свои труды по истории архитектуры, скульптуры. Постепенно были налажены связи с книготорговцами и книгоиздателями, пополнение фондов шло постоянно, несмотря на то что финансирование часто было явно недостаточным.

В связи с недостатком российских учителей Шувалов приглашает мастеров из Франции, Италии и



Германии — живописцев, архитекторов, скульпторов, граверов. Из Франции приезжают архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот, живописцы Ж.-Л. Девельи, Л. Лагрене, скульптор Н.-Ф. Жилле, учитель мифологии Дюбуле, воспитатель Ж. Кювилье... Воспитателями и гувернантками в Воспитательном училище при Академии для учеников 1-го возраста — мальчиков 5–6 лет — также были француженки.



Клод дю Молине
Кабинет редкостей Библиотеки Св. Женеьевы. Париж, 1692.
Монах Клод дю Молине составил историю аббатства, описал его библиотеку и кабинет редкостей. Редкости представлены на 38 листах, гравированных на меди, на семи листах изображены интерьеры библиотеки и ее кабинетов. Гравюры исполнены Ф. Эртингером. Портрет К. дю Молине гравирован А. Трувеном. На фронтисписе печать О. Монферрана

Луи МОРЕРИ

Большой исторический словарь: в 3 т. Лион, 1683–1689.

Третье издание энциклопедии гуманитарных знаний состоит из двух томов, вышедших в 1683 году, и дополнительного третьего тома. Фронтиспис первого тома – гравюра на меди Ж. Одрана. Портрет Л. Морери гравирован Ж. Эделинком



С XVIII века в Императорской Академии художеств обязательным было изучение иностранных языков. О необходимости знания французского языка говорил воспитанникам в 1831 году президент академии А.Н. Оленин. Он предупреждал: «Академисты, получившие 1-ю золотую медаль, не будут посылаемы в чужие края, если иметь не будут достаточных в сем языке познаний». Чтобы быстрее разрушить языковую преграду, в дополнение к уже имеющимся книгам приобретаются учебники «во французский и италийский класс»: «грамматики французские и италийские, азбуки французские – 20 штук, а также Вольфова математика, архитектура Римских палат» и другие учебные пособия.

К комплектованию академической библиотеки были привлечены и первые педагоги Академии художеств: прибывавшие из-за границы учителя и пенсионеры привозили с собой книги, гравюры, увражи. Работавшие в России педагоги также помогали в подборе необходимой литературы. Так, в 1761 году «учителю историографии Дюбулье выдали 11 рублей на приобретение французских книг, в том числе 3 томов лексиконов, купцу Франсуа Поше за архитектурную книгу заплатили 35 рублей».

В целях сохранения новых изданий купленные книги, например, «Описание древней географии» Стафейгагена и «Историю универсальную» Христофера Целлария, сразу же отдают в переплет, заплатив за работу 80 коп. В 1763 году исполняющий «библиотечную должность и смотрение чистоты над картинами» Андрей Торстеин (Генрих Торстензон) имеет жалование 100 рублей.

Сыновей ремесленников, солдатских и крестьянских детей, пришедших «научиться свободным художествам», не только обучали специальным профессиональным умениям, но и старались дать им широкое общее образование, так как «подлинное произведение искусства, помимо высокого мастерства, должно отличаться глубокой идеей».

Академисты могли свободно пользоваться библиотекой, в которой уже тогда были роскошные издания по искусству, книги по общеобразовательным предметам, редкие гравюры и рисунки, наглядные пособия по всем предметам, которые преподавали в академии. Музейные и

библиотечные фонды активно использовались в учебных классах рисунка, гравирования, живописи, перспективы и архитектуры, где воспитанников окружали произведения искусства: картины, слепки с античной скульптуры, гравюры. При необходимости они получали на руки иллюстрированные издания и гравюры для копирования.

В 1760 году Иван Иванович Шувалов передал для нужд воспитанников академии значительную часть своего собрания – коллекцию из 94 книг, 100 картин и 723 эстампов. В основном это были книги XVII–XVIII веков, изданные во Франции и Италии. Эта коллекция положила начало музейному и библиотечному академическому собранию.

Таким образом, систематическое комплектование библиотеки началось с момента учреждения академии, и к 1764 году в ее фондах уже были ценные гравюры, увражи, книги.

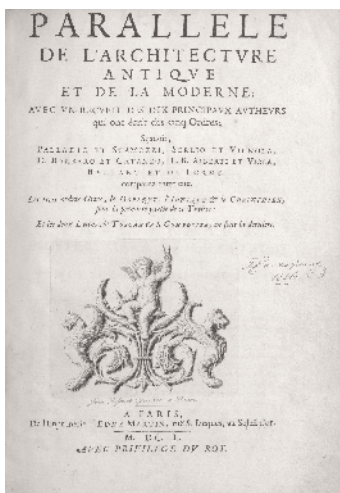
В уставе и привилегиях, дарованных Екатериной II Академии трех знатнейших художеств в 1764 году, записано: «Академии иметь публичную библиотеку, при которой содержать из числа академиков искусного библиотекаря... При перечислении должностей определены обязанности: «Библиотекарь из академиков, для содержания в порядке академической библиотеки и хранения картин, эстампов, гипсов и т.п. При нем помощник – определение каждому жалования по заслугам, искусству, достоинствам...»

Более 60 лет библиотекарь совмещал и обязанности музейного хранителя. 1830 год важен в жизни академии. В связи с принятием нового устава происходит разделение обязанностей библиотекаря и хранителя академического музея. Тогда же была определена конкретная сумма – 1430 рублей «на приращение художественного музея и библиотеки».

В это время увеличивается количество приобретаемых книг и шире становится их тематика: философия, история, археология, классическое искусство, достижения науки и техники, книги по географии, военному делу, математике и механике, физике, ботанике и медицине, путешествиям и домоводству...

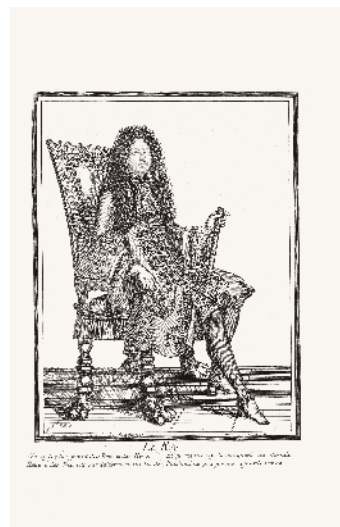


Макробий
 Две книги о Сне Цициона. Семь книг Сатурналий. Лион, 1556.
 Лион, 1585. Макробий – прозвище Амброзия Аврелия Феодосия, консула. Философские и филологические комментарии к произведению Цицерона «Сновидение Цициона». «Сатурналии» – литературное сочинение в форме диалогов. Содержит анализ учения Платона и Аристотеля о природе души и рассуждения о смерти. Книги изданы в Лионе в 1556 и 1585 годах Себастьяном Гриффием



ФРЕАР ДЕ ШАМБРЕ
 Параллели между архитектурой античной и модерна... Париж, 1650.
 В книге представлены сравнения реконструкций ордеров в параллельных чертежах с высказываниями автора и десяти крупнейших мастеров и теоретиков архитектуры: Палладио и Скамоцци, Серлио и Виньола, Д. Барбаро и Катанео, Л.Б. Альберти и Виолы, Бюллана и Делорма. На титульном листе владельческая записка О. Монферрана

Никола Боннар
 Костюмы века Людовика XIV. Париж, 1678–1685. 165 гравюр на меди представляют костюмы разных слоев общества. Гравюры Н. Боннара, Ж. Лепотра, Х. Доливера и Ж. Берена



Благодарные читатели – президенты, педагоги академии, художники, любители и почитатели искусств – на протяжении 250 лет заботились о пополнении фондов библиотеки, преподносили в дар, передавали и завещали ценные и редкие издания. И первым среди них был Иван Иванович Шувалов. В академической библиотеке до сих пор хранятся книги, гравюры и увражи из его коллекции, в том числе изданные во Франции. Великолепные фолианты имеют кожаные переплеты с тисненными золотом монограммой и гербом владельца.

В отделе редкой книги Научной библиотеки французские издания XVI–XIX веков занимают особое место. Как правило, они оформлены выдающимися художниками своего времени и отличаются высокими полиграфическими достоинствами. Почти во всех изданиях имеются фронтисписы, иллюстрации, гравюры, выполненные известными мастерами. Многие книги с автографами, экслибрисами и владельческими записями, что дает возможность проследить судьбу отдельных экземпляров. В настоящее время в фонде Научной библиотеки хранится 8 книг XVI века и более 200 книг XVII века, напечатанных в типографиях Парижа и Лиона. Эти издания имеют статус книжных памятников, что предполагает особо бережное их хранение и использование. Невозможно переоценить значение французских изданий для воспитанников Академии художеств XVIII–XIX столетий, а также для современных историков искусства, художников, студентов художественных вузов.

В настоящее время в фонде Научной библиотеки хранится 8 книг XVI века и более 200 книг XVII века, напечатанных в типографиях Парижа и Лиона. Многие из них имеют автографы прежних владельцев, в том числе Огюста Монферрана.

- Quinto libro d'architettura di Sabastiano Serlio Bolognese... Paris, 1547.
 Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau... [Album]. Paris [1559].
 Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau... Paris [1582].
 Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvees n'agueres par Philibert de L'Orme... Paris, 1561.
 Le diverse et artificiose macysine del capitano Agostino Ramelli dal ponte della tresia... Paris, 1588.
 Livre de pourtraiture de maistre Jean Cousin... Paris, 1595
 MACROBII AVBROAII, AVRELI THEODOSII. In somnium Scipionis, Lib.II. Saturnaliorum, Lib.vii. 1556.
 FELIBIEN A. Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent... Paris, 1676.
 MOLINET, CLAUDE DU. Le Cabinet de la bibliotheque de Sainte Genevieve... Paris, 1692.
 Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessin & Graveure, & des Originaux d'aves leurs Copies... Par A. Bosse... Paris, 1649.
 BOSSE ABRAHAM. Le peintre convertaux precises et univereelles regles de san art... Paris, 1667.
 BAUDOIN J. Recueil d'Emblemes divers... Paris, 1638
 PERRAULT CHARLES. Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle... I–II. Paris, 1696–1700
 BONNART N. Habillemens du Siècle de Louis XIV. 1678–1685.
 MERSENNE M. F. Ordinis Minim Harmonicorum Libri... Paris, 1636.
 MORERI L. Le Grand Dictionaire Historique... I–II. Lyon, 1683–1689
 Tableaux du Cabinet du Roy... I–XXIII. Paris, 1677.
 AUDRAN C. Les PROPORTIONS du corps huma in... 1683.
 BENSERADE J. de Metamorphoses d'OVIDE en Rondeaux... Paris, 1676.
 Pratique de la Geometrie, sur le Papier et sur le Terrain... Paris, 1669.
 CHAMBRAY, ROLLAND FREART DE. Parallele de l'architecture antique et de la moderh... Paris, 1650.

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS



1000-летие города Ярославля – событие общероссийского масштаба, празднование его прошло под эгидой Президента Российской Федерации Д.А. Медведева. В дни празднования в Ярославле состоялся научно-образовательный форум «Сохранение и возрождение духовного и культурного наследия России. 1000-летию Ярославля посвящается». Организаторы – Российская академия художеств и Российская академия наук. Проект получил благословение Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла.

ГОРОД ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ ИСТОРИИ CITY WITH THOUSAND-YEAR OLD HISTORY

Надежда Мухина

Nadezhda Mukhina

В памятные дни празднования 1000-летия Ярославля, 9–12 сентября 2010 года, прошел научно-образовательный форум, организованный Российской академией художеств и Российской академией наук «Сохранение и возрождение духовного и культурного наследия России. 1000-летию Ярославля посвящается». Форум стал следующим этапом долгосрочного проекта РАХ «Искусство и наука в современном мире», стартовавшего в ноябре 2009 года с большой международной научно-практической конференции в Москве.

В церемонии открытия конференции принял участие советник Президента Российской Федерации Юрий Константинович Лаптев, были зачитаны приветствия организаторам и участникам форума Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, Председателя Государственной думы Бориса Вячеславовича Грызлова, Председателя Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации Сергея Михайловича Миронова. В них отмечалась важность подобных мероприятий, дающих возможность широкого и открытого обмена опытом,

Открытие скульптурной композиции «Медведь» работы З.К. Церетели в парке, посвященном тысячелетию Ярославля. На фото слева направо: А. Пахмутова, Н. Доброфравов, З. Церетели, В. Терешкова

Оn 9–12 September, 2010, during the celebrations of the 1000th anniversary of the city of Yaroslavl, there was a scientific and educational forum. Organized jointly by the Russian Academy of Arts and the Russian Academy of Sciences, it had title "Preservation and Rebirth of Spiritual and Cultural Heritage of Russia.



Tribute to 1000th Anniversary of Yaroslavl." The forum was a second stage of a long-term Academy of Arts project "Art and Science in the Modern World", launched by a large international scientific conference in Moscow on November 2009.

The opening ceremony was attended by Yury Laptev, the adviser to the President of the Russian Federation; other greetings were handed over to the organizers and participants of the Forum from the Holy Patriarch Kirill of Moscow and All

Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, архиепископ Ярославский и Ростовский Кирилл на открытии выставки «Русское Возрождение. Современное храмовое искусство»



Russia; Boris Gryzlov, Chairman of the State Duma; and Sergey Mironov, Chairman of the Federation Council of Russian Federal Assembly. Chairman of the general meeting, Nikolay Makarov, director of the Institute of Archaeology of Russian Academy of Science, called millennial anniversary of Yaroslavl "one of the few "fair anniversaries", confirmed by archaeological discoveries." The work of the conference began with the presentation of a unique object – the latest scientific discovery of archaeologists – signum (seal) belonging to the first independent prince of the Yaroslavl Principality – Vsevolod Konstantinovich of Rurik dynasty (1218–1238). In her report "Antiquities of Yaroslavl. New Finds." Asya Engovatova, head of the Yaroslavl Archaeological Expedition, told details about this fascinating discovery, but also confirming the date of

◀ *Фрагмент экспозиции выставки «Русское Возрождение. Современное храмовое искусство» в Успенском соборе.*

обсуждения важнейшей проблемы нашего общества – «сохранения огромного духовного богатства, накопленного народом за более чем тысячелетнее существование нашего Отечества, а также восстановления той его части, которая была утрачена в ходе драматических событий российской истории» (из приветствия президента Российской академии наук Юрия Сергеевича Осипова).

Ведущий пленарного заседания директор Института археологии РАН Николай Андреевич Макаров назвал тысячелетний юбилей Ярославля одним из немногих честных юбилеев, подтвержденных археологическими открытиями. Работа конференции началась с презентации уникального объекта – последней находки ученых археологов – печати первого удельного ярославского князя Всеволода Константиновича. Руководитель ярославской археологической экспедиции Ася Викторовна Энговатова в сообщении «Древности Ярославля. Новые находки» рассказала об открытиях ученых, подтверждающих дату основания города.

Уникальные страницы истории Ярославля составляют неотъемлемую часть летописи Российского государства, русской православной культуры. В рамках пленарного заседания конференции прозвучали доклады, посвященные многосторонним аспектам исторического и культурного наследия города.

Выступление доктора искусствоведения Ирины Леонидовны Бусевой-Давыдовой было посвящено вопросу «столичности» в ярославском искусстве XVII века:

«Столичность» как специфический феномен лишь недавно стала предметом специального изучения, в частности в культурологии. Однако основной вклад в изучение этого понятия внесли географы, выделившие ряд параметров «столичности». Прежде всего, это наличие центральных функций высокого ранга, то есть правительственных. Они обеспечивают столице лидерство не только в политическом, но и в других отношениях, поскольку аккумулируют экономический, финансовый, интеллектуальный и культурный потенциал. Инновационная роль принадлежит именно столицам, откуда нововведения диффундируют на периферию. Именно «столичность» «стимулирует генезис новых функций, форм и видов деятельности, а большие масштабы их концентрации делают региональное развитие в высокой степени инерционным». В результате сосредоточения в столице, с одной стороны, крупных капиталов, а с другой – высококвалифицированных мастеров разного рода создается особая столичная среда. Наиболее заметное ее выражение – архитектура.

Тесная связь с Москвой и успешное преодоление средневековой ригидности позволили ярославцам быть в курсе всех московских новаций и даже, возможно, принимать участие в их разработке. Не случайно трактат в защиту «живоподобной» иконописи ушаковского типа создал выходец из Ярославля Иосиф Владимиров, продемонстрировавший прекрасное знание материалов вселенских соборов и святоотеческой литературы. Предполагается, что

Иосиф работал над росписью московской церкви Троицы в Никитниках — одной из первых, где в качестве образца использованы западноевропейские гравюры. В дальнейшем эти гравюры, позволившие продвинуть русское иконописание в сторону новоевропейского искусства, стали основой для множества фресковых циклов второй половины XVII — начала XVIII века, которые создавались артелями ярославцев и костромичей, в том числе и в Москве. Таким образом, столичная функция инновации была перехвачена ярославцами...

Камертоном пленарного заседания и всей конференции в целом стал доклад вице-президента РАХ, академика-секретаря отделения искусствознания Дмитрия Олеговича Швидковского «Жизненная среда России как выражение ее истории: прошлое и будущее», в котором ярко и образно была выражена задача понимания роли культурного исторического наследия. Исторический памятник не только «объект сохранения», а нечто большее. Это средство воспитания, причем универсальное, открытое всем возрастам и социальным категориям россиян. Использование наследия не только практическая мера или часть экономической программы. Здесь заключен мощный политический фактор. И это было понято Екатериной II, а затем поддержано всеми российскими государями. Недаром на большинстве проектов реставрации, созданных в XVIII–XIX веках, сохранились слова, начертанные императорами и императрицами: «Быть по сему».

Выступления на круглом столе продолжили дискуссии ученых и художников, затрагивающие вопросы современного религиозного искусства России. Обсуждались проблемы, возникающие при пополнении музейных коллекций предметами современной иконописи, проблемы сохранения культурного и духовного наследия в

town foundation during the reign of Yaroslav I the Wise, Grand Prince of Kievan Rus' (1019–1054).

Prominent event organized together with forum were exhibition projects: "Russian Rebirth. Contemporary Sacral Art" presented on the galleries of newly erected Assumption Cathedral in Yaroslavl; and "Anatomy of Painting. Bible for "Illiterates". Fragments of Life." — the solo exhibition of Nikolay Mukhin, People's Artist of Russia and member of the Presidium of the Academy of Arts, presented in the museum of Vyatskoe village.

The first exhibition included unique enamels on the biblical

Открытие Животворящего источника (автор композиции Н.А. Мухин) в селе Вятское в рамках выставки академика Н.А. Мухина



условиях глобализации. Остро прозвучал доклад члена-корреспондента РАХ Марии Валерьевны Вяжевич, посвященный вопросам сохранения уникальной системы академического художественного образования как важной составляющей культурного наследия России. Действительный член РАХ Ирина Александровна Старженецкая познакомила участников форума с великолепными образцами современного храмового искусства — работами скульптора Анатолия Комелина, выполненными для храма Святых апостолов Петра и Павла в Тарусе.

Местом проведения круглого стола было выбрано село Вятское Некрасовского района города Ярославля, торговое село, славившееся на всю Россию своей историей, архитектурой, традициями и талантливыми мастерами. В XX веке оно было практически разрушено, а в XXI веке усилиями ярославского предпринимателя и мецената Олега Алексеевича Жарова возрождено к жизни и практически целиком реконструировано. Участники и гости конференции смогли познакомиться с одним из самых красивых из сохранившихся памятников архитектуры Вятского — церковью Воскресения Христова. Храм, построенный в 1750 году, продолжал работать в годы советской власти. Доктор искусствоведения Анна Вадимовна Рындина на открытом мастер-классе рассказала об иконографии редких серебряных окладов, находящихся в церкви.

Знаковыми мероприятиями форума стали проект «Русское Возрождение. Современное храмовое искусство» на галереях вновь возведенного в Ярославле Успенского собора и персональная выставка народного художника России, члена Президиума РАХ Николая Александровича Мухина «Анатомия живописи. Библия для неграмотных. Фрагменты жизни» в музее села Вятское.

Уникальность проекта заключена в том, что в пространстве возрожденного из небытия храма были представлены произведения мастеров, чьи творческие усилия направлены на сохранение, воссоздание и развитие религиозного искусства России.

В экспозицию вошли эмали на библейские темы президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели, фотопанно храмовых росписей Николая Александровича Мухина, фрагменты фресковой живописи профессора, академика-секретаря отделения живописи Евгения Николаевича Максимова, работы художника-монументалиста, автора известных мозаичных полотен и капеллы в Ватикане Александра Давидовича

themes by Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts; panoramic photographs of temple murals painted by Nikolay Mukhin, member of the Presidium of the Academy; fragments of fresco paintings by professor Evgeny Maximov, Full Member of the Academy, Secretary of the Department of Painting; works of Aleksandr Kornoukhov, muralist, author of the famous mosaic-style canvases who decorated one whole chapel in the Vatican. The Orthodox church art of Yaroslavl diocese was presented by the results of icon-painting workshops "Ark", "Sofia", "List of Saints", "Intercession", "Russian Handicrafts",

Мастер-класс Зураба Церетели в галерее ярославского художника Михаила Шиханова-Кублицкого, и в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике



∇ Торжественное открытие праздника «Древний город, устремленный в будущее», посвященного 1000-летию основания города Ярославля

"Studio of N. Balmosov" and works by masters of gold embroidery, jewellery, church carvings and miniature painting.

For a period of the forum, organization of exhibitions and public master classes brought together scientists, famous artists, students and pupils of children's art schools in Yaroslavl, taking part in common actions. During such conferences and exhibitions, intensive sharing of knowledge creates a beneficial impulses and opportunities necessary for the integration of religion, art and science into a single spiritual space.

Корноухова. Православное церковное искусство Ярославской епархии было представлено работами иконописных мастерских «Ковчег», «София», «Лик», «Покров», «Русские ремесла», «Мастерская Н. Балмасова» и произведениями мастеров золотшвейного, ювелирного дела, церковной резьбы и миниатюры.

После праздничной литургии и чина освящения Успенского собора Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, открывая выставку, говорил о важности и значимости форума, организованного Российской академией художеств и Российской академией наук: «...Когда мы говорим о культурном наследии, то чаще подозреваем совокупность материальных произведений живописи, архитектуры, литературы и иных видов искусства и ремесла. Они составляют сокровищницу национальной культуры в силу своей особой художественной ценности и сопричастности исторической судьбе народа. Однако важную и неотъемлемую часть культурного и духовного наследия нации составляют также такие методики и техники, художественные школы и ремесленные традиции, которые и дали миру те самые осязаемые и зримые шедевры... Это веками вызревающее духовное и культурное наследие невозможно сохранить только в музейных залах или научно-исследовательских лабораториях. Оно живет и развивается в среде людей, передается от поколения к поколению мастеров, сберегается в арсенале общественной памяти и в языке... Проходящая ныне конференция и выставка призваны внести свой вклад в сохранение и возрождение российского культурного и духовного наследия:

как того, что выражено в красках, камне, металле, дереве, так и того, что передается в форме ремесленных и художественных традиций, методик и школ...»

Персональный подарок Ярославлю к тысячелетию города сделал президент Российской академии художеств Зураб Церетели, передав в дар городскому парку, заложенному к юбилейным торжествам, сказочного медведя. Несмотря на недолгий срок пребывания на Ярославской земле, медведь уже приобрел у горожан славу «исполнителя желаний», а его бронзовый нос отполировали до золотого блеска.

В рамках работы форума в галерее молодого ярославского художника Михаила Шиханова-Кублицкого Зураб Церетели начал роспись десятиметрового полотна-манускрипта «Посвящение Ярославлю». Художник нарисовал своего фирменного романтического Чарли, несущего цветы, любовь и тепло ярославским детям. Большая группа учащихся художественных школ с энтузиазмом создавала свои работы рядом с произведением маэстро, после чего полотно было передано в дар Ярославскому историко-архитектурному музею-заповеднику.

А на выставке «Русское Возрождение. Современное храмовое искусство» прошли мастер-классы по иконописи, колоколотейному делу и производству церковной керамики.

Проведение выставок и открытых мастер-классов во время работы форума объединило ученых, художников, студентов и учеников детских художественных школ Ярославля. Широкий обмен знаниями, происходящий в ходе таких конференций и выставок, объединяет религию, искусство и науку в едином духовном пространстве.



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 вузов: 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 совершенствоваться 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

НАСЛЕДНИКИ ТРАДИЦИЙ

HEIRS OF TRADITIONS

Московский академический художественный лицей (МАХЛРАХ) – уникальное художественно-образовательное учреждение прежде всего, потому, что его создатели – выдающиеся деятели русской культуры и искусства И.Э. Грабарь, П.П. Кончаловский, Д.С. Моор, С.В. Герасимов, К.Ф. Юон, но также благодаря особой творческой атмосфере, в которой традиции академической школы обогащаются новыми образовательными методиками.

Успехи в овладении профессией учащихся объясняются тем, что в основу обучения в лицее (до 1992 года МСХШ) заложены лучшие традиции русской живописи и педагогические принципы академического художественного образования в сочетании с высоким профессионализмом педагогов. В 1994 году на базе учебно-методического фонда был организован музей, вошедший в состав выставочного комплекса. Сейчас фонд насчитывает более 35 тысяч единиц хранения и ежегодно пополняется лучшими работами выпускников.

In the jubilee year of its seventieth anniversary, the Moscow State Academy Art Lyceum (MAKHL RAKh) continues to acquaint viewers with its interesting museum collection, created over the past decades: on 1st September 2010, in the Tsereteli Art Gallery on Prechistenka, the exhibition "Successors of Traditions" was presented to Moscow art-lovers, featuring more than 200 paintings, drawings and also sculptures, architectural graphics and models. Exhibited artists belong to golden fund of Russian art and there were famous names as: G. Korzheva, V. Ivanov, A. Tkachev, P. Ossovsky, N. Nesterova, T. Nazarenko, A. Osipov, O. Savostyuk, L. Shepelev, N. Andronov, A. Shmarinov, S. Andriyaka, M. Kugach, C. Alimov, E. Maximov, V. Bubnov, V. Nesterenko, N. Solomin,

*День знаний и открытие юбилейной выставки «Наследники традиций» в Галерее искусств Зураба Церетели.
1 сентября 2010 года*



В год своего 70-летнего юбилея лицей продолжает знакомить зрителей со своей музейной коллекцией, созданной за прошедшие десятилетия: 1 сентября в Галерее искусств Зураба Церетели открылась выставка «Наследники традиций». В экспозиции более 200 произведений живописи и графики, а также скульптура, архитектурная графика, макеты: работы Г. Коржева, В. Иванова, А. Ткачева, П. Оссовского, Н. Нестеровой, Т. Назаренко, А. Осипова, О. Савостюка, Л. Шепелева, Н. Андронова, А. Шмаринова, С. Андрияки, М. Кугача, С. Алимова, Е. Максимова, В. Бубнова, В. Нестеренко, Н. Соломина, И. Старженецкой,

I. Starzhenetskaya, N. Voronkov, A. Sukhovetsky, S. Prisekin, D. Belyukin and others. Belonging to later Full Members and Corresponding Members of the Russian Academy of Arts, great masters and popular artists, their early school works provide a new insight into their creative achievements and make it possible to evaluate the significance of their innovation and experimental quests.

Н. Воронкова, А. Суховецкого, С. Присекина, Д. Белокина и других мастеров, чье творчество составляет золотой фонд российского искусства. Ранние школьные работы действительных членов и членов-корреспондентов Российской академии художеств, заслуженных и народных художников позволяют по-новому увидеть их творческие достижения, оценить значимость новаторства и экспериментальных поисков.

Зная зрелое творчество того или иного мастера, можно проследить становление индивидуального почерка, убедиться, что обучение профессии оказывается огранкой, благодаря которой талант начинает проявлять свои неповторимые черты. Творческие биографии художников, чьи ранние работы представлены в экспозиции, доказывают, что учебный процесс не нивелирует личность художника, а, напротив, помогает ей раскрыться, зазвучать в полную мощь, укрепиться в своей уникальности.

Вот, к примеру, карандашный портрет «Старика с посохом» Г. Коржева, он отличается от самоуглубленного «Сидящего старика» В. Иванова. В другой работе В. Иванова «Виолончелистка» художник подчеркивает юность своей героини, ее внутреннюю сосредоточенность, в то время как в портретах других художников отражено спокойно-созерцательное настроение моделей. Хотя сходные сюжеты в своих ранних работах художники решают по-разному, многие из этих произведений отмечены ясно-

стью и гармонией композиции, колористической культурой. Работа Т. Назаренко «Ликбез» предвосхищает последующие композиционно сложные картины мастера.

Один из залов экспозиции предоставлен работам учащихся 1–7 классов, лицеистов 1990–2010-х годов. Это портреты, городские и сельские пейзажи, жанровые сцены, натюрморты, композиции, иллюстрации к литературным произведениям. Живописные полотна и графические листы показывают, как молодые художники овладевали профессиональным мастерством под руководством опытных педагогов.

Большой интерес представляют редкие фотографии об истории школы, ее основателях и первых педагогах, о годах эвакуации во время Великой Отечественной войны, о закладке и строительстве современного здания лицея, о повседневных делах и памятных событиях.

Выставка показывает, что профессиональная выучка не мешает живому, творческому воображению, а верность традиции не исключает свободы в поиске собственного стиля. Это во многом зависит от опытных и чутких педагогов лицея, перед которыми стоит задача не просто дать сумму знаний, но сформировать личность человека, сохранить индивидуальность будущего художника. Именно здесь, в лицее, начинается академическая школа.

По материалам РАХ подготовила Алла Надеждина



«РЕПЕРНЫЕ» ТОЧКИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

ИНТЕРВЬЮ С ДИРЕКТОРОМ МАХЛ РАХ А.Г. ЯСТРЕБЕНЕЦКИМ

ACADEMIA. Александр Григорьевич, слово «лицей» в российской традиции имеет особый смысл. Если за рубежом так называются средние специальные учебные заведения, то в нашей стране был Царскосельский лицей, высшее учебное заведение для элиты. Какое значение имеет для вас, директора лицея, это слово?

Александр Ястребенецкий. В идеале у лицей есть все предпосылки быть именно элитным учебным заведением. У нас уникальная материальная база: два больших учебных корпуса, выставочный зал, бассейн, есть у нас и интернат. Следует сказать и о музее, который формируется как золотая коллекция на основе нашего методического фонда и насчитывает в настоящее время сорок тысяч единиц хранения. Мы периодически делаем выставки работ своих выпускников. Например, в этом году к семидесятилетию СХШ показали работы академиков, которые здесь учились; в нашем фонде находятся работы Виктора Иванова, Алексея и Сергея Ткачевых, Ивана Кускова... А в июне в Государственной думе провели выставку «Дети и война» к шестидесятипятилетию Победы: для нее были отобраны восемьдесят работ учащихся военных лет — с сорок первого по сорок пятый год. Школа тогда находилась в эвакуации в Самарканде, но обучение продолжалось и в эти тяжелейшие годы. Уровень работ потрясающий, типажи, сюжеты — во всем отразилось время. Нет ни капли литературности — рисовали то, что видели: солдат, разруху, горе... Это еще и потрясающие человеческие документы.

ACADEMIA. Набор в лицей осуществляется по отделениям?

А.Я. Детей мы набираем в пятый класс, сначала в течение трех лет все учатся вместе, потом разделяются на потоки — архитектура, скульптура, два отделения живописи. В ближайшей перспективе откроем графическое отделение.

Лицей рассчитан на триста пятьдесят учащихся. Сейчас у нас обучаются двести восемьдесят шесть детей по общеобразовательным предметам по программам пятого — одиннадцатого классов. С восьмого класса по одиннадцатый идет специализация. В год мы выпускаем двадцать шесть — тридцать человек. наших выпускников по уровню подготовки можно сравнить со студентами первого и второго курсов Суриковского института.

ACADEMIA. К моменту прихода в лицей у вас был опыт преподавательской работы?

А.Я. Да, до своего назначения я преподавал три года на факультете графики института имени И.Е. Репина. Моей первой задачей в лицее была реорганизация основных направлений, расстановка «реперных» точек. Я втянулся в эту работу настолько, что даже собственное творчество отошло на задний план. Мне очень нравится работать в школе и очень нравятся дети. Возможности у лицея большие, база действительно потрясающая, второй такой нет.

ACADEMIA. А в петербургском академическом лицее?

А.Я. В Питере хорошо работают, но здесь, в Москве, материально-техническая база основательнее. У нас общие проблемы, например, отношения с министерством образования, пытающимся загнать лицей в формат обычной школы с дополнительным преподаванием рисования. Там совсем не понимают нашей специфики. Исторически сложилось так, что у Академии художеств была вертикаль: два академических лицея, два вуза — Суриковский и Репинский и послевузовское образование — академические творческие мастерские. Это уникальная

система, в Европе такого уже нет, там широкое профессиональное образование заменено обучением техническим навыкам.

ACADEMIA. Художественное образование, методически основанное на таких же фундаментальных дисциплинах, дают и вузы, связанные с дизайном — Строгановская академия [МГХПА им. С.Г. Строганова] и академия им. А.Л. Штиглица [СПГХПА им. А.Л. Штиглица] в Петербурге. Список дизайнерских учебных заведений на самом деле значительно шире. В РАХ существует отделение дизайна, организованное в свое время Зурабом Константиновичем Церетели. Но в вертикальной системе академического художественного образования дизайна нет. И существует известная коллизия между представителями двух различных школ, некая соревновательность и в принципах подготовки специалистов, и в отношении к практике искусства в целом... А, по-вашему, возможна ли гармонизация этих отношений, имея в виду хотя бы отстаивание традиционных художественных ценностей?

А.Я. Различия, о которых вы говорите, существовали всегда. В Ленинграде сто девятая школа готовила в Мухинское училище, обладающее своей спецификой, своей системой, требованиями, задачами. СХШ готовила для института имени И.Е. Репина в соответствии с его системой требований. Даже методики по живописи и рисунку были разные. Сейчас ситуация такая же. Но проблема высшего образования — это отдельная тема.

Дело в том, что наши выпускники, поступив в институт, спускаются на три ступени — например, в лицее они уже несколько лет писали обнаженную натуру. Но в институт приходят также выпускники училищ, а задача училищ — дать им такое образование, чтобы они были готовы к самостоятельной работе и жизни. И еще. В советское время существовала система встраивания выпускников училищ и академических вузов в общую социальную жизнь: выставки Союза художников, заказы через Худфонд. И эта система работала. Сейчас, подготовив очень квалифицированных мастеров, мы выпускаем их в никуда, в «свободное плавание». В академии существует поствузовская система творческих мастерских, где уже после института художники пытаются осознать себя в профессиональной жизни, понять, что им дальше делать. Однако проблема нестыковки образования с художественной практикой в Суриковском и Строгановском и, думаю, в других вузах, конечно, существует. Но задача лицея — задача среднего и начального художественного образования.

ACADEMIA. А каково ваше участие в работе самой Академии художеств?

А.Я. Я вице-президент РАХ. Внутри президиума существует специальный совет, который призван решать проблемы художественного образования. Например, в свое время учебная программа не только для специальных художественных школ, но и по рисованию в общеобразовательных школах визировалась министерством образования и Академией художеств. В СССР было более ста семидесяти учебных заведений, где обучение строилось по академической программе. В настоящее время у нас есть два академических института и два художественных лицея в Москве и Петербурге, филиал Суриковского института в Казани, творческие мастерские в Москве, Петербурге, Казани и Красноярске. Но реальное влияние академии шире: академики преподают во многих художественных учебных заведениях страны. Именно художественные институты становятся базами для создания новых отделений академии в регионах.

ACADEMIA. *Вы не только директор лица и вице-президент, но и практикующий художник. Как связано ваше творчество с увлеченностью педагогическими проблемами?*

А. Я. Да, педагогическими проблемами я сейчас очень захвачен, наметил в работе лица какие-то точки роста, и мне хотелось бы добиться результата. Я это расцениваю как личный вызов. Работа лица циклична: первого сентября мы начинаем, в конце декабря делаем полугодовую выставку, в конце мая — годовую. И так из года в год. Если этот процесс как следует запустить, то потом движение надо только корректировать. Не нужно каждый день выдумывать что-то новое. Сейчас моя задача — дать необходимое направление. Потом времени для собственного творчества будет больше, сейчас его, конечно, нет.

Недавно вынужден был отказаться от участия в очень интересном архитектурном проекте, связанном с Венецианской биеннале.

ACADEMIA. *Архитектура и дизайн сегодня — де-факто актуальные формы художественного творчества. Это подтверждается и постоянным интересом массмедиа к этим областям творчества, здесь действует тот же институт звезд, как в шоу-бизнесе и актуальном искусстве. Имена Нувеле, Роджерса, Захи Хадид, Старка, модных дизайнеров у всех на слуху. По принципу звездности строится и членство в российской Академии графического дизайна. Все эти виды творчества больше соотносятся с поиском новых форм художественного мышления и выражения, чем с традициями Академии художеств.*

А. Дронов

Эскиз композиции на производственную тему. 1948. Бумага, карандаш

П. Смолин

Ледокол в доке. 1949. Холст, масло

В. Иванов

Виолончелистка. 1943/44. Бумага, картон

А. Ткачев

Московский дворик. 1945. Картон, масло





Е. МАКСИМОВ

Сидящая натурщица. 1967. Холст, масло

А. ШМАРИНОВ

На охоте. 1950-е. Холст, масло

А. ЯКУШИН

Асфальтировщицы. Конец 1950-х – начало 1960-х. Холст, масло



Достоинства и важность академической школы несомненны, однако современные формы визуальности используются активнее в дизайне и архитектуре, чем в традиционных пластических искусствах. В какой области лежат ваши интересы как художника?

А. Я. То, о чем вы говорите, имеет прямое отношение к лицу. У нас очень хорошее отделение архитектуры. Я набрал туда в качестве педагогов строящих архитекторов, и учащиеся могут наблюдать за реальной архитектурной практикой.

Что же касается Академии художеств, то сейчас она преобразуется в профессиональное объединение широкого диапазона. Спектр художников, которые становятся членами Академии художеств или околоакадемическими художниками, довольно широк. Не только приверженцы традиционных стратегий, но и художники актуального искусства являются членами Президиума Академии художеств. В академии есть теперь отделение актуального искусства, и возглавляет его Василий Зурабович Церетели.

ACADEMIA. *Не обязывает ли это ваш лицей готовить выпускников по отделению актуального искусства?*

А. Я. Нет. У нас свой спектр задач.

ACADEMIA. *То есть лицей останется бастионом исторически сложившейся системы образования? Не считаете ли вы, что в реальной практике сейчас доминирует актуальное искусство? Активно работают и центры подготовки кадров для него. Например, в Петербурге уже давно действует институт «Про Арте». Эрмитаж открыл свой Молодежный образовательный центр, ведущий активную просветительскую работу в области современного (актуального) искусства. В Москве этим же занимаются ГЦСИ, Московский музей современного искусства. Как вы относитесь к этому – как к конкурентной среде, как к параллельному миру? Работая с самыми молодыми художниками, вы чувствуете ответственность за наше художественное будущее?*

А. Я. Мы занимаемся вполне конкретной задачей, и это не история из прошлого, а взгляд в будущее. И влияние того, что мы делаем, расширяется. К нам приезжают коллеги из многих стран. Они восхищаются работами ребят и спрашивают, можно ли присылать к нам на обучение детей. Сейчас в Суриковском институте много иностранных студентов, потому что хорошее базовое образование позволяет потом делать все что угодно.

ACADEMIA. *Вы думаете, что радикальные жесты актуального искусства доступны тем, кто воспитан только на традиционной культуре? Преподается ли в вашем лицее история искусства и есть в этом курсе рассказы об актуальном искусстве?*

А. Я. С историей искусства в лицее ситуация непростая: время, которое нам отпущено министерством образования на историю, не позволяют вести этот курс. Поэтому ее преподают как интегрированный предмет в рамках занятий по рисунку и живописи – примерно по два часа в неделю, и программа оказывается целиком во власти преподавателей. Но существует и такая нетрадиционная форма работы – еженедельные просмотры набросков, одни дети делают копии, другие – аранжировки на заданные темы. Эта практика, введенная мною, сначала вызывала сомнения, но в итоге дала очень интересные результаты в развитии композиционного мышления у детей, формировании изобразительных навыков, расширении художественного кругозора, в том числе и по современному искусству.

ACADEMIA. *А что для вас как для художника-графика наиболее интересно в современном искусстве?*

А. Я. Я подвержен различным влияниям и не только изобразительного искусства, но и литературы и других искусств. Я довольно давно начал заниматься шелкографией. В свое время

мы с товарищем открыли первую в России шелкографскую мастерскую в Доме творчества в Сенеже. Потом нас пригласили в Шотландию, в печатную студию в Глазго. Работали мы и в Центре Мазереля в Бельгии. Для меня это был довольно серьезный опыт. Именно благодаря шелкографии я в свое время полюбил поп-арт, например Энди Уорхола. Ведь для поп-арта характерно включение реалий массмедиа. Для меня авангард двадцатого века остался наиболее интересной творческой ситуацией.

ACADEMIA. *Но классический авангард, становясь частью традиции пластического искусства, некоторым образом замыкается в себе, теряет связи с современной жизнью, в то время как актуальное искусство открыто миру.*

А. Я. Конечно, вкусы неизбежно меняются, можно привести примеры интересного, действенного актуального искусства. Вспомните инсталляцию Бродского на Винзаводе «Ночь перед наступлением», в которой он так точно сумел выразить состояние значительности мгновения и тревоги. Такое актуальное искусство, которое иными средствами затрагивает важные стороны человеческой души, мне интересно. В этом понимании искусства мы воспитываем и своих детей. Учим их мыслить как художник: законы композиции все равно никто не отменял. В этом смысле наша система подготовки позволяет воспринимать очень разные явления в искусстве. У нас, например, Андрей Толстой ведет мастер-класс, рассказывая об актуальном искусстве. Мастер-классы проводят и ведущие московские архитекторы. Так что наши дети знают, что существует не только Палладио, но и Заха Хадид.

ACADEMIA. *Давая детям представление о современном искусстве, вы настаиваете на первенстве традиций?*

А. Я. О том, что эта позиция правильная, говорит сама жизнь. Не случайно в лицей серьезный конкурс при поступлении.

ACADEMIA. *В вашей позиции по поводу художественного образования нет охранительной идеологии?*

А. Я. Мы сталкиваемся с тем, что в отношении к академической системе образования существует определенная инерция. Очевидно, это связано с тем, что в течение семидесяти лет она довлела, была единственной школой. А навязывание чего бы то ни было как минимум некорректно. Но сейчас уже и лицеисты, и студенты сознательно выбирают: я хочу заниматься этим, мне, пожалуй, это интересней. Вот для того чтобы люди могли увидеть достоинства и возможности академической школы, мы должны ее сохранить, вернее даже возродить. Я уверен, придет время и для ее экспансии. Мы должны готовиться к этому. Так, программа, которую я предлагаю по развитию лица, включает также создание на базе лица учебно-методического центра для педагогов. У нас есть свои очень интересные методики по рисунку, живописи, композиции, разработаны новые программы, они одобрены Суриковским институтом, апробированы в Петербурге. Мы предполагаем приглашать педагогов, использующих в своей практике разные подходы и стратегии.

ACADEMIA. *Вы считаете, что академическое художественное образование нуждается в реформах? Вы работаете с юным поколением художников, и, стало быть, у вас, как ни у кого другого, есть возможность менять ситуацию. В каком направлении ее нужно менять?*

А. Я. Мы действительно хотим, чтобы наши выпускники были художниками широко образованными и хорошо воспитанными. И я очень надеюсь, что это поколение мы не упустим.

Беседу вел Александр Григорьев

АРТПРОЕКТ. ДИПЛОМ-2010

ART PROJECT. DIPLOMA-2010

Дипломная работа как итог обучения демонстрирует потенциал молодого художника, но также дает представление о воспитавшем его вузе, позволяет увидеть учебный процесс как контекст, в котором формировалась творческая индивидуальность.

В октябре в Московском академическом художественном лицее РАХ состоялась выставка «Артпроект. Диплом-2010». В экспозиции были представлены работы выпускников 18 художественных учебных заведений: МГАХИ им. В.И. Сурикова; МАРХИ; МПГУ; МГХПА им. С.Г. Строганова; МГАХУ памяти 1905 года; школы современного искусства «Свободные мастерские»; ИПСИ; Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко; ВГИКа; РАТИ (ГИТИСа); Школы студии МХАТ (Москва); СПБГАИЖСА им. И.Е. Репина;

In October 2010, the Moscow State Academy Art Lyceum together with Academy of Arts and Art Project Foundation organized the exhibition "Art Project. Diploma-2010". The exhibition, curated by Alla Nadezhdina, presented diploma works of 18 art institutions from Moscow, St. Petersburg, Rostov-on-the-Don, Krasnoyarsk, Novosibirsk, Ekaterinburg, Vladivostok and Yakutsk.

Topics and themes of exhibited works were diverse – from sketches as "The Adoration of the Shepherds" by A. Ignatiev from I. Repin St. Petersburg State Academy



Педагогического института ЮФУ (Ростов-на-Дону); КГХИ (Красноярск); НГПУ (Новосибирск); Института изобразительных искусств УралГАХА (Екатеринбург); АГИИКА (Республика Саха, Якутск); ДВГАИ (Владивосток).

Организаторы выставки – Российская академия художеств, Московский академический художественный лицей Российской академии художеств и фонд поддержки современного искусства «Артпроект».

Сюжеты и темы представленных работ разнообразны – от эскиза «Поклонение пастухов» репинца П. Игнатьева, виртуозной серии графических портретов ветеранов Великой Отечественной войны «Отзвуки войны» выпускника «Суриковки» И. Аскарова до «постдьюшановской» инсталляции «Совриск» выпускницы Свободных мастерских Н. Гращенковой; от конструктивистских утонченных работ учившейся в ИПСИ Онди Майоровой и желтого кораблика Анны Ходорковской до монументальных красочных полотен дипломников ДВГАИ (Е. Быкова «Джаз», О. Карпелева «Ритмы стройки», В. Левус «Скачки») и бело-голубой, цвета северного моря красноярской графической серии Н. Морозовой «Берег».



Экспонировались изящные и сложные макеты Школы-студии МХАТ (особенно хочется отметить макет Т. Рябушинского для спектакля Э. Ростана «Сирано де Бержерак») и эскизы к дипломным работам выпускников ГИТИСА, фотосерии выпускницы школы им. А. Родченко Н. Маркеловой «Репетиция смерти» и гобелены из Екатеринбурга, сочетающие удачно подобранный цвет и нетривиальную образность.

Диплом Маргариты Тимошенко из Ростова-на-Дону «Портрет Валерия Рязанова» (холст, масло) сопровождало описание характерного для начинающего художника процесса работы: «Идея сделать портрет В.В. Рязанова зрела уже больше года. Но когда пришло время определиться с темой будущего диплома, этот вариант не рассматривался, поскольку были опасения, согласится ли модель, справлюсь ли я со столь сложной задачей. Начав работу, я столкнулась с неожиданным препятствием: образ, который, казалось бы, так ясно вырисовывался в голове, теперь ускользал и не спешил воплотиться на холсте. Было множество безуспешных попыток найти нужную форму для своей задумки: я пробовала разные форматы, искала цвет, использовала этюдный материал. После долгих тру-

дов, не приносивших мне удовлетворения, удача, как это всегда бывает, явилась неожиданно... и я увидела наконец, какой должна быть моя картина». А в сопроводительном описании работы Вали Фетисова его «комментатор» А. Евангели использует совсем другие образы: «Язык по своей природе – событие коллективное, то, что позволяет людям понимать друг друга. Валя Фетисов открывает нам странные лакуны коллективной визуальности как темноту языка. Он делает это с помощью простого алгоритма. На сайте, где каждый желающий выкладывает свои фото для оценки их публикой, художник отбирает сто снимков с самым большим количеством низких баллов. При этом высокие оценки и средний балл не учитываются, исследуется только реакция отторжения. Мы ожидаем увидеть очень плохие фотографии, но видим не то, что ожидаем. Снимки, вызвавшие наибольшую негативную реакцию, неожиданно обнаруживают эстетическую жизнеспособность».

Разница в коммуникативных подходах актуального и классического искусства – два полюса, между которыми существует современное российское искусство. Одной из целей проекта было увидеть это пространство «между» как пространство сообщения, пространство диалога.



Institute of Painting, Sculpture and Architecture; stunning graphic portraits series of the veterans from the Great Patriotic War of 1941–45 by I. Askarova from V. Surikov Moscow State Academy Art Institute; "post-Duchamp" installation "Sovrisk" by N. Grashchenkova from "Free Workshops" organized by Moscow Museum of Modern Art; sophisticated constructivist works of O. Mayorova and yellow boat of Anna Khodorovska from the Institute of Contemporary Art in Moscow; monumental colourful canvases of graduates from Far Eastern State Academy of Art (Vladivostok) – E. Bykova with "Jazz", O. Karpeleva with "Rhythms of Construction Site", V. Levus with "Horse-races"; to graphic series "Waterside" in blue and white – colours of the North Sea – by N. Morozova from Krasnoyarsk State Art Institute.

Exhibited were graceful and sophisticated models from Moscow Art Theatre School at MKhAT (distinctive was excellent model for E. Rostand's play "Cyrano de Bergerac" by T. Ryabushinsky) and sketches for diploma works of the Russian Academy of Theatre Arts (GITIS) graduates. N. Markelova from the Rodchenko Moscow School of Photography and Multimedia exhibited photo-series "Rehearsal of Death" and graduates from Ural State Academy of Visual Arts and Architecture in Yekaterinburg presented tapisseries where well-chosen colours are combined with non-trivial imagery. Opening of the exhibition was accompanied by a conference "Higher Art Education in Russia. Problems. Perspectives." Here leading specialists of art institutions in Russia, graduates, students, art historians, curators and art critics discussed hot issues of Russian art education and its future in increasingly globalized post-modern world.

*Дипломные работы
студентов ДВГАИ*

*Дипломные работы студентов
СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина*

Открытие выставки предшествовала конференция «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы», ее участники – ведущие специалисты художественных вузов России, аспиранты, искусствоведы, кураторы и арт-критики. Среди обсуждаемых тем были проблемы и перспективы российского художественного образования, роль Академии художеств в современных образовательных процессах, болонская система образования – ее плюсы и минусы, что может дать российскому высшему художественному образованию опыт Западной Европы и США, постперестроечный опыт реформ в сфере художественного образования Восточной Европы и Китая. Конференцию открывали Л.В. Шепелев, вице-президент РАХ по образовательным программам, и А.Г. Ястребенецкий, вице-президент РАХ, директор Московского академического художественного лицея.





Сергей Александрович Гавриляченко, профессор кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова, народный художник России, напомнил, что последние двадцать лет наша страна переживает период постоянного реформирования, особенно сильно этот процесс проявляется в области образования. Заметные изменения начались уже в конце восьмидесятых годов XX века вместе с появлением искусно внедряемой в сознание аксиомы о нашем принципиальном отставании от «цивилизированного Запада». Тогда средства массовой информации (газеты, журналы, телевидение) заполнили педагогические новаторы, целью которых было преодолеть «врожденную заскорузлость» русской школы, дать «отсталому отечеству» глоток долгожданной заграничной свободы.

Сейчас усилия по перестройке и перестройке по «западным» лекалам системы отечественного образования столкнулись с очередным «вызовом времени» — Болонской декларацией. Будучи акцентированной на Европу с ее единством «ценностей и принадлежностью к общему социальному и культурному пространству», Болонская деклара-

ция никак не соотносится со склонностью России предпочитать и развивать фундаментальные, классические, «академические» направления в науке, искусстве, образовании, причем с некоторым ущербом для практицизма. Развивать именно академическую школу. В справке Министерства образования и науки «О реализации положений Болонской декларации в системе высшего профессионального образования Российской Федерации» от 16 декабря 2004 года сообщается, что «в ходе многочисленных дискуссий о дальнейшем развитии структуры высшего профессионального образования при несомненной поддержке развития двухуровневого образования доминировала позиция о сохранении в России традиционной непрерывной подготовки специалистов».

Конечно, «академическая школа» — только часть более широкой системы художественного образования, она не всеохватна, но именно она тот «краеугольный камень», без которого оно немислимо, тот камертон, на который можно ориентироваться в выстраивании образовательного процесса. Эксперимент по введению курсов по современному искусству при этом и допустим, и желателен, но в областях «художественно-промышленных», где новые технологии и порожденные ими иные образовательные системы неизбежны. Одна из задач ближайшего будущего — создать портрет академической школы: провести фундаментальные исследования, издать работы, ей посвященные.

Лариса Александровна Неменская, декан художественного факультета Университета РАО, заметила, что обучение по-прежнему остается видом передачи социального опыта предыдущих поколений, для каждой культурной эпохи существуют специфические формы передачи знаний, соответствующие их характеру, ценностному смыслу, так же как и два вида опыта: творчества и эмоционально-ценностный, передаваемых от поколения к поколению. Предстоит решить, какова структура последнего? Из каких частей или механизмов он состоит?

Елена Юрьевна Худоногова, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой мировой художественной культуры и социальных дисциплин Красноярского государственного художественного института, в своем выступлении подчеркнула, что классическое искусство во всем многообразии стилевых направлений позволяет овладеть необходимым для художника чувством формы, плоскости линии. В роли воспитателя (педагога, мастера, учителя) выступает накопленный поколениями опыт. Художник обращается к культуре как к природе, как к естественной среде, в которой творческое сознание черпает силу и энергию для своей деятельности: таков опыт мастеров XX века, которые проводили грандиозный «эксперимент» сотворчества с мастерами различных эпох и национальных традиций, а в конечном счете — с культурой в целом.

В настоящее время, по ее мнению, уже не существует различий между отвергаемой (или утверждаемой) традицией и авангардом. Каждый новый этап авангарда отрицает предыдущий, и возникает бесконечная отрицаемость предыдущего и обращения к более давним. Такая форма приемыственности оборачивается утратами.

Современная художественная ситуация — это ситуация маргинализации ценностей, что иногда приводит к полной потере профессионализма как понятия в современной художественной культуре.

Вера Дмитриевна Дажина, доктор искусствоведения, профессор МГУ, заведующая сектором по работе с творческой молодежью в ММСИ, рассказав об успешном опыте работы школы современного искусства при ММСИ «Свободные мастерские», предложила обратить внимание на область молодежной субкультуры, как практически не затронутую, не вовлеченную в культурные процессы. В этой среде принято отвергать само понятие «культура», и именно из этого «отвержения» формируются нигилистические контркультурные взгляды. Наши усилия должны быть направлены на формирование диалога современного искусства (как классического, так и некласси-



ческого) и молодежной субкультуры. В России все еще жива стратегия, основанная на восприятии альтернативного искусства как единственно современного. Система образования представляется апологетами «альтернативы» как фрагментарное получение неких знаний, обмен информацией между учителем и учеником, причем ученик предстает нигилистом в отношении к прошлому опыту.

Образование сводится к просветительскому проекту, имеющему ознакомитель-

ма образования не должна рассматриваться как единственно возможная, более того, только в содружестве вузовского академического образования и негосударственных институций возможно достичь желаемого результата – помочь молодому художнику адаптироваться к условиям художественного рынка и найти пути для творческой самореализации.

Роман Михайлович Минаев, руководитель мастерской «Новые медиа» шко-

гия, способны заменить обучение в художественном вузе. Если образовательный процесс и представляет для них какой-то интерес, то в основном как обучение стратегии внедрения в систему арт-рынка, что не требует систематических занятий и ведет к копированию «успешных» моделей поведения. То есть образование никак не влияет на формирование ценностной системы молодого художника.

Оптимальным выходом из настоящей ситуации, по мнению докладчика, может



Е. БЫКОВА

*Джаз. Холст, масло. ДВГАИ
(Рук. Н.А. Попович)*

К. ЯКУБОВА

*Реконструкция бухты Золотой Рог,
Владивосток. Макет
(Рук. профессор В.Н. Ржевский)*

В. ЛЕВУС

*Скачки. Холст, масло. ДВГАИ
(Рук. Н.А. Попович)*

ный характер, что само по себе похвально. Но не являясь регулярными и целенаправленными, эти проекты или исчерпывают себя, или остаются на уровне лектория.

Одна из главных проблем диалога современного искусства и классического образования заключается в неподготовленности, а зачастую и в отсутствии педагогов, которые могли бы адекватно оценивать процессы, происходящие в современном искусстве, в агрессивном неприятии последнего в педагогической и, как ни странно, студенческой среде.

Другая проблема, которую отметила Вера Дмитриевна Дажина, состоит в том, что внутри государственной системы художественного образования намного труднее совершить прорыв в сторону обновления, чем в негосударственных институциях. Ни академическая, ни неакадемическая систе-

лы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, художник, куратор, уверен, что в последнее время потребность в высшем художественном образовании в области современного искусства становится все очевиднее. Главный недостаток системы высшего художественного образования в сегодняшней России в том, что академические вузы не уделяют достаточного внимания актуальным художественным практикам и программам по теории и истории искусства – от послевоенного периода до настоящего дня. Бытует мнение, что современному искусству в России никто не учит, поэтому активным игроком на территории современного искусства становится человек, не имеющий образования, либо имеющий, но не художественное. Многие молодые художники считают, что такие дисциплины, как философия и психоло-

логия, способны заменить обучение в художественном вузе. Если образовательный процесс и представляет для них какой-то интерес, то в основном как обучение стратегии внедрения в систему арт-рынка, что не требует систематических занятий и ведет к копированию «успешных» моделей поведения. То есть образование никак не влияет на формирование ценностной системы молодого художника.

Оптимальным выходом из настоящей ситуации, по мнению докладчика, может быть внедрение западной модели образования, включающего в себя как академические, так и неакадемические дисциплины. Алексей Дьяков, скульптор, куратор, поделился опытом проведения прошедшей в июне, в залах Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова выставки «Строгановка. Расширяя границы», которая стала логическим продолжением введенного с этого года на кафедре истории искусств курса лекций по современному искусству. И хотя актуальное искусство как практическая дисциплина не является частью учебного плана, интеграция актуального и инновационного была всегда присуща именно Строгановской школе. Актуальное искусство, по сути, рождавшееся в стенах «Строгановки», в настоя-

щее время не находит поддержки внутри институции ни у педагогов, ни у студентов, при том, что экспозицию составили работы признанные, участвовавшие в галерейных и музейных программах. Однако возможность их присутствия в оплоте академического консерватизма говорит о прорыве, если не о тектоническом сдвиге в системе ценностей традиционной художественной школы.

Выпускник «Строгановки» Алексей Дьяков осознает необходимость обучения креп-

года предмет «Компьютерная графика» стал обязательным для художников всех специальностей. Искусство компьютерной анимации во ВГИКе, как и мультимедиа, начали развивать педагоги, прекрасно владеющие академическим рисунком. Поэтому изучение новых возможностей цифровой техники базируется на знании классической анимации, на изучении основ искусства рисовальщика.

В распоряжении педагогов и студентов факультета новейшее оборудование: циф-

авангардисте Иване Иванове-Вано, который прекрасно понимал необходимость обучения новым технологиям и ценил их невероятные возможности. Однако, до сих пор далеко не все педагоги ВГИКа разделяют этот энтузиазм по поводу обучения студентов новым технологиям, считая, что классическое кинематографическое образование должно базироваться в основном на работе с пленкой, а не с цифрой. Аргументом становятся неудачные примеры использования новей-



Р. КАРИМОВ

Объект. Цемент, фотографии на керамической плитке. Московская школа фотографии и мультимедиа им. А. Родченко (Рук. В.А. Куприянов)

кому художественному ремеслу и считает академическое образование важной ступенью в становлении современного художника, однако убежден, что в художественных вузах нужно преподавать современное искусство и как теоретический курс, и как практическую дисциплину, и тогда, возможно, «Строгановка» не будет терять студентов, отчисленных или ушедших по «собственному желанию», таких как Ростан Тавасиев и Франциско Инфанте.

Елена Георгиевна Яременко, декан факультета анимации и мультимедиа ВГИКа рассказала об истории факультета анимации и мультимедиа. Первые компьютеры в институте появились в середине 1980, тогда же в компьютерных классах начала работать группа энтузиастов под руководством доцента А.В. Ветюкова. С 1989

Т. РЯБУШИНСКИЙ

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Макет декорации. Смешанная техника. Школа-студия МХАТ (Рук.: доцент А.В. Кондратьев, В.И. Шилькрот; режиссер-педагог – профессор С.А. Бульба)

ровые монтажные и классы компьютерной графики, постоянно обновляющееся программное обеспечение, виртуальная студия и павильоны классической и объемно-кукольной анимации, аудитории для занятий рисунком, живописью, актерским мастерством и другими специальными и общеобразовательными предметами. Есть также три класса для занятий графикой и живописью. Выпускники факультета востребованы, успешно реализуют свой творческий и профессиональный потенциал.

Станислав Михайлович Соколов, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заведующий кафедрой анимации и компьютерной графики, руководитель мастерской художников мультипликационного фильма ВГИКа, вспомнил о своем учителе, вечном экспериментаторе и

Е. ОСИПОВ

Эскиз картины «Двое». Холст, масло. МГАХУ памяти 1905 года. Рук. Н.В. Пархоменко



ших технологий в кино, на телевидении и в рекламе.

Противники новаций справедливо указывают, что места профессиональных режиссеров, художников, компьютерных графиков заняли так называемые технари — те, кто наспех обучились пользоваться компьютерной техникой, и стали создавать новые компьютерные студии и телеканалы, уровень которых ужасает. В этой продукции чаще всего отсутствуют элементарная культура и художественный вкус. Однако аудитория у этой видеопродукции огромна, а ее воздействие на детей и подростков, чьи вкусовые пристрастия еще только формируются, разрушительно. Докладчик признал, что в этой ситуации есть вина и самих художников, мастеров, вовремя не заметивших или проигнорировавших приход в искусство новых технологий.



*Учебные работы студентов
МГХПА им. С.Г. Строганова*

Виктор Мартынович Монетов, кандидат искусствоведения, доцент, руководитель мастерской художников анимации и компьютерной графики (ВГИК), добавил, что компьютерные программы стремительно устаревают, и каждые семь-восемь месяцев выходят обновленные и снабженные толстыми инструкциями. Лавина информации — это техническая проблема не только для педагога, но и студента. Компьютер — одновременно и инструмент, и материал. Компьютерные технологии — это кисти, краски, холст, бумага, мольберт, большой этюдник, живописная, графическая или скульптурная мастерская и целая киностудия с лабораторией цветокоррекции, цехом комбинированных кадров, спецэффектов, звукоцехом и самое главное — студия анимации. И основная творческая задача, связанная с приходом компьютерных технологий в кино и на телевидение и ростом объемов производства, — сохранение традиций, передача молодому поколению творческого опыта, который был наработан в живописи, графике, скульптуре, театре, кино, на телевидении и в анимации. Компьютерные технологии в анимации, как и любые другие, будь то фреска, мозаика, энкаустика, театральные и кинодекорации, рисованная и кукольная анимация, имеют границы выразительных возможностей, а образные, содержательные, сюжетные устремления (или контент, по компьютерной терминологии) остаются теми же, что и во все времена — вложить свой эмоционально-эстетический опыт, свои

переживания окружающего мира в произведение искусства.

Наталья Викторовна Покровская, доцент Красноярского государственного художественного института рассказала, что методическим ядром КГХИ является кафедра живописи, для которой характерны высокие требования ко всему учебному процессу, направленность методик на классическое обучение, не исключающая разнообразных экспериментов. Сочетая фундаментальные принципы подготовки студентов с разнообразием индивидуальных программ, профессора уделяют особое внимание формированию концептуального мышления и развитию исследовательского интереса.

Ежегодная копия практика в стенах Эрмитажа позволила создать уникальную галерею «Малый Эрмитаж», ставшую основой выставочной и просветительской деятельности института. Другая часть практики — командировки абитуриентов и педагогов как по России (Москва, Петербург, Сибирь, Камчатка, Курилы, Сахалин, Русский Север), так и по городам других стран (Индия, Финляндия, США, Польша, Югославия, Италия, Средняя Азия). Так, продолжая традиции пенсионерских поездок, студенты знакомятся с историей искусства и современной художественной практикой.

На конференции также выступили Виталий Леонидович Барышников, заведующий

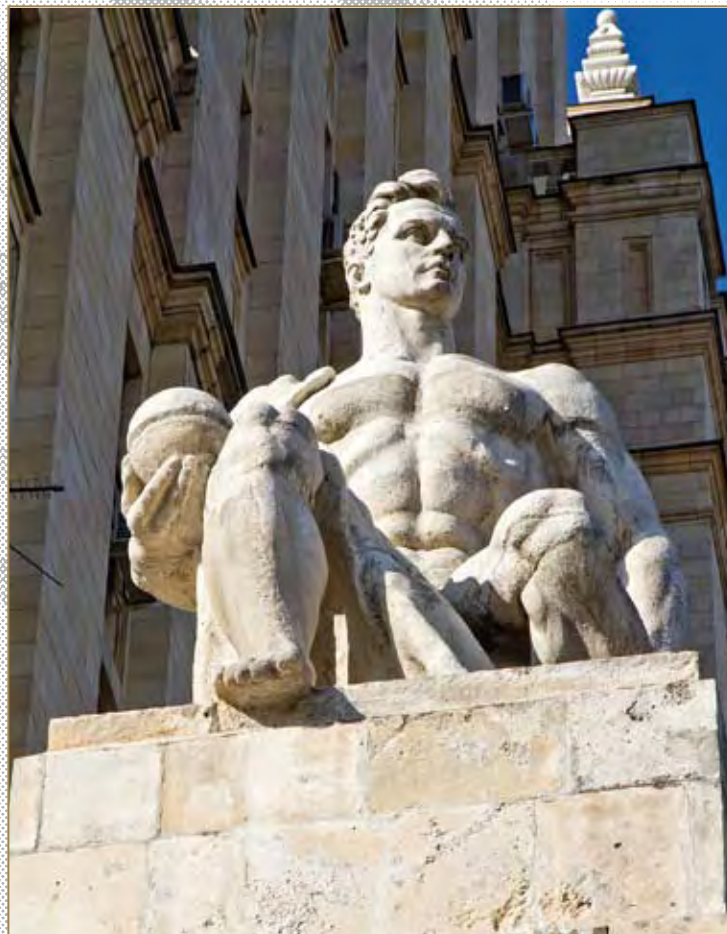
кафедрой живописи МАРХИ, профессор; Иосиф Маркович Бакштейн, заместитель директора ГМВЦ РОСИЗО, кандидат философских наук; Наталья Юрьевна Вавилина, кандидат искусствоведения; Екатерина Владимировна Иноземцева, филолог, критик, преподаватель филологического факультета МГУ, художественный консультант и куратор галереи «Проун»; Юрий Григорьевич Бобров, доктор искусствоведения, профессор ГАИЖСА им. И.Е. Репина; Елизавета Дмитриевна Плавинская, искусствовед, галерист, куратор выставок современного искусства, арт-критик, художник; Станислав Бенедиктович Бенедиктов, народный художник России, член-корреспондент РАХ, заведующий кафедрой художественной сценографии школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова; Олег Николаевич Лошаков, заведующий кафедрой живописи и графики ГСИИ, профессор, член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ; Алексей Александрович Трефилов, аспирант РАТИ, Лариса Георгиевна Ушакова, заведующая кафедрой изобразительного искусства ПИ ЮФУ, доцент.

Полностью доклады С.А. Гавриляченко, В.Д. Дажиной, Р.М. Минаева, А.В. Дьякова, Е.Г. Яременко можно прочесть в разделе «Научные публикации» этого номера журнала «ACADEMIA».

*Материал подготовила
Алла Надеждина*

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



По инициативе Михаила Васильевича Посохина в 1979 году в академии было создано специальное отделение архитектуры, которое он и возглавил. Академия художеств вновь, как во времена Императорской Академии трех знатнейших художеств (живописи, скульптуры и архитектуры), стала творческим и научным центром не только живописи, скульптуры, графики и декоративных искусств, но и зодчества. Возвращение архитектуры в Академию художеств подчеркивало ее значение как вида искусства, ее роль в эстетическом формировании окружающей среды и духовной жизни общества.



НОВАТОР И КОНСЕРВАТОР

INNOVATOR & CONSERVATOR

*Виктор Ванслов**Viktor Vanslov*

В декабре 2010 года исполняется сто лет со дня рождения выдающегося отечественного архитектора Михаила Васильевича Посохина. С ним связана целая эпоха в развитии архитектуры советского времени. Хотя его деятельность началась еще в 1930-е годы, но основное, новаторское творчество М.В. Посохина относится к послевоенному времени, особенно к 1960–1980-м годам. Оно ознаменовало переход от неоклассицизма, историзма и эклектики сталинского времени к современной архитектуре, основанной на новейших достижениях науки и техники, применении новых материалов, выдвижении широких градостроительных концепций и повороте архитектуры к требованиям современного мегаполиса. Вся архитектура наших дней опирается на достижения, которые были заявлены в творчестве М.В. Посохина и других архитекторов того времени, и развивает их.

Михаил Васильевич Посохин родился в Томске 13 декабря 1910 года. Он окончил Московский архитектурный институт в 1938 году, одновременно (с 1935) работая в мастерской выдающегося архитектора А.В. Щусева, который отметил талант и поддержал вступающего в жизнь юношу.

В годы Великой Отечественной войны М.В. Посохин работал в Москве в составе роты инженерной разведки МПВО, участвовал в маскировке города, ликвидации очагов поражения, восстановлении разрушенных зданий, строительстве оборонных сооружений. В послевоенные годы М.В. Посохин возглавлял одну из архитектурных мастерских Моссовета. В это время уже проявились новаторские тенденции в его творчестве. Совместно с архитектором А.А. Мндоянцем он осуществил ряд значительных построек, из которых следует особо отметить высотный жилой дом на площади Восстания (Кудринской) в Москве (завершен в 1954-м). В архитектуре того времени высотные дома были новым словом, определяли акценты в планировке города, его силуэт и решения назревавших технических и градостроительных проблем.

М.В. Посохин участвовал не только в массовых жилищных застройках (например, района Хорошево-Мневники и других), но и в разработке и строительстве уникальных зданий общественного назначения: Дворца съездов в Кремле (1961), здания СЭВ в Москве (1970), спортивного комплекса «Олимпийский» (1980), здания Министерства обороны на Арбатской площади (1981), комплексов зданий Московского государственного института международных отношений и Дипломатической академии (1976), Ака-

D ecember 2010 marks the centenary of Mikhail Vasilyevich Posokhin's birth.

Outstanding Russian architect, Posokhin is connected important epoch in the development of Soviet architecture. He was born in Tomsk on 13 December 1910. In 1938 he graduated from the Moscow Institute of Architecture, and at the same time, since 1935, he had been working in the studio of the prominent architect A. V. Shchusev, who noted his talent and encouraged the young man in his professional career.

During the Great Patriotic War of 1941–45, Posokhin worked in Moscow as a member of engineer reconnaissance corps subordinated to Local Air Defence. His tasks included the camouflage of Moscow, the elimination of the air-strikes damages, reconstruction of destroyed buildings, and construction of various defensive structures. In the postwar years, Mikhail Posokhin headed one of the architectural studios of the Mossoviet (Moscow City Council). At that time, the innovative trends in his work were already apparent. Together with the architect A. Mndoyants, Posokhin undertook a number of significant or-

*Высотный жилой дом
на пл. Восстания (Кудринской пл.)
Москва. 1948–1954*





демии общественных наук (1984), курорта Пицунда (1967) и других. Все это знаменитые сооружения, решившие новые технические и эстетические задачи, определившие переход к современной архитектуре.

Но творчество М.В. Посохина — это не только уникальные общественные здания и архитектурные ансамбли, но и решение больших градостроительных задач. По его проектам застраивались новые районы (например, Чертаново), осваивались территории, расположенные вокруг Москвы, пролагались новые проспекты и магистрали (например, Новый Арбат).

В 1960–1984 годах М.В. Посохин был главным архитектором Москвы, в 1966 и в 1971 годах руководил разработкой Генерального плана развития Москвы, в 1961-м введен в правительство страны в ранге министра.

В своих теоретических трудах и практике М.В. Посохин выдвинул и решил задачу перехода от моноцентрической к полицентрической планировке города при сохранении главенствующего значения исторически сложившегося центра. Он мыслил широко и масштабно. В результате его деятельности Москва приобрела во многом новый облик, обогатилась новыми жилыми районами. М.В. Посохин был зачинателем сборного домостроения, благодаря которому возникали крупнопанельные здания различной этажности, где применялись передовые технологии изготовления панелей и монтажа, конструкций, в том числе крупные здания на основе сборного железобетонного каркаса. А в возведении уникальных сооружений всегда учитывалась их роль в окружающей городской и природной среде, их место в целостном архитектурном ансамбле.

*Кремлевский Дворец съездов.
Москва. 1959–1961*

*Советский павильон
на международной выставке
«ЭКСПО-70». Осака (Япония). 1968*

▷ *Здание СЭВ. Москва.
1963–1970*

ders in Moscow, of which are worth noting particularly high-rise residential building on the square of Uprising (Ploshchad Vosstaniya — Kudrinskaya), completed in 1954. In the context of that times and their architecture, high-rise buildings were a new phenomenon, given special accent in the planning of the city. Their silhouettes could arise above Moscow skyline only after finding solutions to many technical and urban planning problems. Despite the fact that his career began as early as 1930's, Posokhin's most important, groundbreaking works are centred in the postwar period, especially in the 1960's-80's. These were the years of transition from Stalinist architecture (Stalin's Empire style or Stalin's Neo-renaissance, resp. Neo-Classicism, Historicism and Eclecticism) to modern architecture based on the latest achievements of science and technology, where new materials, realization of wide-scale urban planning concepts and adjustment of architecture to the requirements of a modern metropolis are matter of course. In Russia, contemporary architecture is based on the achievements made by Mikhail Posokhin and his colleagues, and their legacy is still relevant and further developed by their successors.





Спортивный комплекс «Олимпийский».
Москва. 1980



Все это дало мощный толчок развитию отечественной архитектуры, приобретшей в те годы большой размах и решившей ряд назревших демографических, социальных и эстетических проблем.

В одной статье невозможно перечислить все, сделанное Михаилом Васильевичем, но следует отметить, что он создал значительные комплексы и в ряде зарубежных стран: здания посольств СССР в Бразилии, Испании и США, а также советские павильоны на всемирных выставках «ЭКСПО-76» в Монреале (Канада, 1965) и «ЭКСПО-70» в Осаке (Япония, 1968).

Конечно, свои масштабные проекты М.В. Посохин осуществлял не единолично, он работал с коллективами архитекторов и инженеров (особенно много с зодчим А.А. Мндоянцем). Но он был автором и руководителем проектов и душой каждого масштабного мероприятия. Поэтому его вклад в отечественную архитектуру трудно переоценить.

М.В. Посохин был не только выдающимся архитектором, но и в целом художественно одаренным человеком. Он прекрасно рисовал, писал акварелью. На его персональной выставке, состоявшейся в Академии художеств в 1981 году, наряду с архитектурными работами, занимавшими, конечно, главное место, выставлялись рисунки и акварели такого художественного уровня, что они могли бы принадлежать мастеру-профессионалу в данных жанрах.

Поэтому вполне естественно, что М.В. Посохин обращался в своем творчестве к архитектуре, связанной с искусством. Так, он был автором проекта панорамы «Бородинская битва» в Москве (1960), Выставочного комплекса на Краснопресненской набережной (1972), монумента в ознаменование 50-летия Октября (1977), памятника Победы на Поклонной горе (1979) и других.

В творчестве М.В. Посохина новый характер приобрел синтез искусств в архитектуре. Миновали времена,

когда требовалось внешнее декоративное украшательство. Были найдены новые формы органичного слияния скульптуры и живописи с архитектурой. Они осуществились в совместной работе М.В. Посохина с выдающимися живописцами и скульпторами нашей страны Н.В. Томским, М.К. Аникушиным, А.Н. Бургановым, А.А. Мыльниковым, З.К. Церетели и другими.

В Российской академии художеств помнят и почитают М.В. Посохина не только как выдающегося архитектора значительного периода в архитектуре, но и как человека, имеющего перед академией особые заслуги. По его инициативе в 1979 году в академии было создано специальное отделение архитектуры, которое он и возглавлял до самой кончины. Это позволило Академии художеств быть творческим и научным центром не только живописи, скульптуры, графики и декоративных искусств, но и зодчества, как ранее в Императорской Академии художеств. Возвращением архитектуры в Академию художеств подчеркивалось ее значение как искусства, ее роль в духовной жизни общества и эстетическом формировании окружающей среды.

В состав отделения архитектуры вошли крупные зодчие того времени, определявшие направления развития домо- и градостроительства, имевшие большие заслуги в создании уникальных, общественно значимых сооружений. Среди них А.Т. Полянский, С.Б. Сперанский, Д.Н. Чечулин, Н.В. Баранов, Е.Г. Розанов, Я.Б. Белопольский и другие. В задачи отделения входило содействие комплексному преобразованию эстетического облика городов и сел, разработка проблемы синтеза искусств, руководство творческими архитектурными мастерскими Академии художеств, пропаганда достижений российской архитектуры через СМИ, издание книг, проведение выставок в нашей стране и за рубежом и многое другое.

За время руководства М.В. Посохиним отделением архитектуры творческие вопросы ее развития обсуждались

на специальной, посвященной им сессии академии. Стала оказываться систематическая творческая помощь государственным и общественным организациям в решении проблем, связанных с архитектурой и градостроительством. В творческих мастерских академии молодыми архитекторами был разработан ряд проектов и концептуальных предложений, некоторые из них осуществлены. Мастерские способствовали повышению профессиональной квалификации вступающей в жизнь молодежи. Был организован ряд выставок архитекторов — членов академии. Их итоги обсуждались на творческих конференциях. Издавались книги членов отделения, в том числе самого М.В. Посохина, о которых далее пойдет речь.

Одним словом, благодаря руководимому М.В. Посохиним отделению архитектуры Академия художеств активно включилась в творческую жизнь и стала оказывать влияние на практику зодчества и градостроительства. Повысились ее престиж и роль в общественной жизни. В направлениях, определенных М.В. Посохиним, отделение архитектуры Академии художеств продолжает работать и ныне. Расширился его состав, пришло новое поколение архитекторов, но сохраняются основы деятельности отделения. Особое внимание уделяется современным проблемам, продиктованным развитием науки и техники, ростом мегаполисов.

М.В. Посохин был, конечно, прежде всего выдающимся архитектором, но и ученым, обобщившим свою творческую практику, поставившим и решившим ряд актуальных теоретических проблем в своих научных и публицистических статьях и в фундаментальных книгах. Статьи он писал на протяжении всей творческой деятельности, активно участвуя в архитектурной и общественной жизни.

А в книгах разработал важнейшие идеи и концепции, связанные с природой и общественной ролью архитектуры, ее актуальными задачами, уделив также большое внимание синтезу искусств и связи сооружений с окружающей средой. Важнейшие из этих книг: «Архитектура каркасно-панельных зданий» (1952), «Градостроительство СССР и его перспективы» (1967), «Будущее столицы. Основные идеи Генерального плана Москвы» (1970), «Перспективы развития Москвы» (1973), «Город для человека» (1973), «Архитектура окружающей среды» (1989), «Дороги жизни. Из записок архитектора» (1995).

В одной из своих книг он писал: «...Ведущая роль в градостроительстве принадлежит архитектору. Он становится не только творческим, но в определенном смысле и государственным деятелем, так как активное участие в реализации градостроительной политики и творчество архитектора неразрывны. В этом основа успеха... Архитектор — специалист широкого профиля. Сфера его знаний постоянно расширяется. Он обязан объединить в единый комплекс искусство, передовую технику, науку и экономику... Архитектор должен управлять сложными процессами проектирования и строительства, знать его существо и уметь решать на практике те многочисленные проблемы, которые не всегда можно предусмотреть в проекте» (Посохин М.В. Город для человека. М.: АПН, 1973. С. 10, 11.).

Здесь в сжатой форме определена сущность архитектурного творчества, и слова эти можно в полной мере отнести к деятельности самого М.В. Посохина, творчество которого ознаменовало новый этап в отечественном зодчестве и заложило фундамент нашей современной архитектуры.

*Центр международной торговли
на Краснопресненской набережной.
Москва. 1974*





ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

FEMALE PAINTINGS OF ZURAB TSERETELI

Елена Романова

Elena Romanova

В творчестве Зураба Церетели особое место занимают женские образы. Героинями его произведений становятся члены его семьи, близкие и друзья, а также исторические личности – святая равноапостольная Нина, просветительница Грузии, русские императрицы (Екатерина Великая, Елизавета Петровна, Мария Федоровна), жены декабристов, выдающиеся представительницы грузинской и русской культуры (серия «Мои современники»).

Выполненные в разных техниках и жанрах (живописи, эмали, графике, скульптуре) женские образы поражают своим разнообразием, но наиболее часто мастер обращается к миру женщины в живописи. С камерных живописных портретов работы Церетели на нас смотрят выразительные лица. Иногда модели представлены в характеризующих их интерьерах («Дежурная по чаю-1», «Дежурная по самовару», «Дежурная по чаю-2»). Художнику свойственно смешивать границы жанров, поэтому к портретам относятся и цветочные натюрморты, которым автор дает женские имена. В живописи Церетели часто «разговаривает» с помощью образов цветов. Многочисленные колористические этюды, которые художник пишет едва ли не ежедневно («чтобы не потерять чувство цвета»), представляют собой и натюрморты, и портреты одновременно. Он уподобляет женскую красоту цветку, сначала набирающему соки, чтобы распуститься во всей красе, цвести столько, сколько положено природой, и затем, увы, увянуть в предназначенный срок.

Среди подобных картин последних лет выделяется сдержанная по колориту работа «15 сентября. Памяти моей мамы Тамары». Тамара Семеновна Нижарадзе, мама художника, представительница знатного княжеского грузинского рода, всю жизнь посвятила воспитанию детей. Ее брат, известный художник Георгий Нижарадзе, первым разглядел талант в юном племяннике и оказал большое влияние на формирование его творческой личности. Тамара Семеновна умерла от сердечного приступа, не выдержав клеветы, обрушившейся на сына в 1991 году: во времена правления Звиада Гамсахурдиа художника объявили врагом грузинского народа. Тогда был взорван монумент работы Церетели, посвященный 200-летию подписания Георгиевского трактата и вхождению Грузии в состав России, созданный в виде переплетенных обручальных колец Александра Грибоедова и Нины Чавчавадзе. Картина, посвященная памяти Тамары Семеновны, выполнена в глухом зеленом тоне – стебли цветов,

Аmong the works of Zurab Tsereteli, special place is occupied by various depictions of women. Unexpectedly, the heroines of his works are often his closest – family members, relatives and friends – but also historical figures: Saint Nino, the Enlightener of Georgia; Russian Empresses (Catherine the Great, Elizabeth of Russia, Maria Feodorovna), wives of the Decembrists, outstanding representatives of the Georgian and Russian culture (series "My Contemporaries").

Depicted in various media and genres (painting, enamel, drawing, sculpture), Tsereteli's female characters are astonishingly various. However, most often master Tsereteli depicts the world of women in the easel painting. From his chamber picturesque portraits, expressive faces are looking at us. Models are presented in typical or

◀ З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Скоро братик родится! 2007.

Холст, масло

15 сентября. Памяти моей мамы

Тамары. 2008. Холст, масло



characteristic interiors. ("On a Duty at Tea-pot – 1", "On a Duty at Samovar," "On a Duty at Tea-pot – 2") Great artist is famous for his talent to blend the borders of genres, as is the case of floral still lifes, which were given the women's names and therefore are described as portraits.

In the painting "Claudia", armful of sunflowers is painted using bold dynamic strokes, and sunflowers take up most of the canvas. Bright yellow leafage with dark brown

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Инецца. 1968. Холст, масло

Инецца. 1978. Холст, масло



flower-heads are balanced with muted green and brown colours of sunflowers' leaves and the table. Flowers are in large vase of transparent glass, so we can see that the static of the bouquet is secured by the sturdy stems tightly pressed to each other. Apparently, so is the heroine's character – Claudia, strong woman, firmly standing on the ground.

Female portrait of Tsereteli are characteristic with ornamental out-

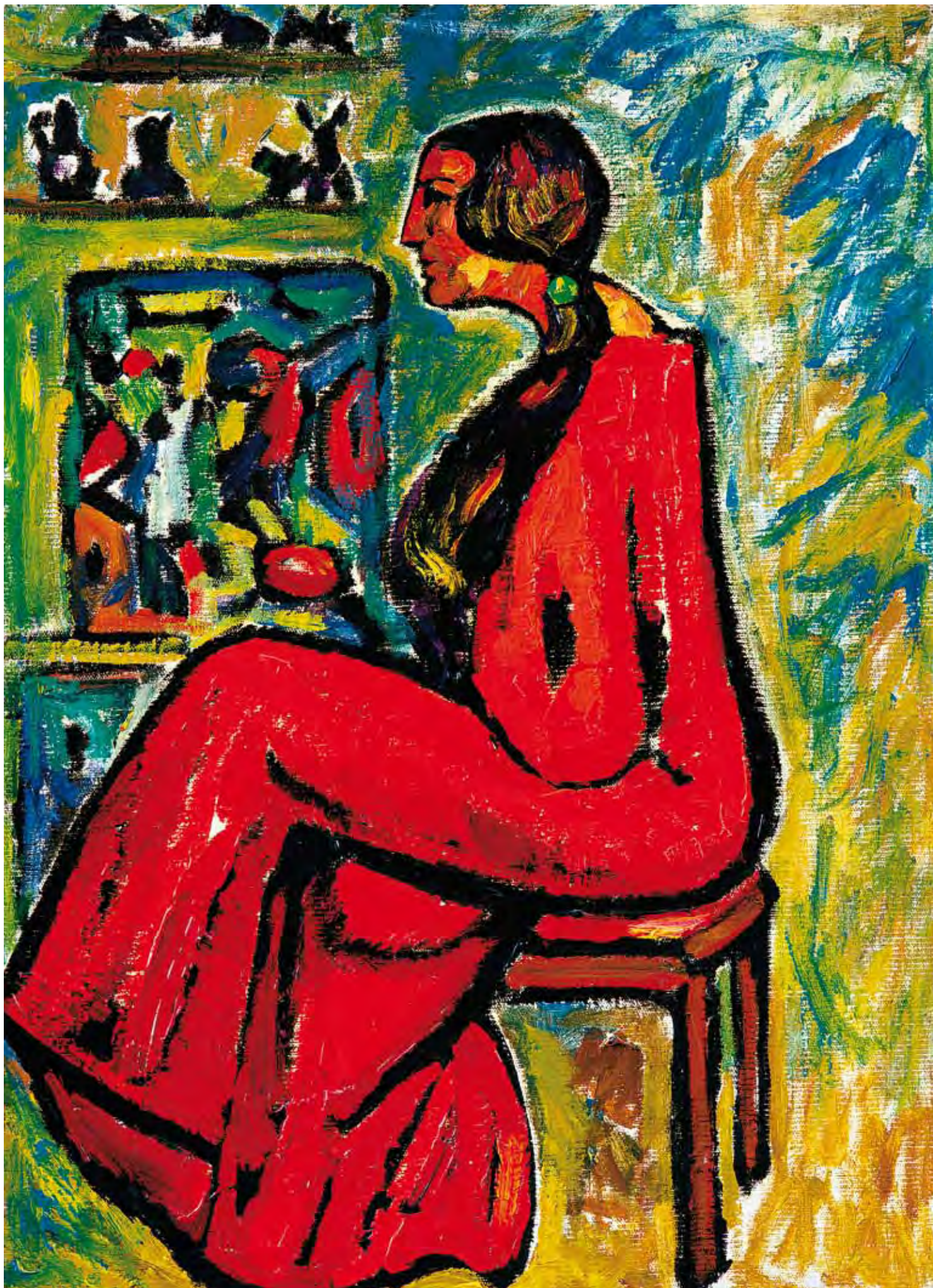
их листья покрывают почти все пространство картины, который сгущается до темно-зеленого в натюрморте. Состояние общей печали подчеркивают лишь несколько распустившихся бутонов, переданных оттенками розового. Возвышаясь на длинных стеблях, цветы склонили головки, словно оплакивая близкого человека. Ощущение скорби пронизано светлой печалью, колористические рефлексы, словно распустившиеся цветы, рассыпаны по всему полотну, снимая интонацию безысходности, словно напоминая: «у Бога все живы».

Трагическая тематика в цветочном натюрморте – скорее исключение в живописи Церетели. По традиции садово-пейзажное искусство всегда давало повод для размышлений. Цветочные композиции художника – повод для фантазии, особенно те, которые служат для портретных характеристик – «Тисса – Мелисса – Розы», «Клавдия», «Тисса и розовые глазки», «Виолы-Виолетты», «Пышечки», «Друзья-подружки»... Для мастера характер цветка сопоставим с характером человека. И, как человек, обладает настроением. Например, подсолнух, олицетворяющий солнце – любимый цветок художника, – в каждой работе предстает по-новому.

В картине «Клавдия» охапка подсолнухов, написанных сочными динамичными мазками, занимает большую часть полотна. Ярко-желтые, с темно-коричневыми сердцевинками подсолнухи уравновешены приглушенной гаммой зелено-коричневых оттенков листьев, стола. Цветы стоят в широкой вазе из прозрачного стекла, сквозь него видны плотно прижатые друг к другу крепкие стебли, обеспечивающие устойчивость букета. Видимо, таков и характер героини Клавдии, сильной, твердо стоящей на земле.

В натюрморте «Тисса – Мелисса – Розы» тоже присутствуют подсолнухи в вазе из прозрачного стекла. Но теперь рядом с букетом – растения в горшках: пышный зеленый куст мелиссы и распустившийся розовый куст. Три различных цветка партнерствуют, дополняя друг друга. Каждый из них – яркая индивидуальность: открытые, доверчивые подсолнухи, флегматичная мелисса и полный внутреннего достоинства куст розы. Кажется, они ведут доверительный разговор. При плотной живописи картина пронизана состоянием легкости и воздушности. Такое ощущение создают отражения на стеблях и цветках синевы неба, а также солнечные блики от вазы на гладкой поверхности стола.

В картине «Пышечки» каждый цветочный букет имеет свой цвет, все они соприкасаются друг с другом, но не переплетаются: каждый выглядит независимым, самодостаточным и... чувственным. Цветы на полотнах Церетели говорят, выражая порой то, что человек не может или не осмеливается сказать словами. В натюрморте «Крона и белянки» женщина ведет разговор с мужчиной; это разговор сильного и слабого, защищенного и беззащитного, грубого и нежного. Картина «Виолы-Виолетты» иллюстрирует диалог матери с дочерью. Виолетта – фиалка –



set, manifested in the treatment of clothes, interior design, draperies. Inclusion of a various side-features, from dogs, birds and flowers to furniture, allows to disclose the nature of heroines in their entirety.

З.К. ЦЕРТЕЛИ
Корней и Туся. 2008.
Холст, масло



символизирует скромность и смирение, олицетворяет весну и молодость. Мать наставляет дочь хранить добродетель и девичью честь: цветы густого розового тона обращаются к только что распустившейся белой фиалке. Наставления матери не лишены оснований — за белоснежным знаком чистоты выглядывает темный цветок.

В серии цветочных композиций особняком стоит натюрморт «Прелестницы». Изображение подсолнухов в вазе и дерева в горшке стилизовано под детский рисунок. Даже краски, используемые в картине, соответствуют известной формуле юного художника: «каждый охотник желает знать, где сидят фазаны»: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Женским портретам Церетели присуще декоративное начало, которое проявляется в трактовке одежды героини, интерьера, драпировок. Включение в портреты разнообразных деталей — собак, птиц, цветов, предметов обстановки — позволяет полнее раскрыть характеры героинь.

Ощущение предметного мира как параллельного реальному проявляется и в цветовых характеристиках. Художник говорит, что он «все видит в цвете». Получается, что цвет обладает живительной силой, которую с помощью красок мастер переносит на холст. Именно поэтому у него много картин, рассказывающих о характерах людей и их взаимоотношениях через мир природы и предметов.

Портреты Церетели воспевают женщину, но при этом и бесконечно ей сочувствуют. В Грузии традиционно существует культ женщины, символом страны считается мать Грузия. Миф об аргонавтах, Ясоне и золотом руне увековечил имя Медеи. Предания о святой Нино, принесшей в Грузию христианство в IV веке, и о царице Кетеван, принявшей мученическую смерть, многое объясняют в особенностях характера грузинской женщины, отличающийся постоянством чувств, твердостью воли, силой характера. Традиция романтически возвышенного почитания женщины восходит ко времени царствования царицы Тамары. На Кавказе женщина могла остановить схватку между сражающимися мужчинами, просто бросив между ними свой головной платок. Преклонение перед грузинской женщиной увековечил Александр Дюма-отец в своих знаменитых заметках о путешествии по Кавказу, назвав Грузию «одухотворенной Галатеей, преобразенной в женщину».

В то же время художник бесконечно сочувствует женщине. Часто на его портретах женщины предстают грустными, уставшими, погруженными в себя, в свои воспоминания, будто они отгораживаются от мира, который их не удовлетворяет. В их глазах скорбь, настороженность, они словно взывают о помощи. Порой мастер изображает их с закрытыми глазами, словно это может им помочь дистанцироваться от действительности, включает цветы в композицию женского портрета, будто движимый желанием хоть чем-то порадовать своих героинь, украсить их жизнь. Но их не радуют ни яркие драпировки, ни цветы, ни игривые названия, которые Церетели вре-

Инееса. 2008.
Холст, масло



мя от времени дает своим работам, — «Жу-жу-жу-жу», «Нателла-светлячок», «Татика-тика-тика»... Все чаще даже в названиях его произведений наряду с симпатией звучит глубокое сочувствие к тем, кого изображает мастер: «Отдыхающая рыбка», «Моя птичка», «Напряженная», «Я уже все решила», «Вздремнули чуть-чуть», «Замкнулась»... Такое впечатление, что художник сам не знает, чем утешить, порадовать обнадежить своих героинь.

В полотне «Татика-тика-тика» образ героини трактован обобщенно, лицо не прописано и сливается с красочным фоном, который создают очерченные черным контуром повторяющиеся одинаковые геометрические фигуры экс-

прессивных цветов. Женщина величественно восседает на стуле — так и хочется сказать — на троне. Очерченная черным контуром фигура главенствует надо всем. У ее ног раскинулся мир земной. Сама же она принадлежит высшим сферам, от земли бесконечно далеким. Это Вечная царица, без которой невозможно продолжение жизни на земле. Опорой ей служит вера — на ее груди крест. Крепко сомкнутые руки и вся собранная фигура передают терпение. Обезличенность героинь — признание того, что вечные начала присущи каждой женщине на земле. Кажущееся сначала случайным название «Татика-тика-тика» приобретает глубокий смысл. Слова созвучны рит-

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Инецца. 2009. Холст, масло

му геометрических фигур и звучат, как метроном, символизируя повторяющиеся циклы жизни.

В некоторых портретах Церетели проявляет интерес к африканскому искусству. Выразительность и сила архаической эстетики привлекали внимание великих художников XX столетия. Церетели также не избежал этого влияния, он коллекционирует скульптуру Африканского континента, и одна из статуэток послужила моделью для картины «Скоро братик родится». Художник создал своего рода символ материнства. Фигура мужчины в композиции нивелирована, словно он желает спрятаться, скрыться. В голубоватой дымке проглядывают отдельные аморфные фигуры, как напоминание о жестоком и несправедливом мире, от которого мать старается оградить свое дитя.

Традицию африканского искусства Церетели интерпретирует по-своему. Так, в картине «Афри» художник объединил две художественные системы – стилистику

примитива и символическую образность иконописной традиции. Величественная женская фигура занимает практически все живописное пространство холста и трактована подобно изображению Богородицы с воздетыми руками и ладонями, обращенными наружу, символизируя защиту и покровительство, обращение к Богу в заступнической молитве.

Есть у художника и образ музы – нежно любимой супруги Инессы, с которой была пройдена большая часть жизни. Об отношении к ней мастера красноречиво говорят многочисленные полотна, посвященные Инессе. Он пишет их на протяжении всей творческой жизни, они абсолютно разные по стилю и манере – от реалистичных до абстрактных портретов-посвящений. Спустя годы после ее ухода из жизни художник по-прежнему часто обращается к ее образу, словно вновь благодаря за счастье совместно прожитых лет. Но боль утраты не утихает и порой выплескивается на холст. На портрете «Инецца», написанном в 2008 году, героиня держит в руках свечу, и сама она окружена множеством горящих свечей. Композиция воспроизводит грузинскую народную мудрость: свет свечи не дает потерять дорогу. Так и любовь освещает жизненный путь художника. Сочетания холодных и теплых цветов создают мощную энергетику. В этой картине особо ощущаешь жизненную силу мастера и силу его любви к единственной женщине – жене и музе.

Возможно, поэтому любовью наполнены все произведения Зураба Константиновича, что особенно чувствуется в его женских портретах. Марк Шагал, с которым Церетели художнику посчастливилось общаться, часто повторял, что «невозможно написать картину без любви». В 2007 году Церетели создал полотно «Татита», посвященное этому чувству. Женщина придерживает рукой объемную вазу с цветами, на которой автор помещает силуэты героев ее воспоминаний. В ее жизни были и встречи, и расставания. Об этом рассказывают цветы – и поникшие, и полные жизни подсолнухи. Фоном картины служат контрастные цветовые плоскости. В совокупности они создают настроение умиротворенности, того особенного спокойствия, которое возникает у человека в минуты счастья. Лицо женщины не прописано, его условность – свидетельство того, что подлинная героиня произведения – сама любовь. Об этом недвусмысленно говорит присутствующий на картине знак – сердце.

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

ДИАЛОГ ВО ВРЕМЕНИ НИКОЛАЯ МУХИНА

DAILOG IN TIME BY NIKOLAY MUKHIN

Валерий Шилов

Valeriy Shilov

Летом в Москве, в залах Государственного музея современного искусства РАХ на Гоголевском бульваре, прошла выставка действительного члена РАХ народного художника России Николая Александровича Мухина. Выставка «Анатомия живописи. Библия для неграмотных. Фрагменты жизни» была приурочена к 55-летию мастера. Обозначенные темы определяли содержание и общий контекст художественной экспозиции. Однако эти «смысловые линии» выводили «юбилейное шоу» за рамки традиционной в таких случаях ретроспективы и превращали выставку в концептуальный и замкнутый внутри себя арт-проект.

Проект ориентирован на анализ эволюции житейской и творческой биографии одного человека – живописца и скульптора Николая Мухина. Его философский подтекст определяет хорошо известное изречение: «Познай самого себя». На открытии выставки художник шутливо объяснял, что никого не знает так хорошо, как себя.

В античной Греции тезис «познай самого себя» являлся определением абсолютной истины и назывался заповедью



Н. А. Мухин

Материнство с предстоящими.
2010. Холст, темпера, масло,
зеркала

Экспозиция выставки

During summer 2010, the Museum of Modern Art on Gogolevski Boulevard in Moscow hosted an exhibition of Nikolay (Nickolai) Alexandrovich Mukhin, a Full Member of the Russian Academy of Arts and People's Artist of Russia. The large-scale personal exhibition "Anatomy of Painting. Bible for "Illiterates". Fragments of Life." was dedicated to the 55th anniversary of this universal and renowned artist.

The exposition presented both early works as well as the works from recent time. In his thematic works of the late 1970s – early 80s, a fresh graduate of art school looks social and serious. His opposition and civic attitude manifested itself in the rejection of brutal images of "builders of communism" full of theatrical pathos and artificiality. He focused on images of peo-



Дельфийского оракула, возможно даже, что эта философская формула была начертана на стене храма Аполлона в Дельфах. Позднее, развивая смысл дельфийской заповеди, один из ее творцов — лакедемонянин Хилон писал: «Познай самого себя, и ты познаешь богов и Вселенную».

Таким образом, если отталкиваться от этих философских установок, можно заключить, что путь к себе — путь к Богу, и Мухин его избирает в качестве основного вектора своего творческого развития. Языческое происхождение данной истины его никоим образом не смущает, поскольку логично согласуется с глубоко им чтимой христианской заповедью «Возлюби ближнего своего, как самого себя». Нельзя полюбить и понять ближнего, объясняет свою позицию художник, не полюбив и не поняв себя, как творение Божие.

В экспозиции история творческого пути и развития художественной лексики Николая Мухина была разделена на тематические фрагменты и хронологические отрезки.

«Ранний» Мухин — это типичный представитель молодежной художественной культуры эпохи заката советской империи. Его живописные эксперименты еще очень осторожны и не выходят за рамки традиционных жанров: пейзажа, натюрморта или портрета.

В тематических работах конца 1970-х — начала 1980-х недавний выпускник художественного училища выглядит серьезным. Его оппозиционность и гражданская позиция проявляются в отказе от пафосно-брутальных изображений «строителей коммунизма» и обращении к образам лю-



Одинокий ангел. 2002.

Холст, темпера, масло, люминофор

Фрагмент экспозиции.

Оптическая графика

ple from cultural and artistic milieu. From his sombre foggy-purple canvases of this period, smart, talented and visionary people look at us.

Section of the exhibition "Fragments of Life" consisted of Mukhin's works created over the past three decades. Works from different years were different in manner of execution and style. Here one could see a realistic picture next to expressionistic, Cubist or even of a "primitivist" manner.

World history of art was mastered by the artist in numerous practical experiments. So, in late 1980s — early 90s, easel paintings of Mukhin were showing great influence of artistic aesthetics of Montparnasse and Paris School. We could see how carefully he studied the post-impressionist art. Under the influence of their plastic and colour solutions he created his landscapes, thematic compositions and portraits.

It seems the artist's creative method of this period was artistic



eclecticism (eclecticism — from the Greek verb "to choose"). Examples are paintings of various styles, but created approximately at the same time: "Self Portrait" (1989) — a paraphrase on the well-known work by van Gogh; "Two" (1990) — pictorial and plastic approach in the spirit of earlier expressionistic period of Mukhin, "Guernica"

дей культуры и искусства. С его темных дымчато-лиловых холстов этого периода на нас смотрят умные, талантливые и мечтательные люди.

Вообще ретроспективные выставки далеко не всегда бывают удачными. Ранние произведения покоряют чаще всего не мастерством исполнения, а чистотой восприятия и искренностью. Отсутствие же этих качеств делает их, как правило, художественно несостоятельными. Мухин рискнул – достал со стеллажей «благополучно забытые» графические листы и живописные полотна, и они внесли в общий ансамбль экспозиции светлую эмоцию: молодое и романтическое искусство выдержало испытание и продолжило в умоузырительной концепции выставочного проекта тему предуготовления и ожидания чуда.

И еще. Присутствие на выставке ранних работ позволило художнику «включить» метроном времени. Время – важнейшая философская составляющая проекта, смысловой стержень концепции экспозиции. Зрители благодаря широко представленным в выставочных залах фотографиям и автопортретам смогли проследить этапы эволюции Мухина-художника, менявшегося за прошедшие более чем 30 лет.

Автор мечтает, любит, страдает, торжествует, воспитывает детей, истово работает, матерет, мудреет... Вот он



Н. А. Мухин

Знак. 1995. Холст, масло, темпера.

Частная коллекция

Натюрморт. 1990.

Холст, темпера, масло

▷ *Автопортрет с детьми. 1997.*

Холст, темпера, масло

(1990) and "Big Eve" (1990) – a deep "reverence" for Amedeo Modigliani.

Thus, Mukhin's exhibition allowed a wide audience to feel the beauty and grandeur of Orthodox art. Mukhin's works in the interiors of Orthodox churches can hardly leave anyone indifferent – they are to be found in Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, the Church of the Ascension in Ub, Serbia and the Transfiguration Cathedral in Zagreb, Croatia. Thanks to the diligent work of Mukhin, many long-forgotten traditions, themes and approaches were revived. Demonstrated in one of the exhibition halls, Mukhin's artistic experiments with phosphor suggest that there can be many more innovations in the future.



на пике творческой формы и славы, энергичный и готовящий себя к новым испытаниям и открытиям, и вдруг на фоне всего этого оптимистично-утвердительно-великолепия в душе поселяется неясная, всплывшая из темных глубин подсознания тревога — а что там со временем, много ли осталось?

Ощущение жизни как мига вечности, как яркой короткой вспышки в двадцать лет пугает, в тридцать — огорчает, в сорок — мы понимаем, что это неизбежно, в пятьдесят — приходим к Богу. Он Спаситель. Видеоинсталляция «Молитва» — центральное звено мухинского арт-проекта и наиболее яркое художественное воплощение темы *memento mori* — кратковременности земного бытия и спасения человека в Боге.

Потрясенный преждевременной смертью коллеги и друга, разделявшего с ним в последние годы тяготы и радости работ в православных сербских храмах, художник создал композицию, погружающую посетителя выставки в силовое поле молитвенного контакта человека смертного, осознавшего пределы своих возможностей и сроки своего пребывания на земле, с великим Творцом всего сущего.

Интерактивное пространство мухинской «Молитвы» пронизано ритмично повторяющимися глухими ударами электронного инструмента, вспышками мониторов и вибрирующими, последовательно сменяющимися друг друга на большом — в стену зала — экране символическими изображениями Иисуса Христа. Эти ослепительно сияющие лики Спасителя близки по формальным характеристикам представлениям византийских богословов о нетварном, неизреченном свете Преображения, фаворском излучении. Евангельская сентенция «Азм есть свет миру, ходя по Мне не имати ходить во тьме» определяет значение и смысл прорывающих тьму изображений.

В системе инсталляционного пространства к этому свету были обращены пульсирующие на экране монитора молитвы двух художников Николая Мухина и Андрея Артюшина: «Прими, Господи, моление недостойного раба Своего Николая» и «Прими, Господи, моление недостойного раба Своего Андрея» представленные, как две жизни, как два бьющихся в едином ритме сердца.

Для постижения авторского замысла требовалось особое внимание, мемориальный смысл произведения раскрывался не сразу — когда в световом диске вместо текста молитвы появлялась надпись с датами рождения и смерти Артюшина Андрея Юрьевича... А после очередной непродолжительной паузы в окне монитора пульсировал уже только один диск...

Мухину как личности креативной присуще стремление к непрерывному обновлению. Но это не модернистское отношение к новизне как самостоятельной ценности и важнейшей цели творчества. Диапазон художественных экспериментов Мухина находится в пределах традиционного искусства.

Его опыты в разнообразных формах и видах, как правило, носят академический характер. Мухин не открывает



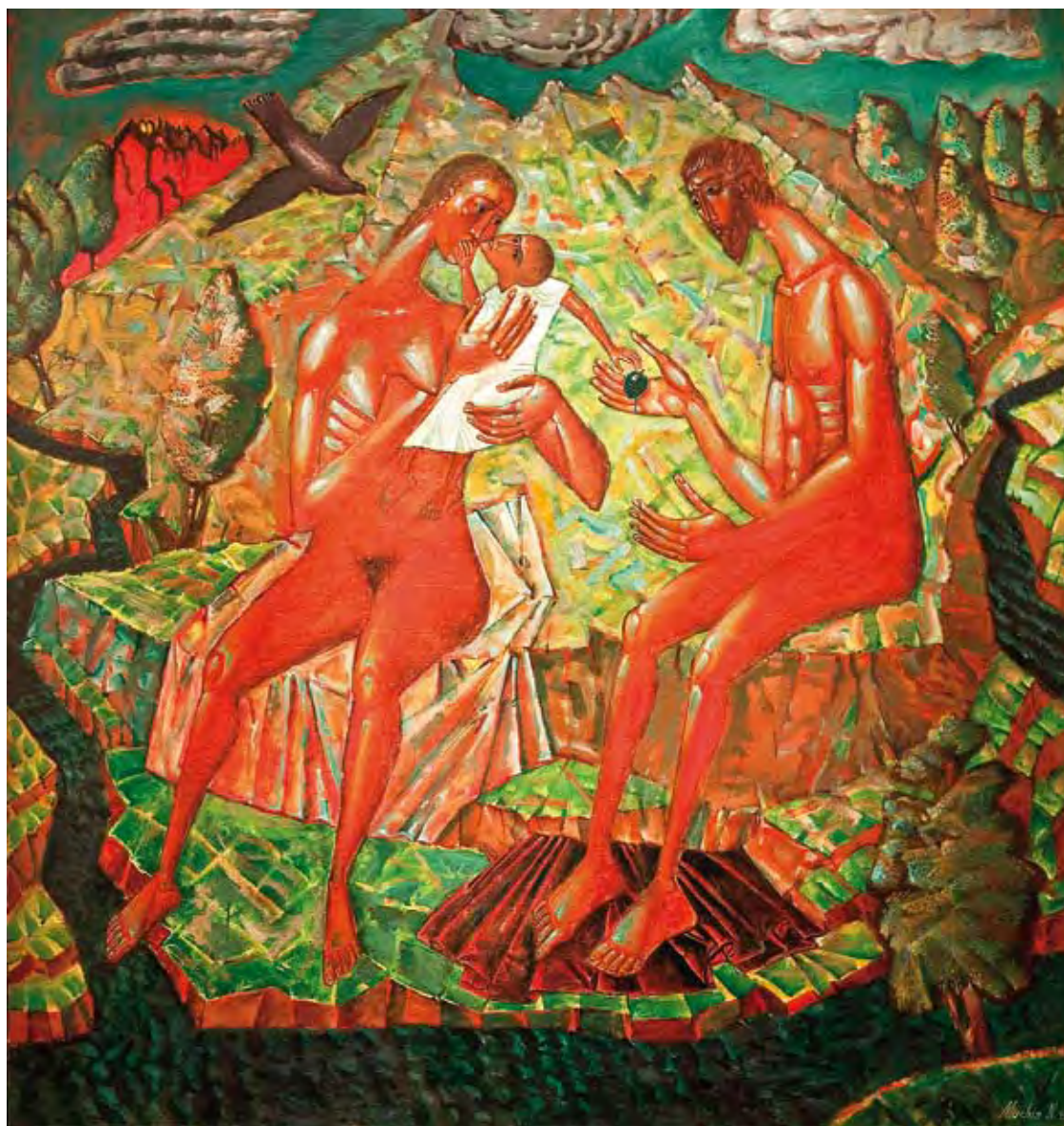
что-то, а скорее утверждает актуальность для современной художественной жизни, то, что многим кажется ушедшим в прошлое, что необходимо для дальнейшего развития классического искусства. Мухин по-европейски толерантен. Ему одинаково близки достижения мастеров Средневековья и Возрождения, открытия художников барокко и классицизма. Он принимает в качестве источника вдохновения и авангард начала XX века, и акционизм начала нынешнего столетия. Видеоарт и компьютерная графика — последние увлечения мастера, и результаты впечатляют.

«Анатомия живописи, или Цифровые этюды по мотивам картин Николая Мухина» — ярко выраженный постмодернистский «игровой» проект, осуществленный совместно с молодой ярославской художницей, специалистом в области компьютерной графики Дарьей Александровой. В основе данного эксперимента — цифровые версии фрагментов нескольких картин мастера.

В итоге компьютерных манипуляций переведенная в цифровой формат масляно-темперная «плоть» мухинских произведений обрела на экране монитора новые художественные качества. Живопись трансформируется в декоративные панно, меняет цвета и оттенки, конфигурацию форм... Пиксельные цветовые комбинации то удаляются от зрителя в бездонную глубину, то выплескиваются волнообразной пеленой, меняя цветовые сопряжения в соответствии с музыкой. И становится очевидным, что мухинские творения не менее эффектны в крохотных живописных фрагментах, они также исполнены красоты и гармонии.

Мухин бережно относится к проявлениям прекрасного в окружающем мире, он находит присутствие божественной красоты в самых привычных и обыденных ситуациях. Однако порой его открытия носят ироничный и провокационный характер.

Образцом такого рода искусства может считаться представленная на выставке инсталляция «Мастерская». В ней



Мухин предложил зрителю рассмотреть в качестве «философской парадигмы» и «художественного феномена» такие явления, как таяние снега на оконном стекле, растрескивание и разрушение малярной покраски, изменение интенсивности отсветов пластикового ведра на стенах и потолке студии.

По лаконизму и незатейливости данные «концептуальные» фотосерии во многом близки произведениям молодых художников. Но академик...

«Идите сюда», — с радушием хозяина и лукавой ухмылкой зазывал он на открытии выставки в раздел «Мастерская». И многие шли, восхищались подтеками, трещинами и рефlekсами, радовались актуальности творчества академика, и даже телевидение восторженно вещало о новых академических веяниях.

«Ума, конечно, нет, — с грустью комментировал все это автор инсталляции, — но какое чувство стиля!»

Испытать себя посетитель выставки имел возможность и при знакомстве с зеркальными мухинскими инсталляциями. Вглядываясь в появившееся отражение, зритель должен был ощутить себя на месте отсутствующего персонажа и не подобно себе, а отмеченного святостью. Инсталляция «Царь

Славы. Вакансии» — живописное изображение Христа, и двенадцать зеркал, форматом и размещением, напоминающих иконостас. Отражаясь в них, уподобиться апостолу мог любой посетитель выставки, но желающих смотреться в эти зеркала не оказалось. «Взваливать на себя крест» апостольской миссии никто не решился.

Одно зеркало художник выделил рамой. Но расположение апостолов по отношению к Христу в церковных композициях строго регламентировано. Рама обозначает место Иуды.

Если внимательно читать Новый Завет, то становится ясно, что Иуда сделал то, что кто-то должен был сделать обязательно, иначе не было бы и искупительной жертвы. Христу предназначалось быть преданным, об этом он неоднократно говорил, так было «замыслено». Иуда же стал орудием Промысла, он нашел силы принять на себя грех предательства и последующего самоубийства. Он переступил через свою любовь к учителю.

Художники, в отличие от многих верующих, всегда неоднозначно оценивали Иуду. Так, Чимабуэ в «Поцелуе Иуды» наделил предателя чертами умного и проницательного человека. В древнерусском искусстве образ

«оправданного» художником предателя есть во фресковой росписи XIV века новгородской церкви Успения на Волотовом поле. Средневековый мастер изобразил Иуду Искарюта в алтарной части храма в композиции «Евхаристия» вместо апостола Павла. Иуда представлен в ней молодым безбородым человеком, принимающим из рук Христа просфору, и, что очень важно, с нимбом над головой. Другие апостолы, участники таинства, не понимают причины, по которой Иисус причащает предателя.

Николай Мухин неоднократно обращался к образу Иуды Искарюта, и оценка поступка апостола на разных этапах жизни была у него разной. В ранних «Поцелуях...» Иуда наделяется характеристикой злоумышленника, в композициях последнего времени обозначился более философский взгляд.

Еще одна зеркальная инсталляция — «Материнство с предстоящими» (2010) — тоже была задумана Мухиным как торжественное моление.

Предстоящими и поклоняющимися Богородице в этой художественно-пространственной системе должны были стать пришедшие на выставку люди. Для этого требовалось только встать рядом, прочесть надпись на поверхности холста — 29 марта — и объяснить себе и другим, почему композиция называется «Материнство...» и для чего художник воспроизвел рядом с ликом Богородицы мартовскую дату.

Но сто календарных дней и ночей, прошедших с 29 марта, успели стереть из памяти людей чувства, которые они испытали в связи со взрывами в московском метро. Память оказалась коротка.

Раздел выставки «Фрагменты жизни» составили произведения, созданные художником в течение трех последних десятилетий. Работы отличались манерой исполнения и стиливым разнообразием. Здесь можно было увидеть картины реалистического, экспрессионистского, кубистического и даже примитивистского толка.

Мировая история искусства осваивалась художником в процессе многочисленных практических опытов. Так, в конце 1980-х — начале 1990-х годов на станковую живопись Мухина очень сильно повлияла художественная эстетика Монпарнаса и парижской школы, внимательно изучал он и творчество постимпрессионистов. Под воздействием их пластических и цветовых открытий написаны пейзажи, тематические композиции, портреты.

О художественном эклектизме как творческом методе художника данного периода (электрика — от греческого глагола «выбирать») можно было судить по таким разностильным, но написанным примерно в одно время работам, как «Автопортрет» (1989) — парафраз на тему известного произведения Ван Гога; «Двое» (1990) — живописно-пластический опыт в духе экспрессионистских разработок автора «Герники» (1990) и «Большая Ева» (1990) — глубокий «реверанс» в сторону Амедео Модильяни.

С начала 1990-х Мухин занят экспериментами с церковной иконографией и приемами письма средневековых ху-

Н. А. Мухин

« Воспоминание о будущем. 1991.

Холст, акрил

Ангел Благое молчание. 2001.

Холст, темпера, масло,

люминофор



дожников. В его живописных произведениях появились такие элементы, как обратная перспектива, горки с лестадками, палаты с велумами, иконно трактованные деревья и водные потоки.

Как своеобразный художественный манифест можно рассматривать композицию «Диалог во времени» (1985). На фоне узнаваемой архитектуры Ярославля он изобразил двух художников — иконописца, пишущего образ Богородицы, и себя, Николая Мухина, работающего над портретом современницы.

«Диалог во времени» — произведение и этапное, и знаковое, поскольку представляет очень важный момент творческой биографии 30-летнего мастера, осознавшего, что в изобразительном искусстве обязательно должна быть преемственность. С этого времени древнерусская образность стала важнейшей художественной составляющей не только его церковных монументальных росписей, но и камерных станковых композиций.

Использование классических иконографических формул усложнило семантику, значительно расширило содержательный аспект мухинских произведений. Таковы «Экзкурсия в Карабаху» и «Воспоминания о будущем». В первом случае фигура пребывающего в раздумьях поэта Некрасова практически полностью повторяет силуэт и позу ветхозаветного пророка Илии с ростовской иконы XIV века «Илия Пророк в пустыне» (ЯХМ) и тем самым заставляет видеть в Некрасове не только поборника правды, справедливости и христианских ценностей, но и сурового, строгого учителя, готового для достижения благой цели быть принципиальным и непреклонным. Вспомним, что пророк Илия во спасение веры наслал на земли Израиля засуху и голод, сам же на три года удалился в пустыню. Известное некрасовское стихотворение «Пророк» заканчивается так: «... его послал Бог гнева и печали рабам земли напомнить о Христе».

Что касается картины «Воспоминание о будущем» из Третьяковской галереи, где нагие прародители запечатлены играющими со своим первенцем на фоне буйной растительности, то это иконографический парафраз композиции Дионисия «Ласкание Марии» с порталной фрески церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Используя широко известный в церковном искусстве из-

вод, художник предлагает зрителю объяснить логику замены. При этом цепь логических умозаключений получается весьма занятной.

Совершившие первородный грех Адам и Ева были оправданы и выведены из глубин ада Иисусом Христом, сыном Марии. Иаким и Анна — дедушка и бабушка Христа по материнской линии. Соответственно Христос по своей земной природе — потомок прародителей всего человечества. Значит, если бы не было первородного греха, то не было бы и Христа, и, погружаясь в атмосферу родительского счастья вместе с «уподобленными» Иакому и Анне Адамом и Евой, зритель должен выходить в своих размышлениях на тему рождества Богоматери, а через нее — и на богословский тезис об искупительной жертве Спасителя, ставшего для верующих новым Адамом.

Обретение художником своего лица, своей философии, своих тем, своего оригинального и живописного языка приходится на середину 1990-х.

Стилистику «классических» мухинских произведений определяет сплав традиций новоевропейского и средневекового православного искусства. Подобно европейским модернистам и древнерусским иконописцам Мухин «останавливает» время — в его картинах оно вечно длящееся, создает условное, не имеющее выходов в реальный мир «художественное» пространство и общается со зрителем на языке символов и иконографических ассоциаций. Мухинские тематические картины — особый род творческой деятельности, который по аналогии с развлекательными ролевыми играми можно назвать ролевым жанром.

Часто главным действующим лицом воспроизводимых на холстах событий является он сам, Николай Мухин, отождествляющий себя то с Авраамом, то с Адамом, а то и с Христом в период его земного служения.

Искусство в эпоху постмодернизма окрашено импровизацией, игрой. Мухин «проигрывает» роль избранного им исторического, мифологического или литературного персонажа, но не «сливается» с ним, а только в чем-то уподобляется, оставаясь человеком своего времени.

Современный мир в произведениях Николая Мухина отражения не находит. В рамках искусства мастер демонстративно замкнут на себе и своей семье. Объектами его обожания и творческого вдохновения являются жена, дочь, сын, собаки и кошки. Хранители этого мира — прекрасные ангелы. Они следят за всем, что происходит в доме, участвуют в жизни семьи, работают, радуются, печалются и торжествуют. Жильцы дома ощущают их «благотворное» присутствие и в знак благодарности часто изображают на своих холстах.

Творческая биография Николая Александровича не была бы полной, если бы в ней не получили отражения его достижения в области монументальной живописи — фресковые росписи храмов в России, Японии, США, Азербайджане, Грузии, Сербии, Хорватии, на Мальте. Большеформатные фотоизображения и постеры сформировали на выставке пространство, позволяющее почувствовать масштаб, специфику и художественный уровень мухинских церковных ансамблей. Сам художник назвал этот раздел выставки «Библией для неграмотных».



Н. А. Мухин
Адам и Ева. 2008. Холст, темпера, масло, люминофор



*Возвращение. Материнство. 1995.
Холст, темпера, масло*

*Троицын день. 1990.
Холст, темпера, масло*



В вопросах веры постсоветский зритель остается таким же темным, как и неопиты Киевской Руси. Под неграмотностью Мухин подразумевает также и неумение понимать формальную сторону живописных изображений. В искусстве важно не только «что», но и «как». С художественной неграмотностью художник сталкивается не только на выставках, но и в храме — такова принципиальная позиция мастера, и в своей практике он последовательно пытается преодолевать такое непонимание.

По своему характеру церковная роспись — искусство для всех, однако она остается «закрытой» для многих людей, любящих монументальную живопись, но далеких по своим философским и религиозным установкам от доктрин православной церкви.

Данная выставка позволила широкому зрителю проникнуться красотой и величием православного изобразительного искусства. Образы, созданные Мухиным в интерьерах храма Христа Спасителя, сербской церкви Вознесения в Убе и Преображенского собора в Загребе, вряд ли оставили кого-либо равнодушными.

Благодаря деятельности Николая Александровича возрождены забытые традиции, сюжеты, технологии. Художественные эксперименты с люминофором, продемонстрированные Мухиным в одном из залов выставки, позволяют предположить, что таких нововведений может быть еще немало.

ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ КИШЕВА

PAINTING SPACES OF MUKHADIN KISHEV

Андрей Гамлицкий

Andrey Gamlitsky

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?

Шарль Бодлер. Гимн красоте

Выставочные залы Российской академии художеств летом этого года сияли яркими красками, наполнялись воздухом Кавказа, Испании, Африки, населялись экзотическими народами, растениями, животными. Звучали лезгинка и фламенко, лирические мелодии гор и яростные ритмы корриды.

Искусство Мухадина Кишева органично сочетает несочетаемое: реальность и абстракцию, древние традиции Востока и новаторство Запада, отточенный, самоценный артистизм и острую реакцию на события современности, углубленную, обобщенную метафизику и любование самыми незначительными деталями окружающего мира. В неповторимом стиле, индивидуальном художественном видении Кишева будто воплотились причудливые изгибы его творческой биографии. Родился в селе Чегем II Кабардино-Балкарской АССР, получил традиционное реалистическое художественное образование в Краснодарском государственном университете (художественно-графический факультет), сделал успешную карьеру советского художника, воспевал родную Кабардино-Балкарию, с 1993 года живет в Европе — Испании и Англии, выставляется на самых известных мировых площадках, отмечен престижными званиями и наградами. Сегодня Кишев — европейский художник, тематика творчества которого посвящена общечеловеческим проблемам, волнующим людей на всех континентах.

Незадолго до отъезда художника в Европу состоялась счастливая встреча Мухадина Кишева с Жаклин Мосс, ставшей музой, другом и помощницей художника. Внутренняя гармония этой семейной пары, их совместное жертвенное служение общему делу наполняют творения Мухадина новыми красками и образами, придают необыкновенную целостность и совершенную красоту, которые так подкупают в искусстве Кишева.

Выставка в Российской академии художеств не первая в нашей стране за последние годы. Однако Мухадин как настоящий мастер, строгий и требовательный к себе, очень серьезно подошел к подготовке новой экспозиции. Из более чем 150 живописных и графических работ, представленных здесь, практически все выполнены за последние пять лет. Несмотря на «юбилейный» характер выставки, предполагающий творческий «отчет», репрезентацию лучшего, что было им создано, 70-летний Мухадин Кишев смело предстал перед зрителями по-молодому активно ищущим,

М. КИШЕВ

Бесконечные тунели I. 2005. Холст, масло. Коллекция Максима Вознесенского, Москва

In summer 2010, the exhibition halls of the Russian Academy of Arts on Prechistenka in Moscow were shining with bright colours, filled with air of the Caucasus, Spain, Africa, inhabited by exotic people, plants and animals. There were dynamic sounds of lezginka and flamenco to be heard, but also solemn, lyrical melodies of the mountains and the furious rhythms of bullfight-



ing. Jubilee exhibition of Mukhadin Kishev was presented here under the title "Hymn to Beauty".

Art of Mukhadin Kishev organically combines incongruous: reality with abstraction; the ancient traditions of the East with innovation of the West; sharp and self-valuable artistry with a strong reaction to the events of our time; deep, syncretic metaphysics with admiration for the tiniest details of the surrounding world. In his inimitable style and personal artistic vision are embodied bizarre twists of his creative life. He was born in the village Chegem II,

постоянно экспериментирующим художником. Вместе с тем складывалось представление о творчестве Кишева в целом, поскольку искусству мастера присущи удивительная внутренняя целостность и преемственность в развитии.

В первую очередь надо отметить очень грамотную и, я бы сказал, элегантную концепцию выставки. Экспозиция последовательно раскрывала главные темы творчества Кишева, волнующие художника вот уже два десятилетия и предельно четко сформулированные в названиях больших серий произведений. Над ними он работает долгие годы, постоянно дополняет, оттачивая пластическую форму и углубляя смысл.

Кишев выступил не просто как богато одаренный колорист, мастер композиции, цветового или линейного акцента, фактуры. Его работы, раскрывая перед зрите-

deep inside one of the most picturesque valleys of Northern Caucasus, in Kabardino-Balkar Autonomous Soviet Socialist Republic (now independent subject of the Russian federation). He received a traditional realist art education in the Krasnodar State University (department of graphic arts) and had a successful career of a Soviet artist, paying a tribute to his native Kabardino-Balkar Republic in his paintings and graphics. Since 1993 he lives in Europe (Spain and England), he already exhibited on the world's most

Адаптация – Моя Андалузия.

Из серии «Тоска по природе». 2009.

Холст, Масло. Коллекция

Максима Вознесенского





М. КИШЕВ

Храбрый бык I – испанская коррида.

Из серии «Моя Андалузия». 2009. Масло, картон



лем свой особый мир, отражают и личность создателя — художника-философа, размышляющего о смысле жизни, о месте человека в этом мире, а также художника-человека, озабоченного происходящим на нашей планете, взволнованно откликающегося на события, несправедливость, угрозу красоте и целостности нашего мира.

В циклах «Тоска по Родине», «Красота национального костюма черкешенки» художник продолжает на новом уровне, новым языком главную тему своего творчества в советский период — родной Кабардино-Балкарии, ее истории, народных обычаев, прекрасной природы, гордых и красивых людей. «Зов юга — Андалузия» — дань художника его второму дому — Испании с ее древней культурой, солнечным летом и темными лунными ночами. «Люди мира», портреты близких и просто интересных художнику лю-



дей, отмечают еще одну грань таланта Кишева, его восхищение человеком, который сумел сохранить гармонию с миром и с самим собой.

В то же время все работы в этих сериях, как всегда у Кишева, не просто пейзажи или портреты. Решенные художником с присущей ему отточенной, законченной формальной виртуозностью, требующей от зрителя самоценного, отдельного любования каждым произведением, они воспринимаются все сразу, как единый и бесконечный обобщенный образ изначальной красоты и гармонии, естественный для художника и всего, что есть на Земле.

Важнейшей для понимания мировосприятия Мухадина Кишева, его позиции как человека и художника является серия «Тоска по природе». В мастерски схваченных образах животных, где точная передача облика и повадок сочетается с тончайшей стилизацией и декоративностью, художник размышляет о вечных для человека архетипах — любви к матери, нежности и преданности, красоте

всего сущего и угрозе этой красоте, которая исходит от нас самих. Кишев так сказал об этой своей работе: «Вот сейчас обращаясь к теме животных, я хочу как-то их защитить, обратить внимание на необходимость сохранения всех живущих на земле зверей, птиц. Также я хочу показать, призвать к борьбе против всего плохого — через образы животных, через искусство».

Наконец, серии «Загадочное пространство», «Посвящение Малевичу», «Вокруг круга», «Судьбы» языком абстракции говорят о вечности, об истоках бытия, истинном смысле и подлинной форме всего, что нас окружает, видимом и незримом. Абстракции Кишева особенно впечатляли в залитых летним солнцем залах Российской академии художеств. Один зал устроители оставили без естественного и искусственного света. Картины художника

как бы излучали собственный свет, рассеивающий тьму яркими цветными пятнами сияющих красок.

При этом тематические блоки в экспозиции находились в полной эстетической гармонии друг с другом, невзирая на различие формальных, технических приемов и способов выражения, богатство которых составляет отличительную черту творческого метода художника.

Мухадин Кишев одинаково мастерски владеет искусством живописи, графики (рисунка и монотипии), плодотворно экспериментирует в современных тиражных технологиях — цветной печати на алюминии, где каждый оттиск уникален,

существует в единственном экземпляре. Также естественно, как от холста к бумаге, он переходит от абстракции к реалистическому отображению действительности, а затем вновь претворяет узнаваемые объекты окружающего видимого мира в космическую метафизику символического, абстрактного пространства. «Язык, реальный или абстрактный, я подбираю в зависимости от темы, от серии, над которой работаю», — говорит художник.

Последнее было ярко показано в одном из самых смелых и необычных разделов экспозиции, где художник представил свои рабочие материалы — путевые наброски, первые эскизы-наметки будущих картин. Крохотные, со спичечный коробок рисунки приоткрывают тайну рождения авторского замысла, проводят нас по этапам его оттачивания и изменения. Здесь можно видеть, как натурная зарисовка переосмысливается в абстрактную композицию, а из загадочного сплетения линий и пятен кристаллизуются узнаваемые объекты. Притом даже в этой супер-

малой форме Кишев сохраняет безупречную четкость и эстетику рисунка, сообщающую рабочим материалам вид и смысл законченных произведений-миниатюр.

Частая смена языка не разделяет работы художника на «абстрактные» и «реалистические». Как уже говорилось, искусству Кишева присуща удивительная внутренняя целостность, связанная в первую очередь с мировоззрением мастера, его пониманием смысла и задач искусства. «Самое главное — это говорить своим искусством что-то важное для людей», — считает Кишев.

Во всех своих творениях Мухадин Кишев ставит одну цель — найти эмоциональное решение, максимально адекватное теме, предельно четко и лаконично сформулированное пластически, способное вызвать у зрителя ответную реакцию. Загадочные объекты, парящие в космическом вакууме, тоннели, торжественно и плавно уходящие в иллюзорное пространство, и почти натурные изображения зверей и птиц объединены сильнейшим суггестивным излучением авторской воли, глубоко личностным отношением к изображенному.

Накал эмоций у Кишева очень различен — от самоуглубленного, молитвенного предстояния перед тайнами бытия, запечатленного в абстрактных формах, до резкого взрыва, возмущенного вскрика в работах на злободневные темы. Художественная искренность, открытость переводят эмоциональную насыщенность в насыщенность идейную, наполняют художественное произведение смыслом. Именно эти качества так привлекают в искусстве мастера.

Но, конечно, главное свойство, которое объединяет и буквально излучает все творчество Мухадина Кишева — это то, что мышление художника оптимистично. Он по-кавказски темпераментно и с испанской страстью любит жизнь во всех ее проявлениях. Пребывая сам в полной гармонии и счастье (в личной жизни, в творчестве), художник хочет видеть это и во всем, что его окружает. Кишев страстно протестует против всяческих бед и несчастий, поскольку они нарушают естественную для него гармонию мироздания. Даже в своих работах, посвященных войнам и смерти, Кишев всегда находит не только предельно эмоциональное, но и предельно эстетичное решение.

В современном искусстве творчество Мухадина Кишева — яркий и мощный аргумент в подтверждение мысли, что задача искусства — дарить людям радость.

famous places, collected prestigious titles and awards. Nowadays, Kishev is undoubtedly a European artist, and subjects of his artworks are devoted to universal issues concerning people of all continents.

Exhibition at the Russian Academy of Arts is not the first in our country in recent years. However, as a true master, always strict and arduous to himself, Mukhadin Kishev approached the preparations for a new exhibition with all the seriousness and devotion. Of more than 150 paintings and graphic works

М. КИШЕВ

Лунная ночь. Из серии «Моя Андалузия». 2003. Холст, масло

Весна. Из серии «Моя Андалузия». 2003. Холст, масло



presented in Moscow, virtually all were made in the past five years. Despite the "jubilee" character of the exhibition and anticipations of a creative "statement", instead of presenting the some of the best works he had created during his 70-year long creative life, regardless of this fact, Mukhadin Kishev boldly appeared before the audience as a young artist, actively seeking and constantly experimenting. At the same time, that provided a picture of Kishev's art in general, as the art of this great master is featuring consistent internal integrity and continuity in development throughout all his career.

МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ФАНТАЗИЕЙ BETWEEN REALITY AND FANTASY

Лиля Адашевская

Liya Adashevskaya

Живопись! Я готов это слово повторять до изнеможения...

И.Н. Крамской

В наше время нередко можно услышать: «Живопись сегодня — это промысел». О чем тут спорить. Несмотря на заявление Петрония «искусство никогда не умирает», уважаемые теоретики и философы давно констатируют не только смерть живописи, но и искусства в целом, а заодно и философии. Хорошо, что не все об этом знают, и не все, кто знает, соглашаются и продолжают, вопреки неутешительному диагнозу, творить. И мало того, используют при этом традиционные материалы, как то: холст, кисти, краски. И что любопытно и, как это ни банально, по велению сердца. Эти несвоевременные мысли меня посетили в связи со встречей с живописью Нателлы Тоидзе.

К ней как нельзя точно подходит фраза Джона Голсуорси «Художник — будь то музыкант, живописец, скульптор или писатель — дитя многих поколений, воистину верующих, которые с высоко поднятой головой шагали, не сводя глаз с путеводной звезды». Нателла Тоидзе — внучка Моисея Тоидзе, живописца, ученика Репина, племянница Ираклия Тоидзе, автора самого известного плаката Великой Отечественной «Родина-мать зовет!», архитектора Нины Тоидзе и актрисы Александры Тоидзе, дочь скульптора и графика Георгия Тоидзе.

Ее ранние натюрморты написаны свежо, сочно, в один присест. Неожиданная смесь Сезанна и Ма-

In October 2010, the Russian Academy of Arts presented solo exhibition of Natella Toidze in its halls on Prechistenka. The exhibition features a retrospective of paintings created in the 1970s — 2010 — both earlier and recent work of the Russian Academy of Arts Corresponding Member.

In its sensual richness, artworks of Natella Toidze are rather ambiguous and require from a viewer intuitive and emotional empathy. Her artworks are not only a part of the world of reality and world of fanta-

Н. Тоидзе

Март. 2008. Холст, масло



тисса. В этих натюрмортах трудно узнать манеру нынешней живописи Нателлы. Разве что уверенность и смелость кисти, присущие художнице на всех этапах ее творчества. Впечатляет один из последних натюрмортов – «Хлеба». Написано мощно, фактурно. Хлеб белый, серый, черный во всевозможных градациях коричневого – от светло-золотистого до почти совсем темного с белесым налетом муки на румяной хрустящей корочке, кажется, излучающий аромат и еще хранящий тепло печи. Батоны, буханки, кирпичики уютно расположились на куске набивного полотна. Орнаментальный рисунок на ткани придает всей композиции приподнятый, праздничный характер.

В работе «Хокку» камееподобная утонченность ажюра белого, черного и всевозможных оттенков синего словно вторит ритму стихов Басе:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.
Три цвета – три строчки хокку...

Неуловимая, зыбкая смысловая текучесть и в полотне «Красное сухое». Украшенный венком из виноградных гроздьев и листьев баран похож то ли на жертвенное животное, приготовленное на заклятие, то ли на бога виноделия Вакха. Очень красиво написана шкура животного – мозаичность, переливчатость и плотность мазка напоминает смальту. Почему-то вспоминаются барашки Пиросмани. То же предстояние и вопрошающий человеческий взгляд животного, устремленный на зрителя. Сходство усиливает и темный фон. Но он только в первый момент кажется однородным. Стоит приглядеться, и замечаешь ту же мозаичную текстуру. Виноград.

Честертон как-то заметил: «Факт – это то, чем человек обязан миру, фантазия – то, чем мир обязан человеку». Реальность и вымысел, факт и фантазия то прихотливо переплетаются в работах Нателлы, то вдруг расходятся. Собственно, это два полюса ее творчества. Порой даже не сразу поймешь, что перед тобой: вымысел, сочиненная композиция, наполненная символикой, или реальная картинка из жизни, метафора или прямое высказывание. Как, например, в картине «Тревога». На первом плане, за-

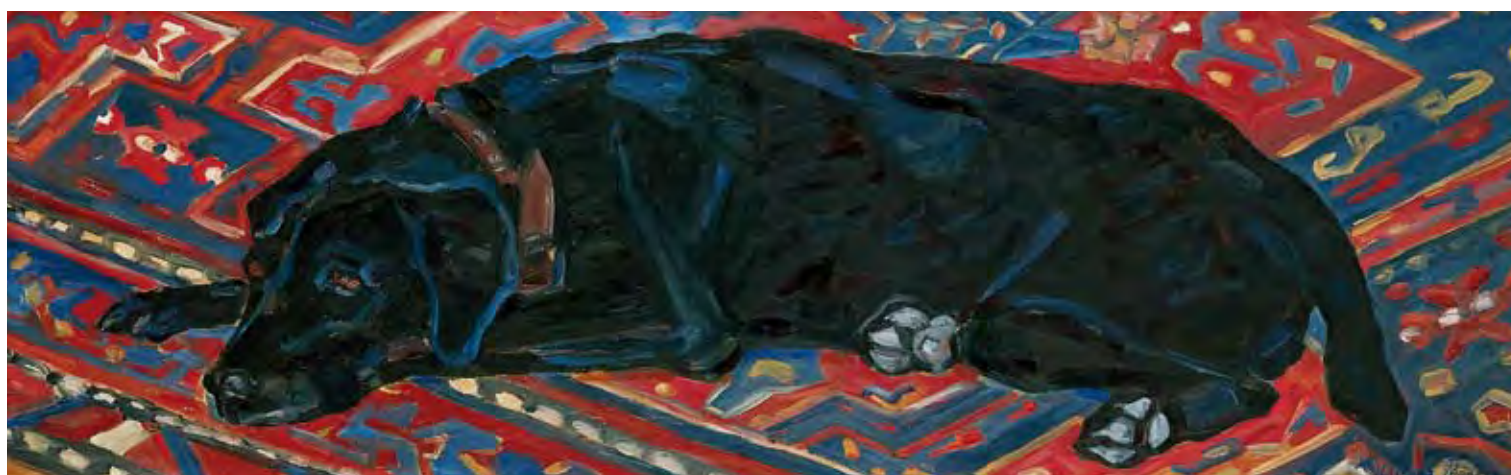


*Арбузы на красном. 2010.
Холст, масло*

Укамина. 2007. Холст, масло

sy, which are to each other in state of paradoxical attraction-repulsion, but also world of thoughts, transferred on a canvas by colourful projections.

Almost all her works are clearly exhibiting strive for inherent decorativeness. Decorative integrity is demonstrated by the interpretation of three-dimensional structure, by the appeal of flattered compositions, by the interpretation of forms using silhouette or contour, by the significant role of ornamental and rhythmic constructions of painting's vibrant elements, by the consolidation of light into large masses. This is evident in such paintings as diptych "Flora and Fauna" or "Hunting", where the colour and light are distinctive with their extraordinary versatility, three-dimensional richness and depth, sophisticated lighting and colour palette.



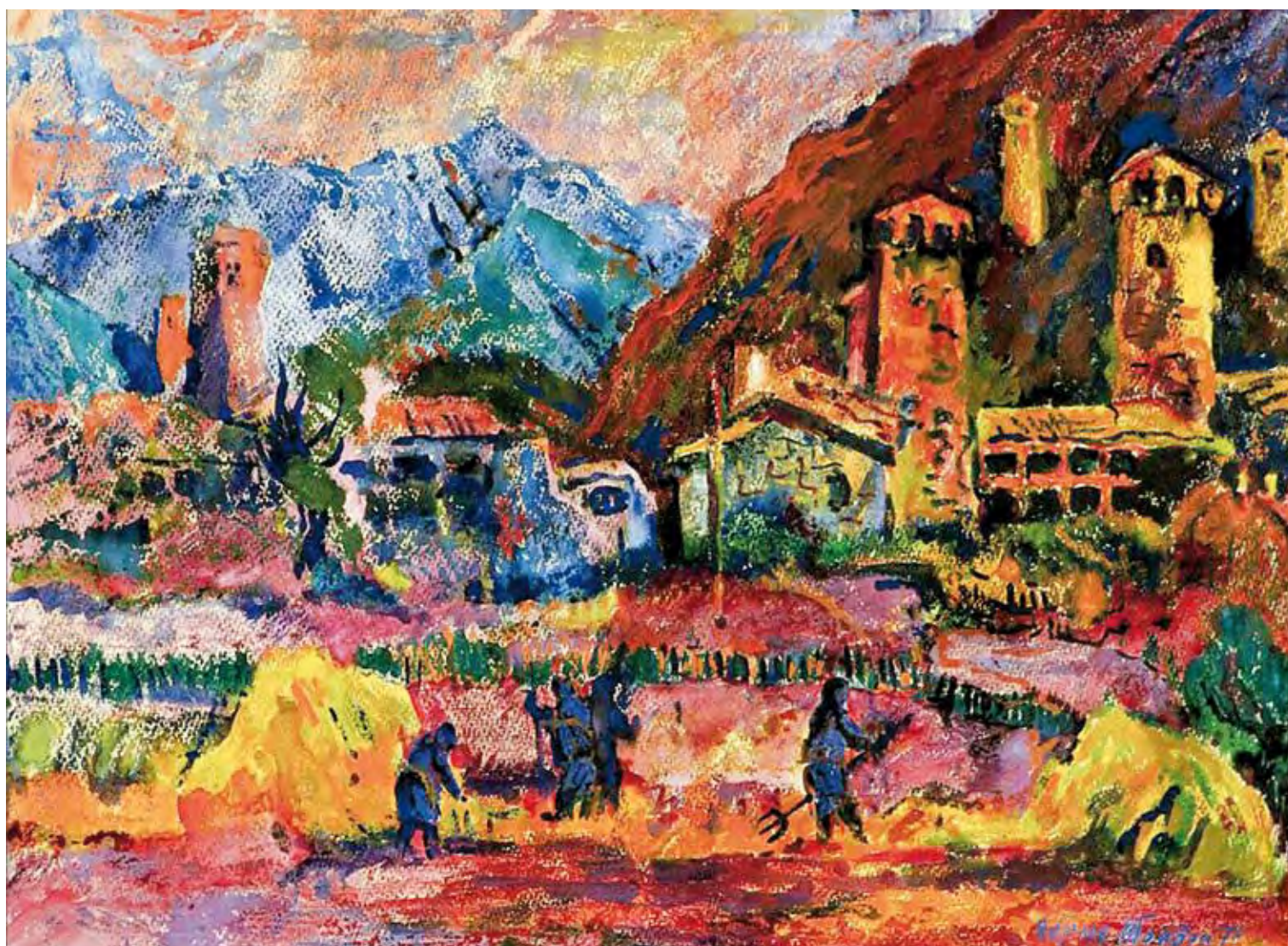
полняя собой все пространство холста, застывшая в напряженной позе маленькая обезьянка, судорожно прижимающая к себе детеныша. Кажется, что в любую минуту она готова сорваться, покинуть это пространство... Здесь подлинная живописная драматургия. Обостренная манера письма – желтые вспышки безумия, страх мечется в переливах лилового, в натянутых, как струна, прочерках синего звенит напряжение... И такая пронзительность в глазах... Опять человеческих. Эту работу можно было бы назвать «Материнство».

Н. Тоидзе

Уборка сена. 1978. Смешанная техника

▷ *Антракт. Арлекин. 2002. Смешанная техника*

Fascinating is the eerie beauty of her canvas "Hunting", where colour and light have a great emotional expressiveness. Disturbing and sad palette creates an atmosphere of phantasm... Yellow colour of bird feathers is concealing spectre of death. Strange nature of light communicates ominously mysterious mood by emphasizing ambiguity of



Искусство Нателлы Тоидзе по смысловой наполненности довольно неоднозначно и требует от зрителя интуитивно-эмоционального вчувствования, поскольку это не только мир реальности и мир фантазии, находящиеся по отношению друг к другу в состоянии парадоксального притяжения-отталкивания, но и мир мысли, красочной проекцией отразившийся на холсте.

Почти во всех работах художника явно стремление к декоративизму. Декоративные решения придают целостность объемно-пространственным структурам, уплощенность композиционным построениям, диктуют силуэтную или контурную интерпретацию мотивов, сказываются в повышенной роли орнаментально-ритмических построе-

the picture. Particular rhythmic structure creates a sense of allegory, where a vague hunch is flashing and telling us that behind the phenomenon of look is hidden some secret, transcendental sphere.

This sense of mystery is present even if you look at the realistic landscapes painted by the artist from the nature. These large-format canvases might be called fragmented, only if they were not properly compositionally completed.

ний элементов картины, в обобщении цвета в крупные массы. Это ярко проявляется в таких полотнах, как «Флора и Фауна», «Охота», цветовой и световой строй живописи которых, отличается необычайной многогранностью, пластическим богатством и глубиной, сложной световой и цветовой палитрой.

Флора и Фауна — чернокожие девушки, похожие на персонажей из театра теней, утонченные, экзотичные. Неожиданный контраст с привычным изображением двух прекрасных богинь растительного и животного мира. Персонажи, и девушки, и животные, пребывают в состоянии статики — эстетический принцип «прекрасной неподвижности», движения замедленные, словно ритуальные. Нечто древнее, религиозное, возвышенное сквозит в этом созданном художницей образе ничем не нарушаемого постоянства бытия, все погружено в некую вневременную атмосферу. И в этой мистической полутьме внезапно, точно вопль в ночи, вспыхивает ярко-розовая свисающая гирлянда света. Особая вибрация цвета и освещения, ритмичность пятен-линий, где одно переходит в другое, создают удивительную пластическую гармонию произведения.

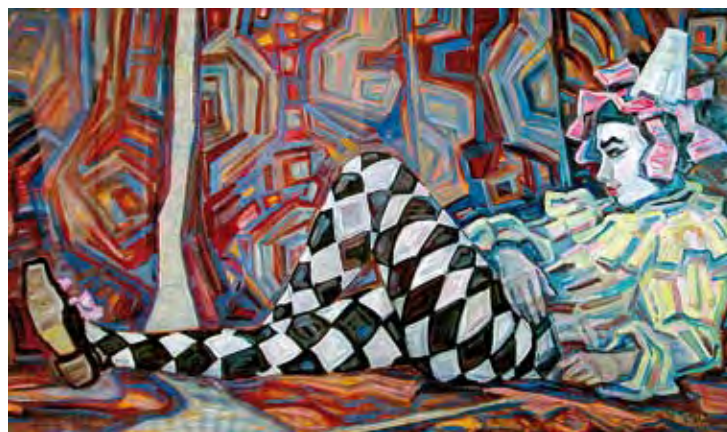
Завораживает своей жутковатой красотой «Охота», где цвет и свет обладают большой эмоциональной выразительностью. Краски тревожные и печальные создают атмосферу призрачности... Желтый цвет оперенья птицы таит в себе призрак смерти. Специфический характер света сообщает зловеще-таинственное настроение, придавая особую многозначность изображению. Особый ритмический строй создает ощущение иносказательности, мелькает смутная догадка, что за явленным взору скрывается некая потаенная, трансцендентная сфера.

Это ощущение тайны не покидает и когда смотришь на реалистичные пейзажи, написанные художницей с натуры. Эти холсты большого формата можно было бы назвать фрагментарными, если бы они не были композиционно законченными. «Бурелом», «Золотые шары», «Август»... цветы, стебли, листья, стволы деревьев — вся эта растительность взята крупно, в натуральную величину. Но рисуя один к одному, художник не копирует натуру, а творчески ее воспроизводит, передавая впечатление произрастающей органики. В красочном мазке ее кисти чувствуется пульсация материи, возникает ощущение, что все эти былинки и мощные стволы продолжают расти и здесь, в реальном пространстве живописного холста. И кажется, что художник, не ограничиваясь фиксацией видимой, чувственно воспринимаемой реальности, выявляет в ней потаенную сущность, проникает в мистические тайны, но вдруг останавливается у известной черты, ощущая абсолютную непостижимость бытия.

Последние работы Нателлы Тويدзе — влажные после дождя гладиолусы, скидывающий перед зимой осенние одежды лес. Цветочная рассада в горшках, выстроившаяся, словно на параде, в несколько рядов вдоль крыльца — богатство форм, красок, оттенков — щедрые подарки Флоры. Яркие, орнаментальные плетеные коврики, вывешенные

"Windfall", "Golden Balls", "August" — flowers, stems, leaves, tree trunks — all this vegetation is taken in large — in life size. Natella does not imitate nature, but creatively reproduces its many forms, giving the impression of organic growth: in the colourful trace of her brush one feels the pulsation of matter, creating a feeling that all those blades of grass and stark stems continue to grow even here — in the real space of canvas painting. To me appears, that the artist is not

limited with mere depicting of a visible, sensually perceived reality. It seems Natella Toidze is able to reveal well-hidden mysterious essence, to penetrate into the mystic secrets, but suddenly stops at certain point, feeling the absolute incomprehensibility of life.



на мороз, словно рассказывают снегу об уюте дома. Призрачно светящиеся в лунном свете огромные мальвы, цветущие у чужого забора. Все это так реально и одновременно непостижимо. В этом талант художника — заставить нас восхищаться в живописи тем, что в реальности мы воспринимаем как обыденность или вовсе не замечаем.

Трудно представить, что эти огромные полотна были написаны буквально на одном дыхании в один сеанс. Вооружившись большой кистью, Тويدзе вступает в неистовую борьбу со временем. Успеть, пока свежо впечатление, пока вечность застыла в мгновении. Север Гансовский как-то сказал: «Когда художник способен написать картину за три дня, это вовсе не означает, что лишь три дня на нее и потрачено... Истрачена, если хотите, целая жизнь». Целая жизнь в каждом полотне Нателлы. И одновременно всего один день из жизни.

Возвращаясь к мысли о смерти живописи, смерти искусства... Кто-то, возможно, и согласится, возможно, что даже многие. Вот только что же делать, если мир вокруг продолжает восхищать? Что делать, если умеешь только то, во что веришь? Остается одно — жить и творить. Ибо, как правильно заметил Ромен Роллан, «творить — значит убивать смерть».

КРАСОТА ПО-ЯПОНСКИ

BEAUTY A LA JAPAN

Александр Боровский

Aleksander Borovsky

Токійская галерея «Сираиси» на выставке «Красота по-японски» в Галерее искусств Зураба Церетели познакомила российскую аудиторию с произведениями двенадцати японских художников. Думаю, японское современное искусство впервые представлено в России с такой широтой. Среди участников и широко известные на Западе имена — Яеи Кусамы, Хироси Сэндзю, Масааки Миясако, и ценимые главным образом на японской арт-сцене Масатака Оябу, Кэй Сибусава, Кадзуюки Футагава, Юдзи Сасаки, Тэйскэ Нарита, Мисаки Андо, Тадахико Накаяма, Ханакэ Куниси, Тинами Накадзима.

КАДЗУЮКИ ФУТАГАВА

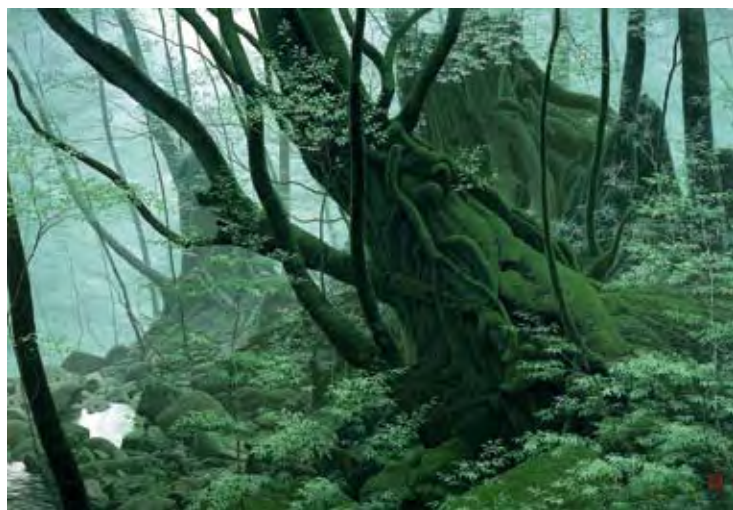
Зелено-голубое дерево. 2009. Бумага, порошковые минеральные пигменты

АНДО МИСАКИ

Снег и луна. 1993. Смешанная техника. Четыре панели-ширмы

Тhis October, the Russian Academy of Arts and Tokyo Gallery Shiraishi presented an exhibition project "Japanese Beauty" in Tsereteli Art Gallery in Moscow.

For the first time, Russian audience had a unique and unprecedented chance to get acquainted with the works of twelve Japanese artists. This presentation of Japanese contemporary art was extensive and representative. Among the participants were names well known in the West — Yayoi Kusama, Hiroshi Senju, Massaki Miyassako — as well as artists known primarily on the Japa-



Современный транснациональный художественный мейнстрим пронизан японскими именами. Это и выдающиеся архитекторы Тадао Андо, Есио Танигути, Арата Исодзаки и ряд художников, скульпторов и фотографов японского происхождения, прочно вошедших в западный артистэблишмент: Такаси Мураками, Йоко Оно, Нобуеси Араки, Хироси Сугимото. Все эти имена, а также и экспоненты настоящей выставки не только в профессиональном, но и в массовом сознании символизируют японский вклад в глобальные культурно-интеграционные процессы. Но есть и другой подход. Принципиальная сосредоточенность на сугубо национальной художественной проблематике, реaktуализация многообразных традиций в контексте современного концептуального дискурса, апелляция прежде всего к национальному зрителю в расчете на адекватную культуру восприятия — вот контекст, который заставляет воспринимать понятия «современное» и «японское» в их динамике и драматургии.

«Красоту по-японски» западный зритель мгновенно





nese art scene – Masataka Ohyabu, Kei Shibusawa, Kazuyuki Futagawa, Yuji Sasaki, Teisuke Narita, Misaki Ando, Tadahiko Nakayama, Hanako Kunishi, Tinami Nakadzima.

Contemporary transnational artistic mainstream is literally perme-

ated with Japanese names. We should mention here outstanding architects Tadao Ando, Yoshio Taniguchi, Arata Isozaki, and a number of painters, sculptors and photographers of Japanese descent, who are firmly included in the Western art

считывает в искусстве традиционном. Его бытование в современном искусстве не менее очевидно, хотя сложнее поддается описанию. Все исследователи японской культуры оперируют такими понятиями, как «особый тип восприятия» (Д. Стэнли-Бейкер), «особая японская восприимчивость», «мир внутреннего волнения», характеристика югэн – «таинственный и глубокий». К этому стоит добавить специфику отношения к многообразным традициям, которая постоянно реактуализуется. Еще один момент – непреходящее значение материала, техники и традиционных технологий для японского искусства на всех этапах его существования, в том числе и современном. Материальное постоянно стимулирует идеальное, является его неиссякающим источником.

Яеи Кусама, начавшая формироваться как художник в Японии, уникальна своей укорененностью в американском искусстве последних пяти десятилетий. Она участник становления американского перформанса, в том числе политического, ее антивоенный «голый» хеппенинг на Бруклинском мосту 1968 года классичен. Ее искусство связывают и

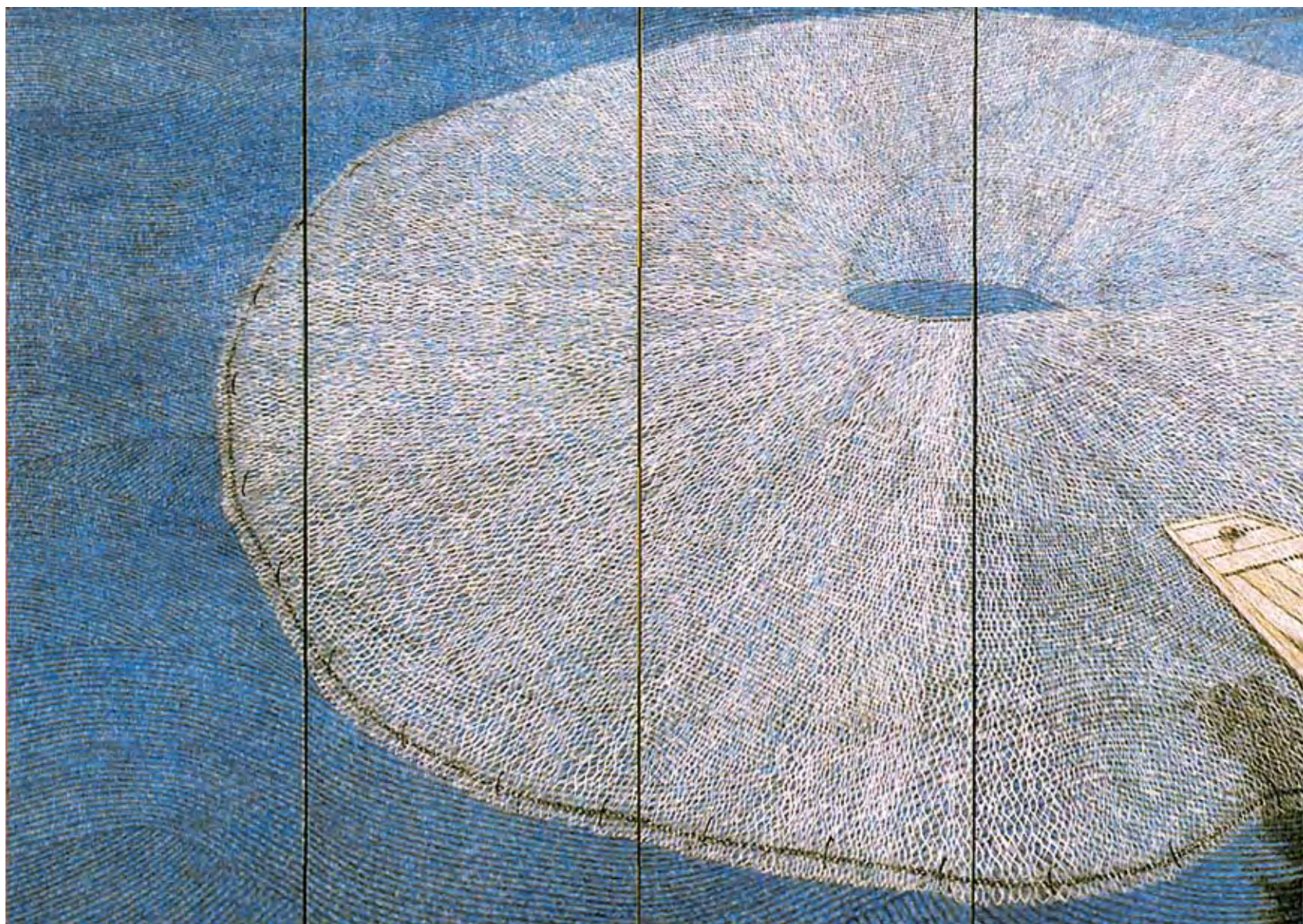


с сюрреализмом, и с поп-артом, чаще с минимализмом и т. д. Однако Кусаме отмечает: «Я в глубине моего сердца аутсайдер...» Все творчество художника (перформанс, боди-арт, живопись и графику, скульптуру, авторскую моду и мебель, инсталляции) пронизывает несколько, я бы сказал, сквозных пластическо-экзистенциальных мотивов. Это прежде всего ячеистые структуры, состоящие из повторяющихся орнаментальных мотивов. Основной орнаментальной матрицей был мотив горошка в разных проявлениях — от геометрически бесстрастного, технологичного, как бы «машинного», до органичного, имеющего «ручное» происхождение. Конечно, в ход идут любые серийные изображения — визуальные и, так сказать, жестовые. Регулярные сети-структуры покрывают тела, перескакивают через любую поверхность, переходят в трехмерное пространство скульптуры и инсталляции. Исходя из логики эволюции течений современного искусства проводились, и не без оснований, прямые аналогии с минимализмом. В дальнейшем нарастает тема техно, а изображения тяготеют к реди-мейду, эти произведения начинают описывать в терминах поп-арта. Сама Кусаме объясняет свою сосредоточенность на мотивах упорядоченности соображения-

МАСААКИ МИЯСАКО
Вечный момент II. 2010. Бумага, порошковые минеральные пигменты. Шесть панелей-ширм

▷ **МАСАТАКА ОЯБУ**
Хризантема. 2010. Холст, порошковые минеральные пигменты, акрил

establishment: Takashi Murakami, Yoko Ono, Nobuyoshi Araki, Hiroshi Sugimoto. All these names, together with the exponents of Moscow exhibition, symbolize "the Japanese contribution" to the global cultural integration process not only for professionals, but also in the mass consciousness. But there is also another approach. The principal focus on purely national art issues, on the nuances of its evolution, actualization of diverse traditions in the context of the contemporary conceptual discourse, appeal primarily to a national audience, based on an adequate perception of national culture. That context makes us perceive the concepts of "modern" and "Japanese" with all their dynamics and drama.



ми психоделического и психотерапевтического порядка (собственно, поэтому я и назвал эти мотивы пластическо-экзистенциальными). И многие критики, исходя из этого посыла, используют в своих рассуждениях инструментальный психоанализ. Мне же хотелось бы обратить внимание на японскую составляющую этих образов.

Кусаме еще в период своего художественного становления изучала нихонга — тысячелетнюю традицию национальной живописи. Думаю, следы этого опыта, при всех изменениях в понимании «западного», сохранились в сознании художника не как пассивное следование визуальным канонам, а как стремление отразить национальное. Отсюда несколько неожиданные и полемичные обращения к «матрицам традиционного». Рискну предположить, что в фирменных ячеистых полях Кусаме живет отзвук древнего узора аса-но-ха, возродившегося в эпоху Эдо. В горошке на теле участников ранних перформансов мне видятся тени традиционной техники гофун-тираси — разбрызгивания белой краски по поверхности законченной картины: неравномерное разбрызгивание округлых пятен. Я имею в виду именно жестовое усилие. Эта «ударная» техника распространилась и на живопись.



В пристрастии Кусаме к упорядоченным структурам, к матрицам выразилось, как она говорила, ее стремление поставить под контроль собственное сознание: «Я разрываюсь между чувствами реального и нереальности». Не менее сильным стало ее желание актуализировать момент потери контроля, высвобождения одержимости, страсти. В формальном плане это выразилось в нарушении упорядоченности и плоскостности: структурность оставалась (или подразумевалась), но ячейки прорастали в трехмерность.

Впрочем, Кусаме, сосредоточиваясь на определенных состояниях сознания, аранжирует их разными способами, выдвигая на первый план то бытовое, то бытийное, то аскетическое, то карнавальное. Все большее значение в ее творчестве приобретает тотальная инсталляция — пространство, насыщенное предметами — манекенами, зеркалами, мебелью, вещами из повседневного обихода — бытом. Это мир, в котором действует хромогенный принцип — некая окрашивающая волна, проходящая через все пространство. Речь идет об экспансии цветообразующих молекул. Эти вещи носят остросовременный характер, и все же в них ощущается японское качество видения. Иногда оно проявляется и на уровне мотива. Так, в инсталляции «Скопление. Шоу тысячи лодок» читается эмоциональная тема лодок, вечная для всех видов и жанров японского искусства. Однако чаще это «вещество» живет в самой «оптике» художника, которая включает тончайшие ассоциации, связанные с многовековой визуальной традицией. Эти ассоциации, своего рода архив видения, имеют различные источники: «память» материала, техники, приемов исполнения. Так, обилие зеркал в инсталляциях Кусаме, как в «Driving Image», эффект серебристого мерцающего фона чисто оптически неожиданно напоминают фоны ксилографий К. Утамаро, выполненных в технике кирадзури — напыления слюдяного порошка по свеженапечатанному, невысохшему оттиску. Я не настаиваю на точности своих ассоциаций. Дело, мне думается, не столько в «попадании» в конкретику отсылок, сколько в понимании «настройки» оптики Кусаме. Конечно, она передает прежде всего состояние сознания художника. Но визуализация этих состояний сотнями нитей связана с опытом восприятия мира, сконцентрированным в национальной художественной традиции.

В 1993 году Кусаме представляла Японию на Венецианской биеннале: первый японский художник (и первая женщина-художник), удостоенный персональной мини-экспозиции в национальном павильоне (впрочем, свой перформанс «Сад Нарцисса» она показывала еще на XXXIII биеннале в 1966 году).

Хироси Сэндзю представлял Японию в Венеции в 1995-м и был первым художником из Азии, удостоенным почетного упоминания. Президент Киотского университета искусств и дизайна, он делит свое время между Японией и Нью-Йорком. Сэндзю уверенно демонстрирует собственную версию понятия «современный японский художник».

Я бы определил ее так: апроприация не японского глоба-

листским contemporary art, а глобалистского contemporary art японским... Отсюда внимание Сэндзю к современному состоянию и новому наполнению таких явлений, как ни-хонга.

«Фирменные» образы Сэндзю — водопады... Художник описывает свою установку вполне традиционно: он стремится передать зрителю «звук падающей воды, холодок тумана и запах воздуха». Художник, как мне представляется, имеет в виду отрефлексированное китайской традицией понятие присутствия. Он призывает зрителя разделить свою позицию по отношению к явлению и миру в целом. Она не выделена, не централизована, она пантеистична. Ощущение целостности мира зиждется на законе циунь-шэньдун, дословно переводимом как «отзвук духа — движение жизни». Применительно к искусству это означает необходимость восприятия процесса творчества как отражения особой нервной энергии, духовного трепета. Обращение к теме водопада (традиционной для дальневосточного искусства) имеет множество планов: и ощущение особой близости к природе, растворенности в ней, и проникновение в ее внутреннюю, недоступную зрению жизнь, и массу мифопоэтических и метафорических оттенков к теме как нечто событийное. Недаром Рэйчел Баум, автор отличного текста о художнике применяет термин hallucinated, что может означать галлюцинацию, изменение сознания, инсайт, прозрение. Отсутствие закрепленной точки зрения, фиксированного позиционирования в пространстве, идущее от дальневосточной традиции (кстати, это момент, парадоксальным образом перекликающийся с принципами беспредметного искусства, например с топологией П. Клее), обещает множество метаморфоз: земное, пейзажное может обернуться космическим. Подобное миропонимание облегчает навигацию между физическим и метафизическим, между космосом вовне и космосом внутри. Но чтобы эта возможность стала визуальной реальностью, нужна была самостоятельно выработанная концепция медийности. У нее есть, так сказать, физическая, материальная сторона: художник создает собственные пигменты, растирая минералы и кораллы, используя животный клей как связующее и традиционную ремесленно выделанную бумагу, натянутую на деревянную основу. А вот в аранжировке массивов цвета про-

является самостоятельность медийного видения мастера. Художник может свободно двигаться от абстракции к предельной иллюзорности. Но есть также линия формообразования, связанная «настройкой» видения. И именно в этом плане Сэндзю наиболее сближается с contemporary. В своих работах она эволюционирует — от монументальных росписей до станковых вещей, от традиционной живописности к той степени цветовой редукции, которая заставляет вспомнить о черно-белой фотографии. Так же подвижно и формообразование: от абстракции Сэндзю переходит к квазинатурализму.

Все эти метаморфозы оптики вызваны, думается, идущим издревле желанием придать самостоятельную, собственную жизнь изображенному. И в лучших вещах художника эта самостоятельность проявляется, вернее, прорывается сквозь все другие задачи. Падающие (как театральные занавесы, как завеса, отделяющая прошлое от будущего) потоки цвета приобретают самостоятельный смысл. Эта самостоятельность экзистенциальна. Так падающая вода в «The Crossing» Билла Виолы.

Масааки Миясако, художник среднего поколения, обладатель, кажется, всех возможных национальных наград и премий в Японии, только начинает обретать популярность на Западе. И это странно: именно его искусство кажется наиболее адаптированным к представлениям о «японском», идущим скорее всего из кинематографа: мягкая фокусировка, крупные планы, панорамы, медленное движение камеры, чередование высокого и низкого горизонтов. В тематическом плане здесь все знакомо по тем же фильмам — крестьяне, рыбаки, сцены из городской жизни. Между тем такая узнаваемость играет совсем



необычную роль. Чаще узнаваемы стереотипы, здесь же узнаваемость — средство их разрушить. Зрителю приятно подтвердить сложившиеся когда-то представления. Он снисходительно приближается, и, оказываясь, за поверхностным опознаваемым слоем — незнакомый чарующий мир нюансов и недомолвок. Уже на уровне материалов видимое оказывается обманчивым: общая тональность пастельна, но это традиционная живопись нихонга: минеральные и растительные пигменты, растертые до пудры, органический клей как связующее, васи — традиционная бумага. Понимание, как работает материал, — только начало проникновения в мир Миясако, потому что нюансы работы с материалом призваны выразить поэтику художника. В сюжетном плане вроде бы все вполне определено: лошади скачут, крестьянка на поле загораживается от солнца, рыбак закидывает сеть. Однако речь идет не о развитии действия, а о церемониалах протекания времени. Бытовое время может обернуться историческим, мгновение — вечностью.

В «Вечере» изображены скачки, однако динамике действия противостоит изобразительно-фактурное решение. Тональность травяных беговых дорожек исключительно благородна, почти тактильно ощутима их поверхность: глаз не движется дальше, пока не «считает» все эти нюансы. В какой-то степени это гасит динамику собственно скачек, создавая своего рода эффект замедленной съемки. Миясако — великий мастер взаимоотношений со временем. В «Вечном мгновении (Водный фейерверк)» рыбак «схвачен» в момент забрасывания сети, и это мгновение растягивается до бесконечности. Сеть как бы не имеет физического веса, она в буквальном смысле ловит ошпы-

вающий взгляд, заставляя его пересчитывать ячейки, воспринимать преломления света, почти тактильно ощущать ритмические нюансы передачи поверхностей сети и воды. Художник всегда сохраняет телесность увиденного и запечатленного: память о движении руки художника и о свободном, импровизационном течении цвета. В этом материальном опыте в большей степени присутствует культура видения, и он явно национально окрашен. Здесь, как мне представляется, оживает гравюрное видение. Миясако — не только художник, но и музыкант. Естественно, это влияет на его «фирменный» содержательный прием — регулирование временных потоков. Течение времени буквально прослушивается художником. «Вариация», «Равномерная температура», «Соло», «Концерт»: здесь композиционная ритмика имеет аналоги с временной организацией музыкальных произведений...

Выставка «Красота по-японски» представляет двенадцать мастеров, поэтому нет возможности подробно характеризовать каждого. Достаточно отметить, что у каждого свой ракурс видения японского, свои методы репрезентации «красоты по-японски». Очевидно, содержание оппозиции «нихонга» — ега (букв. «европейские картины») давно уже изменилось. И хотя фиксация различий сохранилась в подразделениях «Ниттэн», крупнейшей арт-институции Японии, а также в названиях факультетов многих художественных учебных заведений, речь идет скорее о взаимодополняемости, а не о противостоянии.

Тадахико Накаяма — известнейший японский мастер, председатель «Ниттэн», может быть причислен к современной реинкарнации живописцев старой школы ега. Серия женских портретов в традиционных одеяниях (по-



зировали модели с Украины) написана маслом на холсте. Накаяма демонстрирует не только высокий уровень изобразительности, то есть миметический дар, особую идущую от салонного европейского портрета конца XIX века «роскошь» в передаче реалий материального мира (тканей, обстановки и пр.). Он проявляет себя и как физиогномист: часто настроение произведения дано в контрасте парадных старинных туалетов и лиц молоденьких, старательно позирующих девушек.

Масатака Оябу — художник также старшего поколения. Он работает как с европейской станковой картиной, так

МАСАТАКА ОЯБУ

Тысячелетнее дерево. 2009.

Холст, порошковые минеральные пигменты, акрил



и с традиционными формами изображения — ширма, веер, свиток... Он склонен и к традиционной тематике (живопись водопадов, деревьев, карпы), и к западным жанровым схемам: бытовая сценка, архитектурный пейзаж. Оябу интересен прежде всего подвижностью своего видения, способностью переключать его регистры. В вещах традиционного плана он демонстрирует типично японскую тонкость переживаний и впечатлительность. Однако уже в «японских» произведениях появляется новая установка: тематический план традиционен (праздничный карп, тысячелетняя сосна, магический водопад), однако выразительные средства иные: тяжеловесная живописность, наращивание материального, фактурного плана. Кто-то в этой тщательности отработки формы увидит примитивизирующую интонацию: дескать, отображающая, миметическая техника художнику еще не вполне послушна. Мне же в этом тактильном переживании поверхности видится генетическая память о национальном прикладном искусстве с его чувством материала.

Кэй Сибусава, Тэйскэ Нарита, Кадзуюки Футагава, Юдзи Сакаи принадлежат примерно к одному поколению. Всех четверых привлекает пейзаж. Все представляют современное состояние школы нихонга. Но на примере творчества именно этих художников понимаешь, насколько важна в японском искусстве роль нюанса — стилистического, психологического, мироощущенческого! Сибусава, профессор Университета Восточной Азии и буддийский монах, пишет как пейзажи панорамного плана, так и камерные островки природы в городском

пространстве. Вслед за Кайи Хигасиямой он дает современную версию панорамного пейзажа, в котором естественные природные реалии играют архитектурную роль. Пейзаж очень плотен, в оптике художника есть элементы гиперреализма: фокусировка изображения носит сверхчеткий характер. Однако «японский взгляд» здесь узнается безошибочно. И дело не только в том, что Сибусава использует минеральные пигменты и бумагу. Он не пытается имитировать механическое цветоразрешение (или соревноваться с ним), оптическое имеет для него определенное значение.

Если Сибусава пишет традиционными минеральными пигментами, изредка применяя акрил, то Нарита работает масляными красками по холсту. Соответственно для него важна материальность. Он добротен пишет план за планом, с равной тщательностью отработывая каждый сантиметр поверхности. В этой последовательности иногда даже проявляется какая-то механистичность. И вдруг — очень по-японски — он теряет темп и даже наработанные навыки западной пластической реализации, сталкиваясь с каким-то особо тронувшим его мотивом. Мастер словно присаживается на берегу, предаваясь медитации. Эта «картина в картине» — изюминка пейзажной живописи Нариты.

Манера Футагавы не столь основательна и плотна — в ней больше силуэтности, идущей от традиции прозрачной живописи цветными водяными красками. Художник предпочитает определенные участки цветового спектра — сближенные сине-зеленые холодноватые тональности. В отработке формы Футагава тяготеет к условности: одни планы вовсе не проявлены, залиты цветом, другие остро прорисованы до мельчайших деталей. Часто использует мотив тумана, дымки: он как бы скрадывает материальность, предметность, зато зрительно подготавливает мощное звучание силуэтов горных кряжей и снежных вершин. Сакаи также любит туман, у него свой прием: туман знаменует некое поэтическое пространство, из которого неожиданно возникают по-европейски написанные деревья. Важен эффект проявления, материализации предметности, даже объектности, из безвесия, нематериальности, дымки, шаг от одной системы образности к другой.

Тинами Накадзима — потомственный живописец нихонга (сын художника Киеси Накадзимы), гравер, газетный и книжный иллюстратор, монументалист, декоратор спектаклей театра кабуки, основатель группы «Мэ» (EYE), профессор Токийского университета. Тем не менее он известен как, наверное, самый популярный в Японии живописец цветов. Он работает минеральными пигментами по бумаге, часто использует национальные формы изображения — ширмы; несомненно, чуток к многовековой традиции изображения цветов, необыкновенно содержательной в понятийном и спиритуальном планах. Но прежде всего, это современный живописец, даже когда он применяет традиционные приемы.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Первая большая ретроспективная выставка произведений Александры Экстер — событие, которое трудно переоценить. Александра Экстер — одна из «амазонок» и звезд русского авангарда, с ее именем связано становление кубофутуризма. Экстер была проводником новых идей в русской живописи, она знакомила отечественного зрителя с достижениями парижского авангарда. Будучи в приятельских отношениях с Пабло Пикассо, Фернаном Леже, Робером и Соней Делоне, Гийомом Аполлинером и многими другими яркими фигурами той эпохи, Экстер пропагандировала их творчество в России. Работы Александры Экстер во многом определили триумф русской театральной сцены.

Дизайн ретроспективной выставки Экстер разработал академик Борис Асафович Мессерер. Куратор выставки — Георгий Федорович Коваленко, доктор искусствоведения, заведующий отделом русского искусства XX века НИИ РАХ и главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, один из главных биографов Экстер и ведущий эксперт ее творчества.

Сокращенный вариант московской экспозиции был представлен в самарской галерее «Виктория».



РЕТРОСПЕКТИВА АЛЕКСАНДРЫ ЭКСТЕР

RETROSPECTIVE OF ALEXANDRA EXTER

Георгий Коваленко

George Kovalenko

Александра Экстер, пожалуй, единственная из представителей русского авангарда, у кого до недавнего времени не было обстоятельной и научно подготовленной ретроспективы, хотя ее произведения всегда присутствовали во многих принципиальных мировых проектах, начиная со знаменитой выставки «Москва – Париж», – «Великая утопия», «Москва – Берлин» «Искусство и революция», «Амазонки авангарда»... Плюс множество театральных и киноэкспозиций, проектов, так или иначе обращенных к кубизму, футуризму, искусству художников Парижской школы...

Не будь на всех этих выставках работ Экстер, в том или ином явлении отсутствовал бы чрезвычайно важный аспект, свидетельствующий об особом преломлении общих идей, позволяющий раздвинуть пределы и самого явления, и его перспектив. К русскому авангарду все это, конечно же, относится в первую очередь. Без исканий Экстер в его панораме зияли бы пустоты. А русский кубофутуризм вообще нельзя понять без живописи художницы, как, впрочем, и без ее театра.

Кстати, о театре. Экстер стремилась выставлять свою живопись вместе с театральными эскизами. Это не всегда получалось. Живя с 1924 года в Париже, она не имела возможности показывать свою живопись. Несколько ее персональных выставок (в Германии, Лондоне и Париже, 1927–1929), равно как и выставка 1937 года в Праге, были исключительно театральными. Да и в 1940-е годы на парижском Осеннем салоне Экстер экспонировала только эскизы декораций.

Напомним, в 1910-е годы художница участвовала почти во всех авангардных выставках в России, но критика о ее работах почти не писала: либо вовсе их не замечала, либо ограничивалась одной-двумя ничего не значащими фразами. Так было до 1916 года, до ноябрьской выставки «Бубнового валета». Экстер вначале представила только три натюрморты, их, в общем-то, никто из рецензентов не отметил... Не обратил на них внимания и относившийся с большой симпатией к художнице Абрам Эфрос: в его статье в «Русских ведомостях» (от 8 ноября 1916 года) они не упоминаются.

Через несколько дней после вернисажа Экстер дополнит экспозицию «Бубнового валета» 24 эскизами к «Фамире-кифареду» И. Анненского, премьеры спектакля в Камерном театре состоялась как раз в эти дни. Абрам Эфрос в тех же «Русских ведомостях» (от 15 ноября 1916 года) посвящает этим эскизам статью. В ней много точных

In summer, the Moscow Museum of Modern Art (25 Petrovka) presented an unprecedented retrospective exhibition of works by Alexandra Exter under modest title "Alexandra Exter. Retrospective". On display were oil paintings, graphics, drawings, sketches, illustrations, costumes and stage designs, as well as unique manuscript books (livres manuscrits) exhibited never before. For the first time ever, theatre works were on display, including 60 pieces from the collection of A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Comprehensive catalogue accompanied this remarkable exhibition.

Exter never had a serious comprehensive show as the one in the MMoMA. In the section of theatre and stage designs (in the works of Exter, theatre played significant if not decisive role), preliminary as well as final sketches were presented, thus

А. ЭКСТЕР

◀ *Сине-белое-красное. 1918. Холст, масло, гуашь. Частное собрание, Франция*

Натюрморт. 1909. Холст, масло. Серпуховский историко-художественный музей

Δ *Открытие выставки в Московском музее современного искусства*



allowing viewers to observe creative process of choosing right form and colour for costumes and stage designs. Thus, works from the A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum were accompanied by sketches from the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, the Russian State Archive of Literature and Art, as well as from provincial museums and private collections.

Curated by Georgy Kovalenko and designed by Boris Messerer, the exhibition was arranged in two enfilades and occupied the entire second floor of the museum. It was developed by two symmetrical axis: easel painting and stage design. Points of conjunction were obvious: Cubist landscapes and still lifes and Cubist costume designs for "Thamyris the Citharist"; explosive Cubo-Futurism of her later painting and a graphic, very impressive Cubo-Futurism stage and costume designs for "Salome"; violent colour whirls of abstractions and bustling colourful world of "Romeo and Juliet"; "Colour Design" of Exeter and her constructivist theatre...

For the first time in Russia, her works of the Paris period were presented – Exter emigrated to France in 1924 and never returned back. The core of this section was based on the collections of MMoMA, but important contributions were made by other galleries and private collections. Once again it should be stressed, that even her stage designs from different collections were on display.

The exhibition showed amazing integrity of the Exter's art world, which found its confident outlines very early and was never refuted by the artist, or was never subject to a revision. What was changing were only styles, pictorial vocabulary, figurative phraseology – but the principles of this world remained unchanged, unambiguously proving they belong to the highest art.





*Парижские мосты. 1912. Холст,
масло. Частное собрание, Италия*

наблюдений, особенно о «красочных массах, данных в движении», о строгой закономерности ритмов, о модернизированных принципах классики. Критик впервые оценивает самое главное в живописи Экстер. Было сказано, в сущности, все то, что ясно ощутил и пронизательно понял А. Таиров, распознавший в станковых работах художницы мощную театральную стихию, явное игровое начало.

Театральные эскизы многое объяснили в чисто живописных исканиях Экстер, стала понятной природа ее пейзажей и натюрмортов, особенно абстракций, многочисленных серий «Цветовых ритмов», «Цветовых динамик», а позже и «Цветовых конструкций».



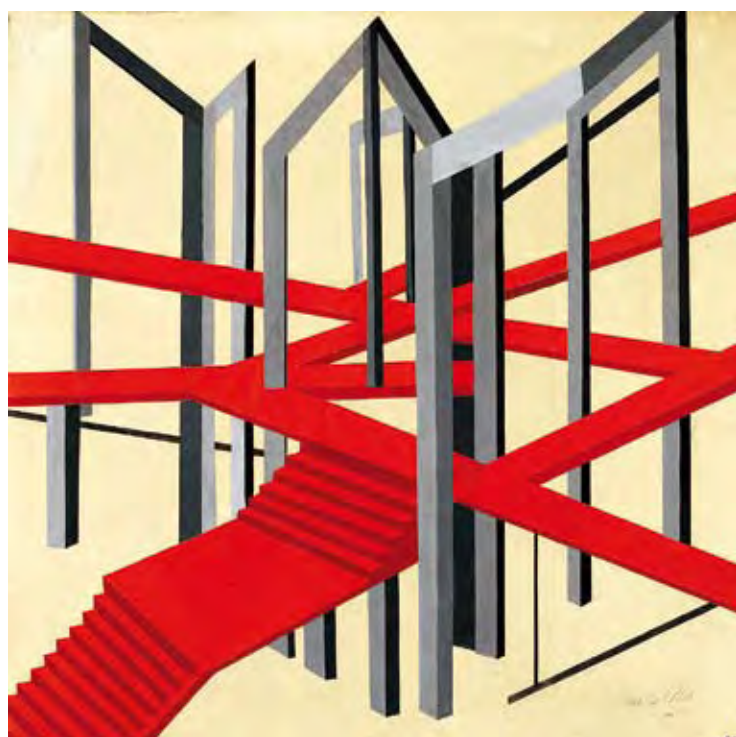
Театру в судьбе Экстер довелось сыграть двойную роль. С одной стороны, он обеспечил ей мировую славу, ввел в круг основоположников европейской сценографии XX века: сегодня ее имя упоминается во всех монографиях о театральном-декорационном искусстве прошлого века, и ни одна демонстрация новой сценографии не обходится без ее эскизов для Камерного театра.

Эффектные, исполненные мощной колористической энергии и решительных пространственных идей, обращенные по большей части к лучшим литературным произведениям ее решения обладали огромной силой смысловой суггестии и эмоционального воздействия. Однако получилось, что для многих театральное творчество Экстер заслонило ее живопись.

Всему этому, безусловно, способствовало и то, что в России живопись Экстер на протяжении многих десятилетий не покидала музейных запасников. С театральными же работами все обстояло несколько иначе. Они тоже отсутствовали в постоянных экспозициях, но время от времени какие-то из них все же попадали в музейные залы,

как правило, по тому или иному театральному поводу: в связи с юбилеем Шекспира, к примеру, или на выставку, посвященную Камерному театру. Иногда их публиковали в изданиях, посвященных театру.

Аналогичным образом все складывалось в Европе и США, с одной только разницей: никто там ничего не отрицал и не запрещал, просто к русскому авангарду никто не проявлял интереса, за исключением, понятно, творчества художников (к примеру, Кандинского или Шагала), которых мир признал давно и давно определил их место в панораме искусства XX века. До середины 1950-х годов произведения Экстер отсутствовали в музейных собраниях Европы и Америки.



Долгое время невозможно было представить творчество Экстер хотя бы в общих чертах — и русский, и парижский периоды. События прошлого века и обстоятельства судьбы художницы сказались на нем безжалостным образом. Многие на долгие годы было утрачено из-за спешных отъездов, революции, войн, эмиграции, что-то осталось в коллекциях других художников. Какие-то работы бесследно исчезли, изъяты во время арестов у друзей художницы — Н. Гумилева, например, или у Б. Лившица.

К тому же у Экстер не было наследников. Правда, все, что хранилось в доме художницы в Фонтене-о-Роз (пригород Парижа), она завещала своему киевскому ученику и другу Симону Лисиму, жившему после войны в США. Симон Лисим занимался наследием Экстер: продавал или дарил работы художницы американским музеям, известным коллекционерам, предлагал их аукционам. Не без его участия состоялось несколько небольших выставок случайно подобранных произведений Экстер — в Нью-Йорке, Вашингтоне, Париже. Именно Симон Лисим заставил мир узнать (или вспомнить?) имя Александры Экстер.

А. ЭКСТЕР

Синтез города Москва. 1914.

Холст, масло. Собрание

И. и Т. Манашеровых, Москва

◀ *Конструкция линий. 1923.*

Бумага, гуашь. Частное собрание,

Париж

◀ *Эскиз конструктивистской*
сценической установки. 1924.

Бумага, гуашь. Музей Виктории
и Альберта, Лондон



Сегодня можно уже полнее представить наследие художницы, причем во всех проявлениях ее исканий. Однако, думаю, неожиданности еще ожидают исследователей. Мне, занимающемуся творчеством Экстер почти 30 лет, не раз доводилось сталкиваться с подобным. Вот лишь два примера. Из-за отсутствия каталога и весьма несовершенной экспозиции Дома-музея М. Волошина в Коктебеле никому и в голову не приходило, что там хранится эскиз к «Фамирекифареду» с дарственной надписью поэту. Два или три года назад меня разыскала А.Г. Каминская, родственница Н. Пунина, сообщившая о раннем пейзаже Экстер, принадлежавшем Вере Аренс, подруге художницы (они вместе путешествовали по Швейцарии). Они опубликованы впервые в моей монографии. Совершенно очевидно, что в изучении творчества Экстер завершился некий этап и необходимо перейти к следующему – собиранию, выявлению произведений. В сущности, искусство Экстер в мире не изучалось целенаправленно и последовательно. Если говорить о Европе и Америке, то вряд ли можно назвать более пяти-шести статей, да и то по поводам случайным.

Настало время для выставки классического типа, объединившей бы все периоды и все виды и жанры искусства Экстер. Я отдаю себе отчет в том, насколько сложна подобная задача. Произведения Экстер сегодня хранятся в музеях от Америки до Австралии, от Швеции до Испании, от Чехии до Кубы, не говоря уже о России, в том числе в частных коллекциях – тоже в разных странах. Именно из-за организационных трудностей на такую выставку не решились ни Третьяковская галерея, ни Русский музей, ни Центр Жоржа Помпиду, ни Музей современного искусства в Стокгольме. Им я предлагал и концепцию выставки, и детально разработанный ее состав.

Сделать первый шаг решил только Московский музей современного искусства. Эта идея невероятно увлекла его руководителей, хотя они, прекрасно понимая значение этого проекта, представляли и все связанные с ним трудности. Ведь работы Экстер разбросаны по многим провинциальным музеям. Предстояли перевозки, страховки, приезд реставраторов и хранителей. Да еще множество проблем другого характера. Скажем, из бога-

тейшей коллекции эскизов Экстер в Бахрушинском музее всегда выставлялись только десять-двенадцать одних и тех же листов. Чтобы показать значительно большее количество эскизов, необходима была их реставрация, подготовка и многое другое. Все это музей проделал, и в столь широком диапазоне, как в ММСИ, творчество Экстер в Камерном театре никогда и нигде ранее не экспонировалось. Важно и то, что в театральном разделе присутствовали не только окончательные эскизы, но часто и несколько их вариантов, позволявших увидеть процесс поисков формы и цвета костюмов и декораций. Именно поэтому бахрушинскую коллекцию сопровождали многие эскизы из ГТГ, ГРМ, РГАЛИ, провинциальных музеев и частных собраний.

Экспозиция, располагавшаяся в двух анфиладах и занимавшая весь второй этаж музея, развивалась двумя симметричными потоками: станковая живопись и сценография. Соответствия читались со всей очевидностью: кубистические пейзажи и натюрморты и кубистическая лексика костюмов к «Фамире-кифареду»; взрывной кубофутуризм живописи и такой наглядный, такой впечатляющий кубофутуризм сценического решения «Саломеи»; неистовые цветочные вихри абстракций и бурлящий цветочный мир «Ромео и Джульетты»; «Цветочные конструкции» Экстер и ее конструктивистский театр...

Впервые в России демонстрировались работы парижского периода. В основу этого раздела была положена коллекция ММСИ. Ее дополняли произведения из других галерей и частных собраний. Причем произведения не только живописные, но и театральные. И еще знаменитые рукописные книги, *les livres manuscrites* Экстер. Они совсем недавно появились в частных собраниях Москвы, никогда не выставлялись ни у нас, ни за рубежом.

Выставка позволила очень многое увидеть и осознать в искусстве Экстер, в первую очередь постоянство эсте-

тических пристрастий. Так, очень наглядно читалась никогда не ослабевавшая влюбленность в античность, дававшая о себе знать в произведениях художника всегда. Торжествующе, с поражающей свободой заявившая о себе еще в «Фамире-кифареде» античность всякий раз напоминала о себе в исполненных высокой маэстрии полотнах, театральные эскизах, листах иллюстраций к «Одам» Горация, к Эсхилу, Софоклу...

Второе — итальянская комедия дель арте. Бесчисленные сюжеты венецианских карнавалов тоже сопровождали Экстер всю жизнь, в ее искусстве они не знали исчерпанности, никогда не повторялись, несмотря на постоянство героев и традиционность коллизий.

Можно сказать иначе: в увлеченности комедией дель арте проявилась никогда не покидавшая Экстер увлеченность Италией вообще. И тут уместно вспомнить сказанное другом Экстер Николаем Бердяевым: «Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самоценной красоте».

Разве все это не присутствует в итальянских произведениях Экстер, разве все это не подтверждают бесчисленные ее мотивы Венеции, Флоренции, Генуи, ее «Ромео и Джульетта» и «Отелло», прошедшие через все ее искусство Арлекины, Коломбины, Полишинели, Пьеро...

И, может быть, самое главное: выставка показала удивительную цельность художественного мира Экстер. Рано нашедший свои уверенные очертания, этот мир никогда не отрицался художником, не подвергался пересмотру. Менялись стили, живописная лексика, изобразительная фразеология, но оставались неизменными принципы этого мира, всегда утверждавшие свою причастность к искусству высокой классики.

Кстати, когда выставка переехала в Самару, разместилась в огромном зале и всю экспозицию можно было оки-



нуть взглядом, в одном пространстве оказались работы совсем ранние и почти последние, кубистические эксперименты и абстракции, итальянские пейзажи и иллюстрации по мотивам персидских миниатюр... Все было одновременно и рядом. И возник поразительный эффект: уверенно заявила о себе колористическая система Экстер; ей не препятствовала смена ни изобразительного языка, ни контекстов времени. Живописный темперамент художницы, с такой взрывной силой обнаруживший себя в абстракциях 1910-х годов, с такой же силой давал о

себе знать и в гуашах 1940-х. И конечно, игровое начало. Оно, собственно, во многом все скрепляло, объединяло в единое целое произведения станковые и театральные, а всей экспозиции придавало характер неостановимого, сверкающего карнавала.

Выставку в ММСИ трудно переоценить. Хочется верить, что она положит начало и новым выставочным проектам, и новым направлениям исследования искусства Александры Экстер.

А. ЭКСТЕР

Театральный костюм. 1920.

Бумага, гуашь. ГТГ

◀ *Страницы рукописной книги*

П. Ронсара «Поэзия». 1946. Частное собрание, США

◀ *Макет костюма марсианина*

к фильму Я. Протазанова

«Аэлита». Ок. 1923.

Картон, акварель, хлопок,

стальная проволока, кнопки.

Национальная галерея Австралии



В какой мере художник раскрывается перед близким или более широким кругом равнодушных к искусству людей? Как соотносятся знания о нем разных поколений? Нужно ли зрителю видеть много или важнее сконцентрироваться в творчестве любимого живописца или графика на чем-то самом главном? Что питает интерес к лаборатории мастера? На эти вопросы нет однозначных ответов. Много зависит от степени одаренности, от типа индивидуальности, от того, как человек выстраивает отношения со временем, и, как это ни банально, «от судьбы». Выставки работ Александра Лабаса в московских музеях и выставочных залах, которые прошли на протяжении последнего десятилетия, объективно восполнили десятилетия умолчания и сознательного принижения. Неотделимое от человеческой искренности и одушевленное динамикой XX века артистическое изящество его графических листов и картин маслом сегодня вновь оказалось востребованным.



А. ЛАБАС
Автопортрет в темной шляпе.
1960. Бумага, акварель, карандаш. Коллекция Юлия Лабаса

Три представителя. Из серии «Жители отдаленной планеты». 1962. Бумага, карандаш, пастель. Коллекция Юлия Лабаса

заполняющих московские улицы автомобильных потоков. Эти прекрасные листы, передающие энергетический напор «оттепели», вскоре обрели пространственную и стилистическую альтернативу в необъяснимых отвлечениях от реальности. В серии «Странные существа», появившейся во второй половине 1960-х годов, вновь и вновь возникает лишенная земных вибраций мужская фигура с смонтированными в голову локаторами и сопровождающее ее изображение девушки или маленькой девочки. Концепция «сурового стиля» обретает в этой однотонной графике своеобразие, если вспомнить монументальные символические фигуры Николая Андропова или фигуры и лица заблудившихся в горах никоновских геологов. Уверенно ощущающий себя в минималистской пространственной среде пришелец и беззащитное земное существо — своеобразная интерпретация темы «рыцарь и девушка» художником, который видел и репродуцировал работы Генри Мура, и фильм Феллини «Дорога», художником, которому, как



И все-таки нынешний спрос на искусство Лабаса лишь отчасти коснулся фантазий художника, возможно, не сопровождающих основное направление его исканий, но интересных для характеристики его пластического мышления и отношения к миру. Кто такой Лабас? Поэт современного города, автор лирически увиденных жизненных сцен, создатель новой транскрипции околоземного пространства. Но есть еще что-то важное у этого мечтателя, по-своему ощущающего единство и бесконечность космоса, готового к встрече с незнакомцами из других миров. Этот раздел художественного наследия Лабаса, талантливо обыгранный во множестве акварелей и гуашей, пока еще недостаточно известен. Выставка из коллекции сына художника Юлия Лабаса в Московском музее современного искусства, организованная при участии его вдовы Раймонды Лабас, призвана уменьшить этот пробел.

Все, кто был причастен к нашему искусству 1930-х годов, помнят усеянное вертолетами и межпланетными станциями московское небо в карандашных рисунках и акварелях Лабаса, и другое — захватывающий динамизм его поэтической и монументальной картины «Дирижабль и детдом», имевшей наряду с филоновской «Формулой петроградского пролетариата» оглушительный успех в 1978 году на выставке «Москва–Париж». Шло время, и поэтический аффект индустриализма стал у Лабаса постепенно снижаться, выразительно локализуясь в изображениях

и нескольким его коллегам из мира скульптуры, графики, кино, стало близко общение существ из разных частей Галактики.

В космологии Лабаса трудно обнаружить противопоставление жителей Земли и инопланетян. Лишь иногда, когда возникает тема сопротивления агрессии, он придает вестникам с других планет черты озлобленности, цитируя при этом «внеземные» образы из кунсткамер. Значительно чаще их облик сближен с человеческим. Именно так происходит в серии «Жители отдаленной планеты» (1976). Сменяющие друг друга вариации человеческих типов, при всем различии сопровождающих их технических атрибутов, узнаваемы. Лабас никогда не скрывал своего убеждения в том, что в бесконечном ареале космоса можно встретить вариации земной породы человечества.

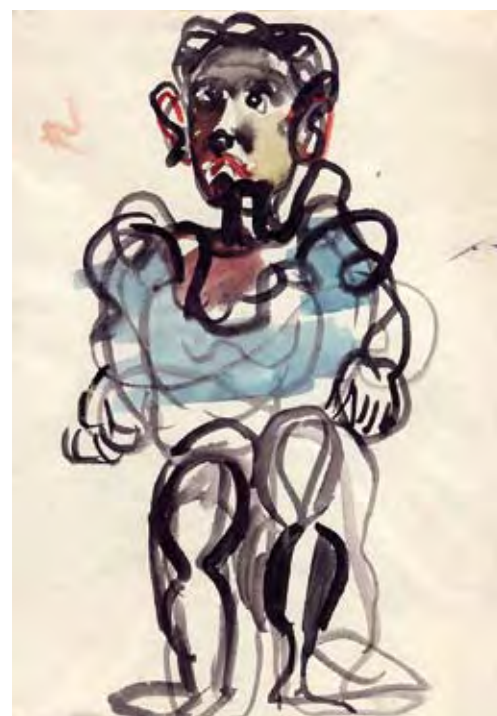
Космос был интересен ему и как мифологический мотив. Среди его карандашных рисунков в альбомах и на отдельных листах, исполненных в 1970-е годы, немало обращенных к различным языческим культурам. Особенно популярна была в ту пору у художника символика солнца. Вот один из символических сюжетов. Большие и малые солнечные диски увенчивают шесты с опирающимися на них человеческими фигурами. Но, пожалуй, более интересным примером этих исканий стал лист, также датированный 1976 годом, на котором солнечные ангелы соседствуют с портретами и изображением человеческих рук. Реальность и фантастика, символизация знаков неба и увлеченное исследова-

ние человека здесь выразительно дополняют друг друга. Столь острое сочетание фрагментов и объектов могло бы стать основой больших композиций. Значительно реже космическая фантазия Лабаса связана с мотивом моря. Он изображал море, его бесконечность и поэтические вибрации, его выплеск и успокоение. Тем удивительней появление на одной из его гуашей плывущего среди синих волн инопланетянина. Хотя здесь не обошлось без подсказки Макса Клингера, чувствуешь, что дальнейшая разработка такого сюжета вылилась бы в нечто большее, чем соревнование пришельца с земной стихией.

Неожиданно и вариативно раскрылся фантазийный талант Лабаса в гуашах, акварелях, рисунках цветным карандашом, которые можно назвать абстрактными. Абстракция в разные годы привлекала его как философская формула (вспомним его знаменитый круг на черном фоне (1918), до сих пор остающийся одним из ярких примеров структурной геометрической символики), позднее как скрещение разноплановых природных пространств («Космический пейзаж», 1973) или вибрация пульсирующей фактуры бытия. На выставке в Московском музее современного искусства больше всего экспонатов, иллюстрирующих последнюю тенденцию. Свежо, интересно воспринимается графическая ком-

позиция, исполненная в 1959 году — в то время, когда в Москве стараниями более молодых поколений вопреки фатальным запретам началось возрождение абстрактной живописи. Энергично сочетая несколько заштрихованных плоскостей, Лабас так определяет активность и пространственный прорыв вниз, что побеждает тема оптимистической динамики. В других случаях, напротив, все строится на ослабленном цветовом звучании не имеющих четких границ близких по фактуре элементов. Тут господствует атмосфера анемичности и угасания. И вновь контраст — своеобразные картуши, вмещающие в себе графические линии, активные цветовые пятна, кольцевые орнаменты. В этом балансе графики и живописи драматические напоминания уступают место романтической озаренности. Сложное впечатление оставляет иное решение — синтез, данный намеком фигуративного изображения и освобожденного пространства. Объемная насыщенность синих и малиновых пятен с прорезающими их силуэтами фигур и групп так соотносена с возникающим внизу свободным полем, что романтическая фантазия корректируется напоминанием о широте жизни и поэзии природы.

Что это, лабораторный эксперимент или перспективный ход творчества, — судить зрителю.



Из серии «Жители отдаленной планеты». 1962. Бумага, акварель. Коллекция Юлия Лабаса

В желто-розовом свете. Из серии «Цветовые композиции». 1962. Бумага, акварель, пастель. Коллекция Юлия Лабаса

Ральф Касперс. Фотография
ММСИ, ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9



Достойный представитель дюссельдорфской концептуальной фотографии Ральф Касперс обладает своим неповторимым почерком. Во-первых, его фотографии очень большие. Вот фотография «Бойцовский клуб» (лямбда-принт, пластикация, 5 экземпляров). Людей нет, но о яростных битвах бойцов напоминают следы крови на арене. Во-вторых, на многих фотографиях Касперса огромное небо с облаками — лейтмотив его творчества, люди на некоторых работах кажутся крошечными. В фотопанно «Память Нью-Йорку» небоскребы уменьшенные и жалкие, — ничто перед величием Вселенной. Но Касперс умеет и малое превращать в большое: на другом фотопанно зафиксировано множество рядов тунцов, сильно увеличенных, напоминающих торпеды.



К чему стремится этот фотохудожник, получивший образование в Дюссельдорфской академии визуальных искусств (фотография, графика)? К расширению сознания зрителей? К развенчанию привычных стереотипов восприятия? Скорее всего его цель — заставить зрителя взглянуть на привычные вещи другими глазами. И ему это удастся. Фотография Нью-Йоркской биржи, где одновременно зафиксированы разные ситуации, сценки, которые невозможно ни увидеть одновременно, ни заснять. Слово смотришь фильм на огромном экране, переходя от одного эпизода к другому. Но люди, участники сценок, не индивидуализированы: это некая обезличенная масса. Самой неожиданной фотографией на выставке кажется «Стоунхендж» с толпами окружающих его людей, расположившихся на ядовито-зеленой траве, словно что-то высматривающих. Чего они желают? К чему стремятся?

А фотография «Кремлевская стена» вызывает интерес парадоксальным сочетанием малого и большого. Кажется, что огромная масса стены сейчас задавит людей, движущихся узкой полоской, как муравьи. В стене можно разглядеть каждый кирпичик. А рай в представлении Касперса — это Кения, где много зелени, резвятся жирафы и слоны.

Касперс активно использует компьютер, осуществляя метаморфозы реальных форм, стремясь довести до совершенства художественный замысел, он тщательно прорабатывает каждый фрагмент, каждый миллиметр пространства. Изначальный предмет, элемент несравним с конечным результатом. Любопытно наблюдать за происходящими в фотографиях изменениями, за тем, как фотохудожник мыслит и манипулирует компьютерными технологиями.



Мартин Крид. Числа
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



«Все будет хорошо». Такая неоновая надпись 42-летнего британского художника Мартина Крида красуется на фасаде Московского музея современного искусства, где открылась его выставка «Числа». Это очень своеобразный художник, заявляющий, что он «не делает ничего особенного», потому что выбирает самые ограниченные средства, чтобы высказаться о том, что его волнует. Иногда он использует предметы, уже существующие в галерее, музее, такие как двери, шторы или предметы из повседневной жизни, и помещает их в иной контекст. В одном зале представлены восемь метрономов. В другом зале вообще нет никаких экспонатов, лишь шторы открываются и закрываются. И зрителю предоставляется выбор: он может смотреть на то, что представил художник, а может думать о своем. Половину третьего зала заполняют лиловые воздушные шары. Именно воздух, по мнению художника, самый совершенный материал, он повсюду и невидим, он все и ничего. В этом зале зритель должен ощутить, что он наполнен воздухом. Есть на выставке и другие, не менее странные работы, например, композиции из семи гвоздей, из коробок, аудиозапись смеха, а также рисунки.

В своем творчестве Крид использует разные средства: шарики из мятой бумаги, деревянные скамьи, стулья, звук, свет и музыку. А в некоторых его работах принимают участие даже профессиональные танцовщицы или бегуны. Особенно ему нравится манипулировать дверным звонком, работающим на умеренной скорости метрономом и аудиокассетами со звуками барабанов. Необычно

и то, что работы Крида вместо названия имеют номера: от 5 до 1081 (общее количество его произведений). Ему нравятся ясность и логика чисел.

Один из многочисленных парадоксов, которые прочитываются в произведениях Крида, их крайняя непроявленность, невычлененность из потока жизни. «Я считаю, что трудно сделать выбор, решить, что одна вещь важнее другой», — говорит он. Поэтому он как бы отказывается от выбора, от необходимости принимать решений. И тогда дверная пружина позиционируется как точка между состояниями открытости и закрытости. А электрические лампочки в его произведениях светят столько, сколько им отпущено технической возможностью.

В прошлом Крид сочинял музыку для ансамбля и его рок-группы, в которой он проявил последовательную склонность к крайнему минимализму: тексты в них состояли из названия чисел от 1 до 100. Оригинальную инициативу он предложил для Олимпийских игр 2012 года: вовлечь всех лондонцев в акцию — каждый должен будет в течение 3 минут громко звонить в любой колокольчик, от велосипедного до церковного.

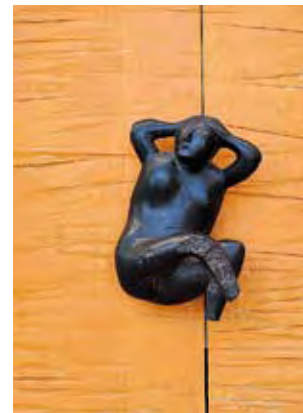
Премия Тернера Крид получил за самую противоречивую работу № 227: в пустом зале загорается и гаснет свет. Сегодня эта работа стоит 110 тысяч фунтов.

Главной темой творчества Крида считают саму природу искусства, отношения между искусством и реальностью, искусством и жизнью, темы, интересные сегодня для творцов. И границы между ними он трактует и визуализирует необычным способом, как, например, в работе «Весь мир + произведение искусства = весь мир»: неоновая синяя цитата, когда-то помещенная на фасаде галереи Тейт Бриттен. «Мир хаотичный, — говорил Крид на встрече в музее. — И только ритм позволяет навести определенный порядок». Ритм для художника — важное звено творчества, спасательный круг, или, как он говорит, перила, чтобы не упасть в пропасть. Само же искусство, по мнению Крида, может быть даже площадкой для наблюдения за реальной жизнью. Так, в одном из залов шторы сами попеременно открываются и закрываются. И все. Что должен испытать зритель? Недоумение, испуг, раздражение?

Крид любит задавать разные заковыристые вопросы по поводу нашей жизни, что, естественно проявляется и в его творчестве. На встрече в музее Крид говорил, что для него важна реакция публики и номера своим работам он дает неслучайно: они участвуют в его эксперименте с восприятием зрителя и придают работе статус законченности. На создание каждого произведения у Крида уходит много времени, пока этот радикальный минималист не отсекает в своем проекте все лишнее, после чего и дает ему подходящий номер. Для Крида свобода означает ощущение возможности сделать все что угодно.

Виктор Корнеев. Три комнаты

ММСИ, Петровка, 25



В творчестве скульптора Корнеева ощущается сильная связь с первобытной скульптурой, особенно она очевидна в его женских образах. По его словам, он стремится сочетать гармонию с нарочито откровенным диссонансом форм. И получаются очень интересные формы. Новой выставке (представлены и некоторые более ранние работы, но звучат они иначе) автор дал интригующее название — «Три комнаты». И действительно, в трех залах зритель не только получает возможность познакомиться с разными ипостасями творчества автора, но и учится понимать язык искусства скульптуры на примере работ разных жанров. Но, конечно, главный интерес для Корнеева составляет пространство, которое он по-разному обыгрывает в представленных работах.

В первой комнате доминирующее место занимают бронзовые портреты выдающихся художников и скульпторов: Осипа Цадкина, Марка Шагала, Владимира Татлина, Казимира Малевича с квадратом на постаменте. В этих работах хорошо выявлены индивидуальные психологические особенности персонажей, а также передан внутренний творческий накал, который словно сжигает их.

Корнеев любит работать с обнаженной натурой («Двое»), причем в разных материалах, в чем можно убедиться в «комнатах». Иногда эти скульптуры представлены на фотографиях. В некоторых работах он тонко использует цвет, разрушает внешнюю форму, но выявляет и усиливает внутреннюю сущность образов. А иногда цвет просто подчеркивает характерные особенности модели. Цвет всегда вносит в произведение элемент иллюзорности.

Есть нечто загадочное в скульптурах Корнеева, особенно в мужских торсах без рук или головы и в женских скульптурах с обрубками рук и ног. Может, это попытка трактовать тотальное одиночество человека в мире или неуверенность в подлинности чувств? На эту мысль наталкивает мраморная голубка. Она стоит на отрезанной руке, лежащей на отрезанных ногах.

В скульптурах Корнеева всегда четко выявлена архитектура, деформация лишь усиливает звучание образов.

Третья комната — это пространство, где скульптор играет с подсознанием и приглашает зрителя внимательно всматриваться в скульптурные формы, в которых эта игра выражена интригующе.

Виктория Хан-Магомедова



GALLERIES.

AD HOC Vigo ADN GALERÍA Barcelona ADORA GALVO Salamanca ALARCÓN CRIADO (FULL_ART) Sevilla ALEJANDRA VON HARTZ GALLERY Miami ALEJANDRO SALES Barcelona ALEX DANIELS REFLEX Amsterdam ALFREDO VIÑAS Málaga ALTXERRI San Sebastián ÁLVARO ALCÁZAR Madrid ANDERSEN'S Copenhagen ANDRÉ SIMOENS GALLERY Knokke ANGELS BARCELONA Barcelona ART NUEVE Murcia ATM / ALTAMIRA Gijón BACELOS Vigo BARBARA GROSS GALERIE Munich BÄRBEL GRÄSSLIN Frankfurt BASE GALLERY Tokyo BEIJING SPACE Beijing BENVENISTE CONTEMPORARY Madrid BLAINSOUTHERN London BRIGITTE SCHENK Cologne CAIS GALLERY Seoul CANEM Castellón CAPRICE HORN Berlin CARDI BLACK BOX Milan CARLES TACHÉ Barcelona CARLOS CARVALHO - ARTE CONTEMPORÁNEA Lisbon CARRERAS MUGICA Bilbao CASADO SANTAPAU Madrid CATHERINE PUTMAN Paris CAYON Madrid CHARIM WIEN / CHARIM UNGAR BERLIN Vienna CHRISTIAN LETHERT Cologne CHRISTINE KÖNIG Vienna CHRISTOPHER GRIMES Santa Monica CRISTINA GUERRA Lisbon DA XIANG ART SPACE Taiwan DAN GALERIA Sao Paulo DISTRITO 4 Madrid DNA Berlin DOUZ AND MILLE New York EDWARD TYLER NAHEM FINE ART New York EIGEN + ART Berlin EL MUSEO Bogotá ELBA BENÍTEZ Madrid ELISABETH & KLAUS THOMAN Innsbruck ELVIRA GONZÁLEZ Madrid ESPACIO LÍQUIDO Gijón ESPACIO MÍNIMO Madrid ESPAVISOR - GALERÍA VISOR Valencia ESTRANY - DE LA MOTA Barcelona FAGGIONATO FINE ARTS London FILOMENA SOARES Lisbon FONSECA MACEDO Ponta Delgada FORMATO CÓMODO Madrid FORSBLOM Helsinki FORTLAAN 17 Ghent FÚCARES Madrid GABRIELE SENN GALERIE Vienna GALERIA 111 Lisbon GAO MAGEE GALLERY Madrid GEORG KARGL Vienna GEORG NOTHELPER GALERIE Berlin GIMPEL FILS London GRAÇA BRANDAO Lisbon GRITA INSAM Vienna GUILLERMO DE OSMÁ Madrid HANS MAYER Dusseldorf HEINRICH EHRHARDT Madrid HEINZ HOLTSMANN Cologne HELGA DE ALVEAR Madrid HILGER MODERN / CONTEMPORARY Vienna HORRACH MOYÁ Palma de Mallorca JOAN PRATS Barcelona JORGE MARA Buenos Aires JUAN SILIO Santander JUANA DE AIZPURU Madrid KAI HILGEMANN Berlin KEWENIG GALERIE Cologne KNOLL Vienna KRINZINGER Vienna KUCKEI + KUCKEI Berlin L.A. GALERIE LOTHAR ALBRECHT Frankfurt LA CAJA NEGRA Madrid LA FÁBRICA Madrid LEANDRO NAVARRO Madrid LELONG Paris LEVY Hamburg LEYENDECKER Santa Cruz de Tenerife LÓPEZ-SEQUEIRA Madrid LUCIANA BRITO GALERIA Sao Paulo LUIS ADELANTADO Valencia LUIS CAMPANA Berlin MAI 36 GALERIE Zurich MAIOR Pollença MAISTERRAVALBUENA Madrid MAM MARIO MAURONER CONTEMPORARY ART Vienna MARLBOROUGH GALLERY Madrid MARTA CERVERA Madrid MASART GALERIA Barcelona MAX ESTRELLA Madrid MAX WEBER SIX FRIEDRICH Munich MAX WIGRAM GALLERY London MEESEN DE CLERCQ Brussels MICHAEL JANSSSEN Berlin MICHAEL SCHULTZ Berlin MICHAEL STEVENSON GALLERY Cape Town MICHEL SOSKINE Madrid MIGUEL MARCOS Barcelona MK GALERIE Rotterdam MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ Pamplona MORIARTY Madrid NÄCHST ST. STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER Vienna NADJA VILENNE Liege NF NIEVES FERNÁNDEZ Madrid NOGUERAS BLANCHARD Barcelona NÜSSER & BAUMGART Munich OLIVA ARAUNA Madrid ORIOL GALERIA D'ART Barcelona PALMA DOTZE Vilafranca del Penedès PARAGON PRESS London PARRA & ROMERO Madrid PEDRO CERA Lisbon PELAIRES Palma de Mallorca PILAR SERRA Madrid POLIGRAFA OBRA GRÁFICA Barcelona PROJECTB CONTEMPORARY Milan PROJECTESD Barcelona PROMETEOGALLERY DI IDA PISANI Milan QUADRADO AZUL Oporto RAFAEL ORTIZ Sevilla RAÍNA LUPA Barcelona RAQUEL PONCE Madrid RICCARDO CRESPI Milan SABINE KNUST Munich SCQ Santiago de Compostela SENDA Barcelona SOLEDAD LORENZO Madrid SOLLERTIS Toulouse STEFAN ROPKE Cologne STUDIO TRISORIO Naples SUE SCOTT GALLERY New York T20 Murcia TAIK Berlin THOMAS SCHULTE Berlin TIM VAN LAERE Antwerp TONI TÁPIES Barcelona TRAVESÍA CUATRO Madrid TRAYECTO Vitoria VALLE ORTÍ Valencia VAN DER MIEDEN Antwerp VANGUARDIA Bilbao WALTER STORMS GALERIE Munich XAVIER FIOLEL Palma de Mallorca YBAKATU ESPAÇO DE ARTE Curitiba ZINK Munich

FOCUS RUSSIA.

Curated by **Daria Pyrkina (Moscow)**

AIDAN Moscow ANNA NOVA St. Petersburg ARKA Vladivostok GMG Moscow M & J GUELMAN Moscow MARINA GISICH St. Petersburg PAPERWORKS Moscow XL Moscow

SOLO PROJECTS.

Curated by **Luisa Duarte (Brazil)**, **Julieta Gonz Iez (Venezuela)** and **Daniela P rez (Mexico)**

ARRÓNIZ Mexico **Moris (Israel Moreno)** BARBARA GROSS GALERIE Munich **Carlos Garaicoa** BARÓ GALERIA Sao Paulo **H lio Oiticica - Neville d'Almeida** ELBA BENÍTEZ Madrid **Lothar Baumgartner** FÁBREGAS Caracas **Margarita Paksa** FÁBREGAS Caracas **Terence Gower** IGNACIO LIPRANDI Buenos Aires **Tom s Espina** KABE CONTEMPORARY Miami **Sergio Vega** LA CENTRAL Bogota **Felipe Arturo** LUCIANA BRITO Sao Paulo **Rafael Carneiro** MAGNAN METZ New York **Alejandro Almanza** MILLAN Sao Paulo **Thiago Rocha Pitta** PALMA DOTZE Vilafranca del Penedès **Miralda** PEPE COBO Madrid **Pepe Espali** VERMELHO Sao Paulo **Andr Komatzu**

OPENING.

Curated by **Maribel L pez (Madrid)**

AANANT & ZOO Berlin ALEXANDRA SAHEB Berlin ARCADE London ARRATIA, BEER Berlin CREVECOEUR Paris HEIDI Nantes JEROME ZODO Milan KOCH OBERHUBER WOLFF Berlin LOKAL_30 Warsaw MOR.CHARPENTIER Paris PERES PROJECTS Berlin NUNO CENTENO Oporto SEPTEMBER Berlin STEINLE Munich TANYA LEIGHTON Berlin TATJANA PIETERS Ghent VERA CORTÉS Lisbon VILTIN Budapest WEST The Hague

Last review December 10, 2010.

AR

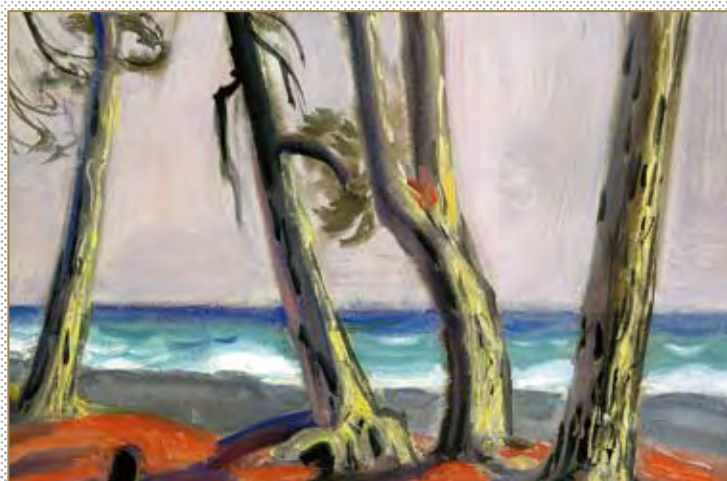
CO

madrid_

16-20
febr.
2011

НАСЛЕДИЕ. XX ВЕК

HERITAGE. XX CENTURY



Основу этого раздела в журнале «ACADEMIA» в 2010 году составили статьи Александра Балашова о художниках, личность и творчество которых во многом определяли атмосферу и тенденции искусства середины и второй половины XX века, но которые были незаслуженно забыты впоследствии. Возвращению этих имен в историю искусства содействовала также авторская серия альбомов «Новая история искусства», вышедших в издательстве «Agey Tomesh».

ВТОРОЕ ЗНАЧЕНИЕ ВЕЩИ

Александр Балашов

Истина есть то, что проходит мимо истории и чего история не замечает.

Лев Шестов

Ростислав Николаевич Барто, родившийся в 1902 году, принадлежал к поколению художников, пришедшему в мир искусства в начале 1920-х. Этому поколению суждено было сделать важнейшее открытие: новая культура создается не в борьбе за власть, а в отказе от диалога с властью; культура избирает путь непричастности к системе власти. Искусство создает собственный язык и собственную историю, а его исторический опыт заключается в осознании и принятии факта маргинализации культуры.

Р. Н. БАРТО

Читающий журнал. 1928.

Бумага на картоне, масло



Тень. 1967.

Бумага, темпера

Поколение ровесников века связывает каждое культурное событие своей истории и свое существование с переживанием или, точнее, с проживанием культурной катастрофы, осознавая ее как содержание времени. Речь идет не только о беспомощности цивилизации, декларированные ценности которой превращались в фикции, когда она сваливалась в состояние войн или капитулировала перед политической демагогией, но и о крахе самого модернистского проекта секуляризации культуры; исторический опыт этого поколения — и этого искусства — неотделим от огромного списка трагедий, определивших судьбы его представителей; оно никогда не выходило из состояния гуманитарного кризиса, ставшего частью повседневной реальности культуры еще во время Первой мировой войны и осознанного авангардом 1910-х годов.

Авангард был языком искусства, не принадлежащего власти, более того, оппозиционному власти. Когда искусство осмелилось предложить послереволюционной бюрократии свой культурный опыт и навыки своей речи, полагая, что изменился смысл власти и что культурная революция продолжается, его ожидало историческое поражение. Власть выражала склонность видеть в искусстве преимущественно механизм политической пропаганды; она искала искусство, говорящее с ней на понятном ей языке, но, что важнее, говорящее в основном о ней. Таково выражение разницы между противоположными намерениями, между революцией и реставрацией. Это два противоположных культурных вектора. Но масса языка не может исчезнуть только потому, что на нем не говорит, им не желает или не умеет пользоваться новая власть. Язык художественных произведений — очень инертная система. Если он не звучит на поверхности культуры, это не значит, что где-то в ее глубинах он

не работает, не живет и на его основе не набирает критическую массу новый культурный проект. Язык изменяется, производя новые формы и тексты. Он объединяет художественные практики, ориентированные на выражение инакомыслия, часто декларирующие консерватизм, но сохраняющие инаковость по отношению к основному блоку современной культуры.

Культура поставангарда выражает намерение к самоопределению и формируется не только и не столько в конкуренции энкратических программ или энкратических языков искусства, а преимущественно в акратическом, то есть вневластном, пространстве, в противопоставлении культуры власти. Отказ признавать за властью право говорить от лица культуры не был декларацией — это была реальная форма состояния культуры в

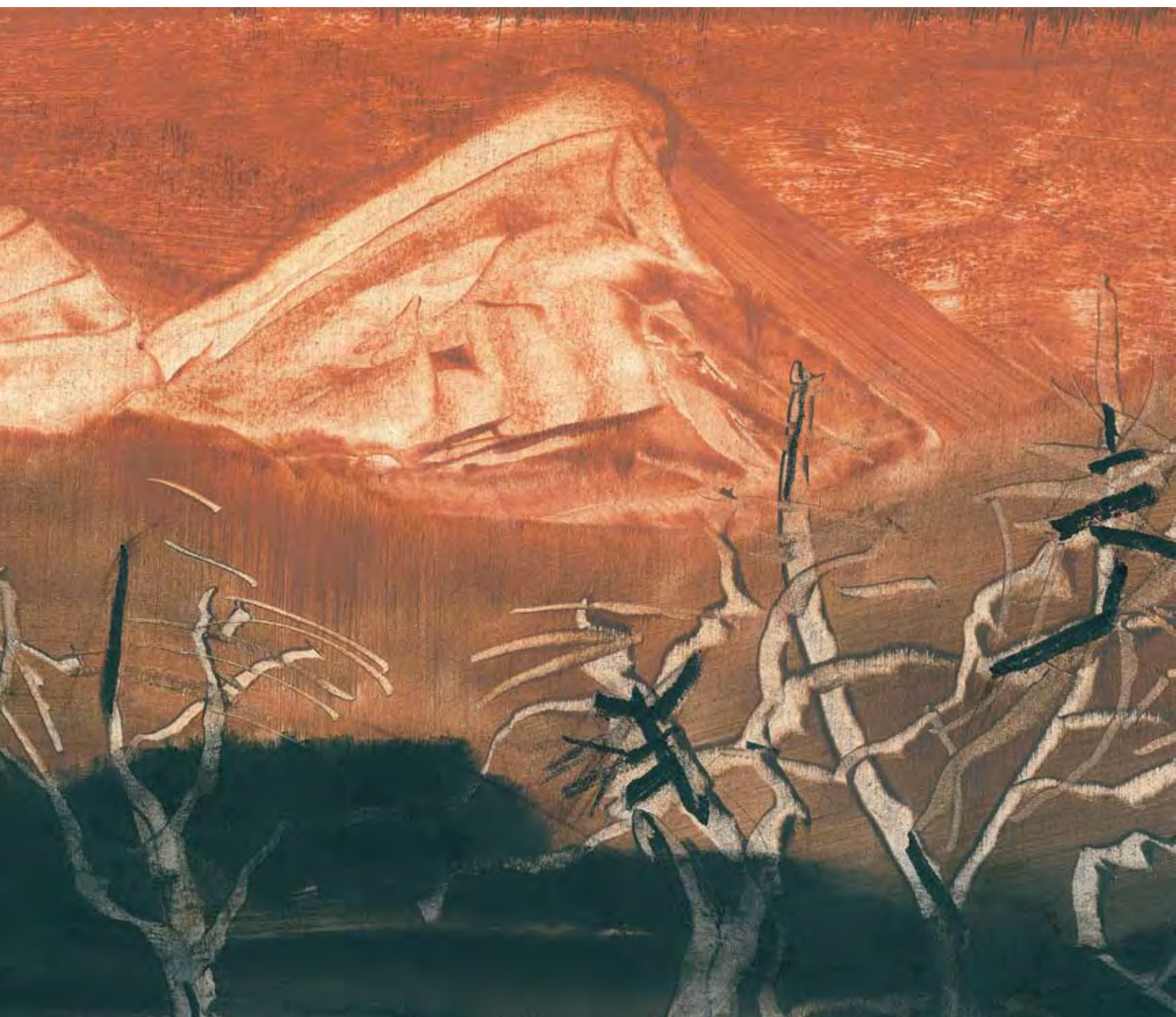


России XX столетия и действительный путь ее развития вплоть до конца 1980-х годов. Конфликт культуры и власти является ключевым для понимания русской истории искусства прошлого столетия.

Творчество Ростислава Николаевича Барто относится к тем немногочисленным явлениям в художественной жизни социалистической России, которые описывают неоднозначный общественный статус искусства и сложные отношения художника с действительностью через гипертрофированный эстетизм, несвойственный основному корпусу текстов времени. В работах Барто, так же как и в произведениях Бориса Смирнова-Русецкого, Юрия Юркуна, Ольги Гильдебрандт, Михаила Соколова или Антонины Софроновой, это качество развивалось до прямого вызова стандартам эпохи героического реализма и ограничения культурных высказываний границами личных отношений и форматом необщего дела. Однозность этого жеста подчеркивается откровенной апелляцией к культуре эпохи декаданса, происходящей из ясного понимания завершенности

многовекового европейского культурного проекта. Еще не получив профессионального образования, совсем молодой художник обращается к наследию Серебряного века, который в паническом синтетизме ищет возможность возвращения к истокам цивилизации на новой ступени истории и направления (или перенаправления) ее к «новой жизни». Художник не верит в то, что «новое» каким-то образом связано с политической риторикой. Вопросы времени звучат так: что представляет собой культура, которая приходит на смену ушедшей? На создание какой культуры человек нового времени направляет свои силы?

Насколько позволяют судить немногие сохранившиеся произведения, созданные художником до 1922 года, в них сказывается влияние идей Василия Кандинского и модного в России в те годы Микалоюса Константинаса Чюрлениса. Ранние работы Барто — часто пластические интерпретации музыкальных сочинений или свободные композиции ритмизованных цветовых форм. 20 мая 1922 года он сделал в своем дневнике такую запись: «...стал зарисовывать музыку с натуры — это первая проба...



Наброски я делал так: взял кусок бумаги и старался водить по ней карандашом так, как хотелось, в ритм музыке. Диссонанс, который там повторяется много раз, вылился у меня в систему озер...» Речь шла о фортепианной пьесе Эдварда Грига, которую исполнял товарищ художника. В другом месте художник пишет: «В глазах пробегают линии, цвета, и создается целая композиция — я за последнее время очень ясно чувствую цвета, оттенки и формы музыки, и у меня создается целая цветная гамма, и вся она влита в воздушные сферы: в облака, в причудливые облака — в фантастические формы...» (Заметим, что тот же специфический интерес к диалогу между живописью и музыкой отличает и раннее творчество уже упоминавшегося Бориса Смирнова-Русецкого, а если принять во внимание, что некоторые зрелые произведения Ростислава Барто заставляют вспомнить пейзажные этюды Николая Рериха, художника, оказавшего сильное влияние на Смирнова-Русецкого, возникает интересная параллель, которая могла бы стать предметом особого разговора.)

В восприятии реальности как потока музыкальных форм заложено основание для смещения ценностных шкал в пространстве повседневной жизни. И разве человек непременно должен соглашаться с тем, что реальность музыки в мире менее значима, чем реальность политических манифестов? Вспоминая о своем детстве, художник рассказывал, как по улице проходил военный оркестр и как он, маленький мальчик, испытывал потребность шагать рядом, но не в ногу, не в такт, а против строя. Это не только метафора, в этом рассказе ключ к пониманию психологического портрета мастера.

В 1922 году Барто поступил во ВХУТЕМАС на графическое отделение и стал студентом Владимира Андреевича Фаворского,

но после второго курса перевелся на живописное отделение. Здесь он оказался одним из первых учеников в классе Александра Васильевича Шевченко. Несколько лет ученичества и близкой дружбы с этим замечательным художником и педагогом на долгие годы определили творческий почерк Ростислава Барто. У Шевченко он научился технике монотипии, вместе с ним отправлялся в творческие поездки на юг, где навсегда подпал под обаяние искусства Востока.

Уже на факультете молодой художник заметно отличался от большинства студентов. Он был значительно лучше подготовлен и просто более образован. К нему тянулись соученики, у него было много товарищей. Один из них, Рубен Агабекович Акбальян, вспоминал: «Он был мастер рассказывать веселые истории, и вокруг него толпились студенты всех трех курсов. ...чувствовалось, что задолго до того, как он пришел во ВХУТЕИН, он был уже художником. И в области изобразительного искусства его познания были гораздо шире и глубже, чем у многих его сверстников».

В его отношении к современной художественной среде звучала нота иронии. Иногда его чувство юмора становилось основанием для откровенных мистификаций. В 1928 году, во время путешествия на Кавказ, повлекшего за собой сильное увлечение примитивом и самое глубокое погружение художника в эту эстетику, произошел спор между студентами ВХУТЕМАСа, представлявшими различные школы живописи, в котором принимал участие Барто. В качестве обвинения против неопримитивизма как художественного языка кто-то из адептов реалистической школы заявил, что так пишут те, кто не умеет писать как художники прошлого века, получившие академическое образование и зна-



ния по истории искусства. (Примечательно, что та же точка зрения высказывается и в наши дни.) Выступая от лица «примитивистов», Барто вызвался доказать, что это неправда и что ученики А.В. Шевченко владеют знаниями и всеми навыками мастерства в большей степени, чем студенты других мастерских. Перед ним была поставлена задача сделать большой натурный портрет. Поскольку холста необходимого размера, разумеется, не оказалось, он взял три полосы плотной мешковины, быстро сшил их, загрунтовал и, как только приготовления были завершены, назначил сеанс в присутствии других студентов. К сожалению, мы не знаем подробностей этого сеанса. Но известен результат: большой холст, на котором отсутствуют яркие открытые цвета; темные, сдержанные, мягкие полутона поддержаны уверенным, но не экспрессивным коротким мазком; на портрете изображен молодой человек, присевший на какой-то большой сундук или что-то вроде того, рядом с ним высокая бутылка темно-зеленого стекла, нехитрая закуска. Никто из оппонентов не заметил, что это была отредактированная и русифицированная цитата из Эдуарда Мане — его знаменитого «Любителя абсента» 1859 года, сегодня находящегося в новой Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене. Повторяя композицию и цветовое решение, Барто даже сохранил и акцентировал заметные у Мане пропорциональные неточности в рисунке. Но и это еще не все. Выбор данной картины Эдуарда Мане не случаен, поскольку известно, что сам Мане, в свою очередь, написал ее, вдохновившись Диего Веласкесом, и даже конкретным его произведением — «Менипп» (1639–1641) из музея Прадо. Но поскольку персонаж на картине Барто появляется без шляпы — атрибута, в значительной степени объединяющего образы Мениппа и любителя абсента, то не было ли здесь намек на парную к «Мениппу» работу Веласкеса «Эзоп» из того же музея? И если здесь речь идет об элементах интеллектуальной игры, то намного важнее само обращение через «любителя абсента» к фигурам Мениппа и Эзопа. Заметим также, что в это же время Михаил Бахтин описывает «Мениппову сатиру» в связи с анализом полифонии как нового типа художественного мышления. Поэтому очень знаменателен способ отстаивать полифонию речи современного искусства через скрытую иронию, через игру, которая вырастает в насмешку, когда ее не могут поддержать и оценить оппоненты художника. Дело ведь не в том, что художник отстаивает примитивизм как художественный метод; просто он воспринимает примитивизм как язык, в котором намного больше искомого ощущения свободы творчества, ставшего непременным условием существования искусства.

Жена Ростислава Николаевича Лариса Петровна Галанза вспоминала другой случай, который произошел в конце 1940-х — начале 1950-х годов. На маленькой старой доске Барто написал морской пейзаж в голландском стиле, а после рассказывал, как отнес картину на экспертизу и получил заключение, что это европейская работа неизвестного художника, скорее всего конца XVIII столетия. Даже если эта история — мистификация, она ярко иллюстрирует отношение художника к нормативности, правящей в художественной среде.

Смысл событий — демонстрация иной, неявной, скрытой правды, смеющейся даже не над реализмом, как в истории с «Любителем абсента», а над отношением к реальности, которое наполняет содержанием современный мир искусства, над необоснованной самоуверенностью принимающего решения большинства, над склонностью ограничивать искусство рамками своих представлений, заимствованных у прошлого и утвержденных коллективными решениями. О правде не договариваются. И не важно, как велико число заинтересованных специалистов, которые подтверждают значимость одного и незначимость другого художника для культуры. Что такое современная реалистическая живопись в представлении молодого мастера? Это цити-

рование других цитат, пересказ пересказов, повторение того, что уже однажды свершилось, а этого слишком мало, чтобы быть искусством.

Новое время рождается в ожидании искусства, существующего на другом уровне отношений с действительностью. Безусловно, искусство возникает в диалоге с другими эпохами, но прежде всего это диалог человека с природой, какой она видится теперь, проговаривание невысказанного единства всего живого в реальном мире и в то же время — диалог, в котором возвращается к действительности природа человека.

Художник часто повторял, что у вещей есть второе значение. Открыть, сделать видимым «второе значение вещи» — задача, которую решает искусство. Оно делает видимым зазор между тем, какой вещь была и какой становится, когда человек погружается в настоящее и начинает переживать перемены, происходящие в мире; это незаполненность, из которой происходят новые смыслы вещей. Мир природы не плоский и не одноголосый, он многомерен и тоже полифоничен. Природа нового мира не представляет собой противоположность культуре. Это другая сфера духовной жизни человека, новый, единый язык, изучая который, человек открывает в себе свойства создателя мира, способность не задерживаться на поверхности реальности, а обращаться к присутствующим в ней глубинным смыслам. Новое искусство ставит под сомнение актуальность оппозиции «природа — культура», и кажется, что это противопоставление принадлежит уже ушедшей в прошлое эпохе войн авангарда и становится разделом ее внутренней истории.

Если это новая романтика, или неоромантизм, то его важнейший смысл — возвращение к природе человека, и суть его при-

Р.Н. БАРТО

◀ Университетский парк.

Поздний закат. 1964. Бумага,

темпера

Портрет. 1929.

Бумага, темпера



роды — творчество, а результат — осознание связности всех форм жизни, взаимопроникновения всех смыслов, всех вещей, составляющих ткань его времени.

Поэтому художника интересуют эксперименты с формами наблюдаемых им в природе естественных поверхностей. В его работах виртуозное владение техникой рисунка и печати позволяет заметить тенденцию к развитию автоматизма. Он как будто освобождает изображение от диктата художника и позволяет ему появиться в результате спровоцированного художником стихийного движения. Здесь присутствует смысл произвола творческого акта и исчезновения автора, элемент случайности, создающей неповторимые изображения на поверхности листа так же, как они существуют на поверхностях живых тел и минералов. Художник вступает в диалог с этой графикой, с этой пластикой мира. Таковы его монотипии. Иногда отпечатки имитируют пятнистые кожи рептилий и рыб, линии на спиле камня или сетчатость сухого листа. Таким образом он находит природные прообразы художественного высказывания, и оно

соединяется с чем-то, что вне его компетенции и вне его опыта. Но эти связи есть, и они реальны, даже если мы не осознаем или не всегда можем назвать их.

В 1920–1930-х годах имя Ростислава Барто было хорошо известно в художественной среде. Он принимал активное участие в деятельности объединения «Цех живописцев». Его картины часто экспонировались на выставках советского искусства, прежде всего на зарубежных выставках, организованных ВОКСом (Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей) и «Всекохудожником» в разные годы в Амстердаме, Париже, Венеции, Копенгагене, Сан-Франциско, Чикаго, Нью-Йорке, Токио. Зрители принимали произведения мастера с заметным интересом, коллекционеры охотно приобретали его работы. Тогда многие картины, отправленные в Европу и Америку, не вернулись и остались в зарубежных собраниях современной живописи.



Р. Н. БАРТО
Красные рыбки. Без даты.
Картон, масло

В 1933 году издательство того же «Всекохудожника» выпустило книгу Осипа Бескина «Формализм в живописи». Книга была воспринята современниками как ответ (или как отзыв «Всегда готов!») на постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Этот документ окончательно изменил расстановку творческих сил в России и стал идеологической платформой борьбы с искусством, которое самим фактом своего существования позволяло рассчитывать на сохранение многомерного культурного пространства в России 1930-х годов, а книга Бескина прозвучала как декларация новой бюрократии, сформировавшейся в секторе искусства, ищущей большей власти и новых привилегий за счет искусства, но главное, пытавшейся создать свой формат творческой деятельности, свою, бюрократическую модель культуры.

Резкой критике были подвергнуты все заметные художники, не стоящие на позициях «героического реализма», в том числе мастера старшего поколения — Владимир Фаворский, Александр Шевченко, Давид Штеренберг и их ученики — Александр Лабас, Александр Тышлер и многие, многие другие. Про Ростислава Барто автор брошюры писал следующее:

«Барто демонстрирует своим творчеством, что он живет не только на отлете, но как бы вне нашей действительности. Он создал свой мир, вернее, протащил к нам чужой мир и через этот застывший мир чужих вещей и людей, превращенных в вещи, хочет преломить и нашу действительность».

«Он создал свой мир...» — сегодня такая оценка может восприниматься как признание яркой индивидуальности, самостоятельности и неангажированности автора, его независимости от пожеланий бюрократии, сформировавшей новую культур-

ную элиту и занимавшейся тиражированием символов политической власти. Но в начале 1930-х эти слова означали, что художник оказался причисленным к списку открытых противников генеральной линии нового искусства и его ждали тяжелые испытания. Речь не шла о репрессиях; репрессии, которым подвергались деятели искусств в 1930-х годах, редко были связаны с их творчеством; он просто исчез из пространства искусства своего времени, пропал из поля зрения официальной критики, став одним из тех мастеров, кто получал путевки в дома творчества и право на выставку в одном из залов Москвы раз в десять лет. Этот странный способ существования в мире искусства стал единственной формой разрешенной свободы творчества: за нее художник должен был заплатить известностью и благосостоянием. Будучи уже взрослым, состоявшимся мастером, Ростислав Барто называл себя председателем клуба голых. Но тех, кто решился на такой путь, кто составил «клуб голых» русского искусства, к счастью, оказалось так много, что сегодня мы имеем основания говорить об альтернативном искусстве как о явлении, решительным образом изменившем картину истории русской культуры в XX столетии.

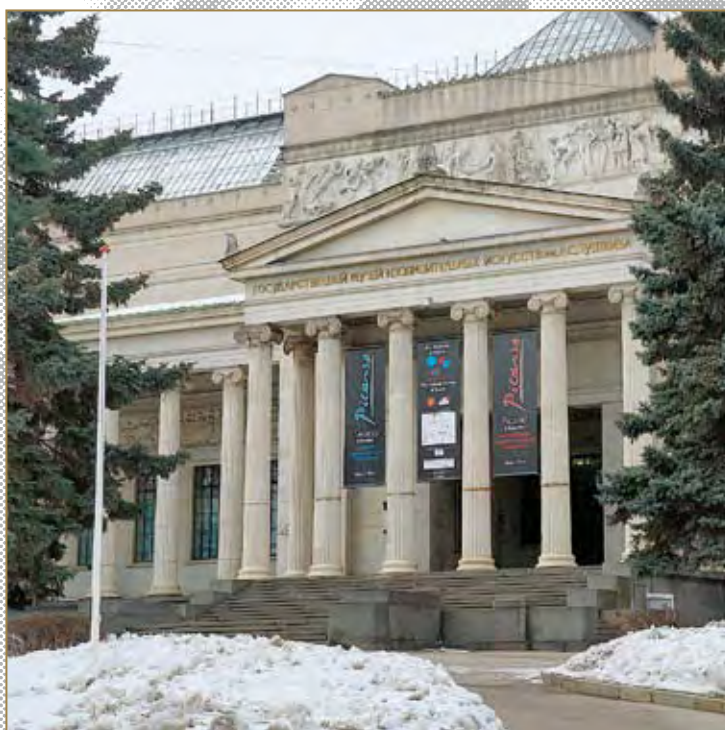
Более всего Барто известен как художник-пейзажист неоромантического направления. Такой формулой не исчерпывается характеристика его творчества, но она кажется особенно близкой к истине, когда мастер работает в технике монотипии: пейзажи позволяют думать об их авторе как о склонном к медитативной созерцательности, умиротворенном мудреце и даже разглядеть в нем художника рериховского склада, каким был тот же Смирнов-Русецкий. Одновременно в этих листах сохраняется смысл музыкальных этюдов, память о ранних творческих экспериментах, опыт острых переживаний настоящего, быстро улавливаемых состояний, через которые проходит автор. Они больше, чем воображение, они не ограничены форматом технических упражнений; это жизнь в настоящем и осознание настоящего, и эта составляющая работы художника особенно ярко воплощена в серии пейзажей, написанных осенью 1941 года. Темные, глубокие, тревожные работы, на обратной стороне которых он пишет: «Сделано во время осады Москвы», позволяют сопереживать состоянию человека в дни войны, не прибегая ни к какому повествованию или описанию внешней стороны событий. Остро чувствуя неустойчивое, опасное время, находясь на пороге неизвестности, художник пишет одно из самых пронзительных своих произведений.

Иногда — и достаточно часто — в диалоге с настоящим он обращается к визуальным кодам и приемам прошлого и говорит о сегодняшнем дне как о реальности, имеющей такой же смысловой или культурный потенциал, как и другие времена, когда появлялись величайшие произведения искусства. Время проявляется только потому, что человек делает его видимым. Современность может быть прогулкой по музею, но когда современность стремится к тому, чтобы быть иллюстрацией в книге по истории, когда она торопится занять в музее как можно больше места, она превращается в паноптикум.

В конце 1960-х годов Ростислав Барто начал большую серию гротескных портретов, персонажами которых чаще всего были художественные критики. Наверное, сказывались усталость и многолетнее переживание творческого одиночества; он явно не испытывал к ним симпатии, изображая их представителями нелепой условной среды, в которой не осталось ни жизни, ни природной силы. Эта среда не способна родить ничего, кроме уродства, извращения и неполноценности. Разумеется, такая точка зрения отличалась крайней субъективностью. Но она и не могла быть иной у человека, в последние годы жизни снова выбравшего саркастический смех единственным способом отношения к нормативной реальности.

ОБЗОРЫ

REVIEW



Московская музейно-выставочная жизнь 2010 года не обделена яркими событиями, но гвоздем сезона стала экспозиция «Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж», прошедшая в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина с конца февраля по конец мая. Этой выставкой, открывшейся под патронатом Президента Российской Федерации Дмитрия Медведева и Президента Французской Республики Николя Саркози, было положено начало серии культурных мероприятий, наполнивших насыщенную программу Года России во Франции и Года Франции в России. Во Франции эта программа начиналась представительной экспозицией «Святая Русь» в Лувре, впервые явившей парижской публике древнерусское искусство во всей полноте и великолении.

ПИКАССО В МОСКВЕ

Михаил Бусев

Выставка Пабло Пикассо в Москве привлекла повышенное внимание зрителей, причем за три месяца ее работы интерес к ней лишь рос, становясь в последние дни ажиотажным (выставку посетили более 300 тысяч человек). Причина кроется как в личности и творчестве Пикассо, которые по-прежнему мало кого оставляют равнодушным, так и в особенностях самой экспозиции. Уникальность выставки заключалась в первую очередь в ее масштабе и уровне — никогда еще наш зритель не мог видеть в России такого ошеломляющего количества шедевров Пикассо.

Конечно, просвещенная музейная публика прекрасно знает, что благодаря нашим замечательным соотечественникам, выдающимся коллекционерам и меценатам Сергею Ивановичу Шукину и Ивану Абрамовичу Морозову ГМИИ им. А.С. Пушкина и Государственный Эрмитаж обладают исключительной коллекцией живописи раннего Пикассо — с 1900-го по 1914 год. В наших собраниях есть также рисунки, гравюры, плакаты, керамические изделия, дающие представление о творчестве испанского мастера 1940–1960-х годов. Все это богатство можно было видеть на выставках, посвященных столетию со дня рождения Пикассо в Эрмитаже и ГМИИ в 1982 году.

Музейный посетитель с солидным стажем вспомнит и другие показы работ художника, начиная с легендарных экспозиций в Москве и Ленинграде в «оттепельном» 1956-м, блестящие выставки графики и керамики из парижской галереи Луизы Лерис и московских коллекций к 85-летию мастера (ГМИИ, 1966; Эрмитаж, 1967), великолепную демонстрацию рисунков и полотен из Музея Пикассо в Барселоне (1988) и, наконец, оригинальную и глубокую по концепции выставку «Пикассо. Отражения — метаморфозы» (ГМИИ, 2004). Благодаря этим персональным экспозициям, а также крупным выставочным проектам, таким как «Москва—Париж» (1981, ГМИИ), где Пикассо предстал в кругу своих современников, многие периоды и сферы его творчества были уже хорошо известны московскому зрителю. Однако значительную ретроспективу великого мастера, достаточно полно раскрывающую основные грани его гения, наш зритель увидел впервые.

Появлению выставки в России способствовала череда обстоятельств. В 1985 году в Париже возник Национальный му-



зей Пикассо, включающий самое большое, самое полное в мире собрание творений мастера. А парижский музей, в свою очередь, возник на основе колоссальной личной коллекции великого испанца. «Я — самый крупный в мире коллекционер Пикассо», — сказал как-то сам о себе художник¹. И действительно, на протяжении его долгой жизни в домах, где он жил и творил, накапливалось огромное количество произведений, начиная от альбомов с набросками, которые не предназначались для постороннего глаза, и кончая законченными полотнами и скульптурами, с которыми Пикассо не желал расставаться (в число подобных работ в первую очередь входили многочисленные портреты его родных и близких). Он также ощущал необходимость постоянного присутствия в мастерской некоторых работ, фиксирующих вехи его художественной эволюции.

Примечательный парадокс заключается в том, что парижский музей самого авангардного художника XX века размещен в старинном особняке, построенном в 1656–1660 годах зодчим Жаном Булье, а не в здании, спроектированном, например, такими лидерами новейшей архитектуры, как Жан Нувель или Йоминг Пэй. Известно, правда, что Пикассо предпочитал жить и творить в старых зданиях и даже сам когда-то говорил об этом писательнице Гертруде Стайн: «Хочу старинный дом». Однако сколько ни удачной была реставрация и переустройство для музейных нужд расположенного в историческом квартале Парижа Марсе особняка отеля Сале в 1979–1985 годах, спустя четверть века зданию потребовалась реконструкция.

24 августа 2009 года музей Пикассо в Париже закрылся на ремонт. Открытие обновленного музея запланировано на февраль 2012-го. К этому времени выставочные площади увеличатся в два раза, а количество посетителей сможет удвоиться (сейчас музей Пикассо в год посещает около полумиллиона человек).

Итак, на два с половиной года Музей Пикассо закрыт, единственное произведение из его коллекции, которое сейчас можно увидеть через решетку сада — «Фигура», увеличенная скульптура из проволоки и листового железа, исполненная мастером в 1928 году. А для того чтобы и другие экспонаты были доступны зрителям, значительная часть коллекции отправилась в длительное путешествие по миру.

«Гастрольная» поездка началась с Хельсинки, где более двухсот работ Пикассо разместились в самом известном художественном музее Финляндии Атенеуме с сентября 2009 по январь 2010 года. Затем шедевры парижского музея оправились в Россию (кроме Москвы их принял Санкт-Петербург), и, наконец, их покажут за океаном, в США: Сиэтле, Нью-Йорке, Сан-Франциско.



Белый зал ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Выставка Пикассо

◀ Национальный музей Пикассо,
Париж

ПАБЛО ПИКАССО

◀ Кошка, схватившая птицу. Париж.
22 апреля 1939. Холст, масло. Передано
наследниками Пабло Пикассо, 1979.
Национальный музей Пикассо, Париж



Каждая из трех уже прошедших выставок Пикассо имела свое лицо и свой каталог со своим составом статей². Хотя основной корпус работ художника оставался неизменным, каждый раз что-то менялось. Свою роль играло и экспозиционное пространство, и концепции кураторов, и наличие в собрании данного музея произведений испанского мастера.

Перед авторами выставки в Пушкинском музее – генеральным комиссаром выставки, директором Музея Пикассо Анн Бальдассари, комиссаром выставки с российской стороны, директором ГМИИ Ириной Антоновой, куратором выставки Виталием Мишиным и автором художественной концепции Борисом Мессерером стояла непростая задача, и они с ней достойно справились. Две с половиной сотни произведений самого Пикассо, а также масса документов и фотографий заняли почти все пространство второго этажа, где выставляется живопись, а также колоннаду и Белый зал.

В начало экспозиции посетитель попадал по парадной лестнице, стены которой были декорированы Б. Мессерером баннерами, воспроизводящими фрагменты «Герники», или через Итальянский дворик. В любом случае зрителю предстояло миновать зал со слепками с античных скульптур, что невольно наводило на воспоминания о юношеских рисунках Пабло, когда он осваивал азы академического мастерства, прилежно копируя антики. Впрочем, открывающие выставку парижские работы молодого художника («Свидание», 1900; «Арлекин и его подружка», 1901; «Смерть Касахемаса», 1901) наглядно свидетельствуют, как далеко он успел уйти от академической живописи и как быстро сумел впитать дух и стилистику новых направлений в искусстве.

Для становления творческой индивидуальности девятнадцатилетнего Пикассо особую роль сыграл его визит в Париж осенью 1900 года, положивший начало франко-испанскому периоду его творчества. Непосредственно предшествующий голубому, этот краткий период оказался насыщенным событиями и очень важным для молодого мастера. Причиной поездки Пикассо со своим другом художником Касахемасом было желание посетить Всемирную выставку, открывшуюся в Париже в мае 1900 года. С современной французской живописью он также знакомился, посещая многочисленные парижские выставки и галереи. Значение первого путешествия в столицу Франции подчеркивал и сам

Пикассо. «Только в Париже я понял, каким великим художником был Лотрек», – признавался он позднее³.

Если основные темы картин и рисунков Пикассо франко-испанского периода связаны с жизнью города – яркой, красочной, захватывающей, но порой и драматичной, как в «Свидании» (1900, ГМИИ), то в произведениях 1901 года образ мира в произведениях молодого испанца начинает резко меняться. Разгадку зритель находит в том же зале – на крошечном холсте художник изобразил профиль лежащего в гробу Касахемаса, который покончил с собой из-за неразделенной любви. Неожиданная, нелепая смерть друга стала для Пикассо психологическим шоком, заставила взглянуть на жизнь с ее трагической, мрачной стороны. Моднo разодетая парижская толпа сменяется на его полотнах одинокими фигурами облаченных в лохмотья бедняков и нищих. Из современного, сегодняшнего города действие переносится в среду, лишенную конкретных примет места и времени. Ощущение веселья, праздничности уступает чувству печали, горя. От внешнего, сиюминутного, эффектного взгляд художника переносится на внутреннее, духовное, на вечные общечеловеческие ценности. Эти перемены мироощущения и тематики Пикассо повлекли за собой кардинальную трансформацию выразительных средств. Энергичный мазок, форсирование цвета (даже в «Смерти Касахемаса» еще чувствуется влияние мощной кисти Ван Гога) сменяются почти полной монохромностью, сведением колористической гаммы к оттенкам синего. Сохранив связь с новейшими течениями, молодой живописец следует теперь собственным путем, и с этого момента начинается его творческая биография как крупнейшего мастера XX столетия.

Стремительная художественная эволюция Пикассо с 1900 по 1914 год показана устроителями выставки на основе как парижского, так и московского собраний, в чем мы видим безусловную

¹ SECKEL H. *Musée Picasso: Guide*. Paris, 1985. P. 3.

² Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. 25/02/2010 – 23/05/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научные редакторы Ксения Богемская, Виталий Мишин. М.: Красная площадь, 2010. 336 с., ил. Пикассо. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный Эрмитаж. 17/06/2010 – 05/09/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научный редактор Альберт Костеневич. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2010. 320 с., ил.

³ DAIX P. *Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*. Paris, 1987. P. 41.

удачу экспозиции. Когда близкие по времени создания и стилистике творения «голубого» периода «Мужской портрет» (1902–1903) и «Селестина (Женщина с бельмом)» (1904) из Парижа соседствуют с московским полотном «Старый еврей с мальчиком» (1903), их воздействие взаимно усиливается. То же происходит с работами «розового» периода: ставшее хрестоматийным полотно «Девочка на шаре» (1905) ведет своеобразный сюжетный и пластический диалог с парижской композицией «Два брата» (1906).

Искусству «розового» периода свойственен постепенный отход от идей, тем и выразительных средств «голубого» периода. Трансформируется цветовая гамма: от варьирования оттенков синего цвета Пикассо переходит к использованию нескольких цветов — розового, серебристо-серого, голубого, оттенков охры, красного. Меняется общее настроение: отчаяние, горе, безысходность синих полотен уступают место печали, грусти, меланхолии, а затем спокойствию и самоудовлетворенности. Вместо сострадания картина ждет теперь от зрителя сочувствия, а порой и просто созерцания. Происходит реабилитация материального, телесного, внешнего. Иным стал круг сюжетов. Пикассо почти перестает изображать старость, отдает предпочтение молодости и зрелости. Появилась новая тема цирка, связанная с изображением сильных, здоровых людей. Возникает мотив любования красотой человеческого тела.

Следствие этих перемен — переориентация Пикассо в отношении к наследию. Главной опорой мастера в 1905–1906 годы становится культура Средиземноморья. Очевидно его обращение к греческой классике, хотя произведений, ориентирующихся на античное искусство, и немного. К их числу в известной мере можно отнести показанную на выставке скульптуру «Женская голова (Фернанда)» (1906). По своим изобразительным качествам и сюжетно-смысловым особенностям подобные работы сходны с другими произведениями «розового» периода, но на них лежит



отпечаток греческой классики. Связь с античным искусством стала средством достижения гармонии, стремление к которой ясно прочитывается в творчестве испанского мастера тех лет.

Обращение Пикассо к греческой классике не было длительным. Причина этого кроется, вероятно, в том, что опора на античное искусство не вела к принципиально новым формам, которые искал художник и которые будут найдены в кубизме. Для сложения этих форм оказались нужны другие, более далекие в стадийном или географическом отношении пласты наследия, в первую очередь архаическое, примитивное искусство.

В таких картинах, как «Автопортрет» (1906), в серии живописных этюдов к знаменитому полотну «Авиньонские девицы (1907)» лица персонажей упрощаются и геометризуются, становятся похожими на маски, что объясняется влиянием древней иберийской скульптуры, которая в ту была известна уже не только археологам и историкам, но и широкой публике. Маскообразные, застылые лица персонажей, запечатленные в работах Пикассо, исполненных осенью 1906 года, напоминают лицо мужчины с древнего рельефа «Сцена охоты». Близость обнаруживается и в общей трактовке — упрощении и геометризации основных объемов лица, и в характере отдельных деталей, например, в манере изображения глаз, век, бровей. Особенно ощутимы черты архаизации и примитивизации, навеянные иберийскими скульптурами, в фигурных композициях Пикассо. С этого времени мастер почти перестает работать с натуры. Сообщая об этом известному исследователю и биографу Пьеру Дэксу, он добавил: «То, что я искал, это было совсем другое»⁴.

По сравнению с «голубыми» и «розовыми» полотнами «Авиньонские девицы» и многочисленные этюды к ним производят шокирующее впечатление. Художник вступает в яростную полемику и с искусством прошлого, и с современным искусством. Красота обнаженного женского тела, воспевавшаяся со времен Ренессанса европейскими живописцами, в том числе и самим Пикассо, начисто отвергается. Столь же решительно мастер отказывается от передачи тонкого и сложного духовного мира, каким были наделены герои его «голубых» и «розовых» полотен.

Примитивизация облика персонажей, превращение их в архаических идолов имели одним из побудительных импульсов не только древнюю иберийскую, но и африканскую пластику, с которой познакомился и которой восхищался Пикассо. Однако из этого еще не следует, что в работах тех лет он непременно должен был испытать ее прямое влияние. Художник высказывался по этому поводу так: «Говорили, что «Авиньонские девицы» были первой картиной, где обнаруживается проявление кубизма; это так. Но в то же время говорили, что на «Авиньонских девиц» повлияло негритянское искусство; это не так. Вы помните о деле, в которое я был замешан, когда Аполлинер похитил в Лувре статуэтки? Это были иберийские статуэтки... Если вы посмотрите на уши «Авиньонских девиц», вы узнаете уши этих скульптур... Негритянские маски пришли позднее...»⁵

Но как бы то ни было, нечто общее между произведениями Пикассо кубистического периода и образцами скульптуры африканцев существует. Глядя на грубо вырубленную в дереве «Фигуру» (1907) или на такие полотна, как «Три фигуры под деревом» (1907–1908), «Мужская голова» (1908), «Пейзаж с двумя фигурами» (1908), ясно ощущаешь, что кубизму, отвергающему принцип иллюзорности, характерный для европейского искусства нового времени, африканское искусство оказывалось близко своим антинатурализмом, установкой не на воспроизведение непосредственно видимого, воспринимаемого глазом, а того, что художник знает, постигает разумом. Ощущаемая художником близость его искусства пластике негров и создавала возможность использования ее форм, ее опыта в период становления кубизма. Позднее, приблизительно в 1909 году, влияние африканского искус-

ПАБЛО ПИКАССО

◀ Пабло в костюме Арлекина.

Париж, 1924. Холст, масло.

Передано наследниками Пабло Пикассо,

1979. Национальный музей

Пикассо, Париж

Жаклин со сцепленными руками.

Валлорис, 3 июня 1954. Холст, масло

Передано наследниками Жаклин

Пикассо (ее дочь Кэтрин), 1990,

Национальный музей Пикассо, Париж

ства на Пикассо практически сходит на нет. В эту пору важным источником кубизма продолжает быть Сезанн, а затем, примерно с 1910 года, внешние влияния перестают играть существенную роль в эволюции кубизма Пикассо.

Излюбленным кубистическим жанром становится натюрморт. Композиция «Натюрморта с ремнем для правки бритвы» (1909) строится на пересечении диагоналей, придающих ей динамичность, ее цветовая гамма тяготеет к монохромности – используются лишь серый, коричневый, охра, немного темно-зеленого. Самоценность предметов подчеркивается их противопоставлением по форме и цвету, а также наличием у них собственных теней, независимых от источника света. Пикассо исследует, анализирует, прощупывает форму, объем, пластику предметов, их соотношение друг с другом и окружающим пространством.

Следующий этап кубизма, называемый аналитическим, приходится на 1910–1912 годы. Пикассо все больше удаляется от привычных способов отображения природы и разрабатывает все более изощренные способы передачи зрительных впечатлений. В композициях «Мужчина с гитарой» (1911) и «Мужчина с мандолиной» (1911) фигуры людей едва различимы, они лепятся из множества остроугольных и закругленных плоскостей, напоминают какие-то причудливые кристаллические образования.

Принципиальной новацией кубизма, имевшей серьезные последствия для художественной культуры XX века, стало введение в изобразительное искусство нетрадиционных техник и материалов. В 1912 году Пикассо и Брак создают свои первые коллажи, помещая на холст реальные предметы – вырезки из газет или журналов, куски обоев, нотной бумаги, клеенки, жести, а также различные мелкие предметы, песок, опилки, гипс. Реальность, все больше уходящая из тяготеющих к абстракции форм, неожиданно вновь возвращается в творения Пикассо. В работе «Гитара и бутылка пива “Bass”» (1913) зрителю явлена уже не картина, а конструкция, где на деревянной основе скомпонованы кусочки дерева, частично окрашенные или заклеенные газетой, которые напоминают своими формами части музыкального инструмента и бутылку.

Разновидностью коллажа стали произведения 1913–1914 годов в технике папье-колле – наклеенной бумаги. Эта техника лежит в основе композиции «Стакан, бутылка вина, пачка табака, газета» (1914), где на белый лист наклеены куски цветной бумаги, обертка от табака, обрывок газеты. Как и многие работы этого времени, композиция строится на контрасте между почти абстрактными, едва поддающимися расшифровке формами и натуралистичностью отдельных элементов, прямым введением в структуру произведения нехудожественных материалов.

Не довольствуясь разными, невиданными ранее способами создания картин, Пикассо трансформирует их в своеобразные пространственные конструкции – поначалу в почти плоские, затем во все более рельефные и, наконец, в трехмерные объекты. Иногда материалом служит деревянная основа, к которой крепятся окрашенные куски дерева и металла, как в круглой по формату полуабстрактной геометрической композиции «Стакан, трубка, трюфевый туз и игральная кость» (1914), иногда согнутое и раскрашенное резаное листовое железо и проволока, как в «Скрипке» (1915), где художник уже не изображает предмет на плоскости холста, а создает его в реальном трехмерном пространстве.



Кубизм с его ориентацией на изображение того, что представляется разуму, а не того, что видимо глазом, сыграл огромную роль в становлении нового видения, в отходе от принципов ренессансной изобразительности. Однако, быть может, не менее важной для искусства XX века оказалась другая новация испанского художника, наглядно показанная на выставке в ГМИИ, – использование разных творческих методов в произведениях, исполненных практически одновременно.

Если до середины 1910-х годов различные пластические манеры были присущи Пикассо на разных этапах стилистической эволюции, то отныне абсолютно несхожие принципы интерпретации природы он начал использовать параллельно. Спустя несколько лет в беседе с критиком Пикассо пояснял: «Если сюжеты, которые я хотел изобразить, предполагали различные способы выражения, я без колебаний использовал их... Если у меня было что сказать, я говорил это в той манере, которую ощущал наиболее подходящей. Различные темы неизбежно требуют различных способов выражения»⁶.

С 1915 года наряду с полуабстрактными, геометризованными кубистическими полотнами и трехмерными композициями из раскрашенного металла или дерева Пикассо исполняет рисунки и картины, точно передающие реальность, причем некоторые из этих произведений заставляют вспомнить о традициях классических мастеров.

Написанный в 1917 году портрет жены художника – русской балерины Ольги Хохловой – поражает поначалу нарочитой традиционностью, вызывая в памяти не только живопис-

⁴ DAIX P. *Il n'y a pas «d'Art nègre» dans les «Damoiselles d'Avignon»* // Gazette de Beaux-Arts. 1970. № 10. P. 267.

⁵ *Dor de la Souchere R. Picasso à Antibes*. London, 1960. P. 15–16.

⁶ Цит. по: ASHTON D. *Picasso on Art. A selection of views*. Harmondsworth, 1977. P. 5.



ные портреты Энгра, но и работы его эпигонов – салонных мастеров. Выбор подобной манеры понятен: она соответствует характеру портретируемой – молодой красивой женщины, не чуждой аристократических амбиций. Судя по фотографиям, которые зритель видит на выставке, портрет точен, он лишь слегка идеализирует облик модели. Портретист прилежно выписывает ее лицо и руки, столь же тщательно изображает платье, веер и обивку кресла. Фон же при этом только намечен немногими мазками. Намеренная незаконченность портрета, контраст между натуралистической трактовкой фигуры и ее условным окружением придает живописи особую остроту. Зритель ощущает сделанность, искусственность возникающего на полотне изображения. Недаром некоторые исследователи видят в этом портрете использование принципов коллажа, когда изобразительные элементы композиции вырезаются и наклеиваются на чистый холст⁷.

В 1920-е годы у Пикассо возникают мотивы античной идиллии. В его искусстве находят отражение не только греческая классика, но и эллинистическая скульптура и стенная живопись Геркуланума и Помпей, с которой художник познакомился в 1917 году во время поездки в Италию для работы над декорациями и костюмами балета «Парад».

Сотрудничество Пикассо с «Русскими балетами» Сергея Дягилева, общение с композитором Игорем Стравинским и хореографом Леонидом Мясиним, со всей балетной труппой стало одной из важнейших тем экспозиции в ГМИИ. Огромное количество зарисовок танцовщиц, портреты всех, кто был причастен к постановкам, макеты декораций, эскизы костюмов, занавесов, программ спектаклей вкупе с богатейшей коллекцией фотографий и документов воссоздают яркую картину русско-французского сотрудничества в сфере театра в конце 1910-х – 1920-е годы.

Творчество Пикассо 1920–1930-х годов показано очень многогранно и интересно. Здесь и работы, продолжающие, варьирующие кубистические темы, мотивы, приемы. Собственно говоря, с кубизмом художник не расставался никогда: кубистическое начало есть в антиквизированных натюрмортах с гипсовыми головами середины 1920-х, элементы кубистического видения составляют неотъемлемую сторону сюрреалистических композиций Пикассо второй половины 1920-х – 1930-х годов, нетрудно найти их и в поздних творениях мастера.

Подлинным открытием, даже сенсацией московской выставки стала скульптура Пикассо. До сих пор наш зритель мог знакомиться лишь с ее единичными образцами, видя в них лишь некое дополнение к живописным шедеврам великого испанца. Если это справедливо по отношению к ранним скульптурам мастера, таким как «Шут» (1905), то уже с кубистической «Женской головы (Фернанда)» (1908) скульптура начала звучать в полный голос. А в середине 1910-х скульптурное начало пришло в творчество Пикассо и другим путем – через его живописные произведения, которые все более и более начали выходить в пространство, постепенно превращаясь из двухмерных в трехмерные объекты.

Настоящее увлечение скульптурой начинается у Пикассо в конце 1920-х. Его пластика поражает необузданной фантазией. Гротескное биоморфное существо «Метаморфоза» (1928, бронза) явно перекочевало из сюрреалистической живописи и графики Пикассо. Полной пластической противоположностью этой скульптуре служит изысканная линейная геометрическая конструкция из проволоки и листового железа «Фигура» (1928), предназначавшаяся в качестве проекта памятника Гийому Аполлинеру. В свою очередь, с ней контрастирует «Фигура» (1931), где проволока изгибается, завязывается в причудливые узлы, вызывая ассоциации с растительными формами. Работает Пикассо и в дереве, вырезая удлиненные женские фигуры, заставляющие



ПАБЛО ПИКАССО
 ◀ *Большой натюрморт с круглым столиком. Париж, 11 марта 1931. Холст, масло. Передано наследниками Пабло Пикассо, 1979. Национальный музей Пикассо, Париж*

Скульпка. Париж [1915]. Конструкция: резаное листовое железо, согнутое и раскрашенное, проволока. Передано наследниками Пабло Пикассо, 1979. Национальный музей Пикассо, Париж

вспомнить о древних примитивных идолах («Стоящая женщина», 1930). Наконец с этого времени излюбленной техникой создания скульптур становится ассамбляж. «Женская голова» (1929–1930), собранная из кусков железа, пружин и выкрашенного в белый цвет сита, своей остроумностью, ироничностью и провокативностью предвосхищает целое направление в современной скульптуре.

Как и в живописи, Пикассо-скульптор никогда не ограничивает себя однажды найденными пластическими формулами, сколь удачными и эффектными они бы ни казались. Так, в начале 1930 годов он обращается к более традиционной технике скульптуры и лепит серию женских голов, в которых угадываются черты его тогдашней спутницы и модели Мари-Терез Вальтер. Сходные на первый взгляд, они при более внимательном знакомстве оказываются разными, и особенно заметной эта разница становится при круговом обходе скульптуры – меняется образ, выражение лица персонажа.

Забегая по хронологии вперед, скажем, что главный подарок для ценителей современной пластики авторы экспозиции приберегли для экспозиции в Белом зале. Тут скульптурные шедевры позднего Пикассо – выполненные в технике, сочетающей лепку и ассамбляж – «Коза» (1950), «Женщина с коляской» (1950), – или скульптуры из резаного листового железа – «Женская голова» (1957), «Стул» (1961) – заняли центральное место, оттеснив живопись.

Впрочем, говоря о Пикассо, было бы совершенно неверно делать чрезмерный акцент на его пластические новации. Для него всегда было важно не *как* сказать, а *что* сказать. Особенно убедительны в этом отношении такие его произведения, как «Герника» (на выставке были представлены уникальные фотографии Доры Маар, фиксирующие разные стадии работы художника над знаменитым полотном) или показанная в ГМИИ «Бойня в Корее» (1951), где добро и зло, беззащитное человеческое начало, с одной стороны, и агрессивная бездушная военная сила – с другой, даны в противостоянии.

Конец 1930-х – 1940-е годы ознаменовались усилением драматического, трагического начала в творчестве Пикассо. Художник не изображает события тех лет, но его отношение к окружающему миру ясно выражено в полотнах, скульптурах, рисунках предвоенного и военного времени. Тревожная, гнетущая атмосфера царит не только в нарочито дисгармоничных картинах,

⁷ BESNARD-BERNADAC M.-L. *Le musée Picasso*. Paris, 1985. P. 28; SECKEL H. *Musée Picasso: Guide*. Paris, 1985. P. 36.

таких как «Умоляющая» (1937) или «Плачущая женщина» (1937), но даже в натюрмортах. В скульптуре «Череп» (1943) или живописной композиции «Череп, морские ежи и лампа на столе» (1946) тема смерти заявлена прямо. Однако и в тяжелые годы немецкой оккупации надежда не покидала Пикассо: веру в будущее, в победу добра над злом излучает его скульптура «Человек с ягненком» (1943).

Новый период творчества испанского мастера начался в середине 1940-х годов. В настроении, которым проникнуто искусство Пикассо после Первой и Второй мировых войн, нетрудно заметить общие черты. В обоих случаях мирная атмосфера, воцарившаяся после суровых военных лет, и счастливым обстоятельствам личной жизни художника в его работах преобладали радостные, мажорные темы. Сходство этих двух периодов творчества еще и в том, что стремление воплотить идиллические образы вылилось в обращение к античности.



ПАБЛО ПИКАССО
Стул. Каньы, 1961
Резаное листовое железо,
согнутое и раскрашенное.
Передано наследниками
Пабло Пикассо, 1979.
Национальный музей
Пикассо, Париж

В 1950–1970-е годы эволюция Пикассо проходила сравнительно плавно, без резких поворотов. Изобразительная манера, темы и мотивы менялись постепенно, причем в живописи, скульптуре, гравюре, рисунке, керамике развитие необязательно шло параллельно. Первое, что поражает при знакомстве с работами стареющего художника последних пятнадцати-двадцати лет, это их невероятное обилие. Творческое долголетие Пикассо поистине удивительно. В восемьдесят и даже в девяносто лет он продолжал работать с необыкновенным напряжением. «У меня остается все меньше и меньше времени, и все больше и больше нужно сказать»⁸, — признавался мастер. В списке произведений, обнаруженных в его мастерских после смерти, значились 1876 картин, 1355 скульптур, 2880 керамических изделий, 18 тысяч гравюр, 7089 отдельных рисунков и 149 альбомов, включающих еще 4659 рисунков. Значительную часть этого колоссального наследия составляли работы 1950-х — начала 1970-х годов.

Желание «высказаться», выразить свои мысли и чувства пронизывает все искусство Пикассо, но особенно заметно оно в его поздние годы. Как это на первый взгляд ни парадоксально, но именно стремление к самовыражению вело к тому, что художественный мир Пикассо втягивал в себя самые разные импульсы — не только непосредственно от реальности, но и от произведений других мастеров. Пищей его творческой фантазии служили окружающая действительность, воспоминания детства, образы и мотивы живописцев прошлого, литературные персонажи. Пикассо, не колеблясь, брал все, что в качестве «строительного материала» годилось для его произведе-

ний. «В сущности, что такое художник?» — еще в 1930-е годы задавался он вопросом и отвечал на него так: «Это коллекционер, который хочет создать себе коллекцию и сам делает картины, которые ему нравятся у других. Вначале это так, а потом становится уже чем-то другим»⁹.

Пластические диалоги Пикассо с мастерами прошлого уместно поставить в связь с тем фактом, что в XX веке искусство начинает все больше интересоваться самим собой и своей историей. Художники в какой-то мере принимают на себя функции теоретиков и историков, причем осуществляют их не только в словесной форме, но и в творчестве. Еще в произведениях Пикассо 1920–1930-х годов содержалось немало глубоких размышлений о том, что такое искусство, каковы его взаимоотношения с реальностью. А в послевоенные десятилетия Пикассо думает о нем и в плане истории, сопоставляя современность с предшествующими эпохами. Он стремится к осознанию своих корней, осмысливает принадлежность к веренице великих предшественников начиная с Ренессанса. Но в то же время испанский живописец отстаивает свое особое, независимое и равноправное положение в их ряду. В диалогах позднего Пикассо с мастерами XVI–XIX веков наследие служит своеобразным зеркалом, в котором художник XX столетия видит себя и свое искусство.

Диалогу с художественным опытом минувшего в творчестве испанского мастера всегда сопутствовала и другая линия — стремление к отказу от всех и всяческих традиций, к утверждению новых, еще невиданных форм и приемов изображения. Именно она возобладавала в живописи Пикассо последнего десятилетия. Если в графике того периода темы и мотивы, связанные с искусством прошлого, довольно существенны, то в живописи они практически отсутствуют. Больше всего Пикассо-живописца занимала тогда сама живопись, ее специфическая материя, ее особый язык.

В написанных в начале 1970-х годов полотнах девяностолетний мастер вновь демонстрирует свои способности к живописным импровизациям.

Стремление к максимальной выразительности приводит его к предельному упрощению пластических средств, к широкому использованию приемов, характерных для непрофессионального искусства, в частности для детского творчества. Глядя на такие картины, как «Семья» (1970) или «Лежащая обнаженная и мужчина, играющий на гитаре» (1970), которые неподготовленный зритель назвал бы чудовищной мазней, трудно поверить, что их автор одновременно создавал изысканные офорты, перекликающиеся своей стилистикой с работами позднего Энгера. Еще труднее предположить, что абсолютная спонтанность и непосредственность поздних пикассовских полотен, вызвавших неприятие большинства тогдашней публики и критиков, вскоре окажутся вожделенной целью молодых художников-неоэкспрессионистов.

Таким образом, позднее творчество Пикассо служит логичным завершением его непрекращающихся поисков. Старый мастер по-прежнему работал в русле основных устремлений эпохи. Он не только подводил итоги, но и прокладывал новые пути в искусстве XX столетия.

Своеобразным завершающим аккордом выставки Пикассо в ГМИИ стало полотно «Молодой художник» — беглый, почти монокромный набросок, вызывающий в памяти детские и юношеские автопортреты Пабло, своего рода возвращение к истокам мастера, подводящего итоги своей феноменально долгой и плодотворной жизни.

⁸ BERNADAC M.-L. *Picasso, 1953–1973: La peinture comme modèle // Le dernier Picasso. 1953–1973. Centre Georges Pompidou, Paris, 1988. P. 18.*

⁹ *Мастера искусства об искусстве*. Т. 5, кн. I. М., 1969. С. 311.



pop/off/art

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ГАЛЕРЕЯ POP/OFF/ART

ОЛЬГА, ОЛЕГ ТАТАРИНЦЕВЫ МАКСИМУМ ИСКЛЮЧЕНИЙ

КУРАТОР СЕРГЕЙ ПОПОВ



31.01 – 27.02. 2011

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9 М. «ПУШКИНСКАЯ», «ТВЕРСКАЯ»
ТЕЛ. +7(495)694 2890 WWW.MMOMA.RU

партнер проекта:



при поддержке:

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ИЗХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. СТРОГАНОВА.....



В древнекитайском мифе о первом человеке — Пань-гу говорится, что он зародился в яйце, когда земля и небо еще не были отделены друг от друга. Пань-гу пробудился во мраке, и руки его нащупали невесть откуда взявшийся топор, он размахнулся им — и неподвижный мир пришел в движение. Все легкое всплыло вверх, а тяжелое опустилось вниз. Так возникли небо и земля. Чтобы небо и земля опять не перемешались, Пань-гу уперся головой в небо, а ногами в землю. И так стоял много тысячелетий. Пань-гу рос, и небо поднималось все выше и выше. Но вот настал день, когда небо перестало подниматься. И первый человек понял: создание мира завершено. Ему бы жить и жить, радуясь красоте мира. Но жизнь Пань-гу была в росте. Прекратив расти, он должен был умереть...

парафраз артистических этюдов. Кажется, что, идя вперед, она с чем-то не может расстаться. И берет это с собой. Если она оставила работу жить, то именно жить, а не упокоиться в саркофаге музея или чьей-то коллекции, а продолжать расти. Подвергая метаморфозам старые мотивы, художник дает понять, как важно это изменение техники, системы координат. Стул реальный, стул мыслимый, стул как идея, фантом стула... Она то утрирует, то пропускает через призму авангарда, то доводит изображение до границы, за которой уже небытие. От конкретного, со всеми приметам места и времени, конкретной судьбы — к знаку, сути уже не стула, а самой формы, которая тем не менее еще хранит след предмета, ее породившего, но уже лишь как воспоминание. Уход от жизнеподобия в сфе-



К. Голицына

*Толя Зверев. 1984. Бумага, тушь, перо**Столкновение 5. 2007–2008. Картон, акрил**Девушка с камерой (Лия Адашевская), 2009. Холст, акрил**Логическое построение 6. 1999–2002. Холст, масло*

Этот миф вспомнился в свете «трансформаций» Клары Голицыной. «Трансформации» — не цикл работ, это то, что пунктиром проходит через все творчество Голицыной. Суть их в том, что берется какая-либо работа, выполненная во вполне традиционной реалистической стилистике — портрет, пейзаж, натюрморт, — и перерабатывается в совершенно другой манере. Зачастую неоднократно. Прием достаточно распространенный, всякого рода эксперименты над работами других художников прошлого или настоящего, чаще всего в ироническом ключе, весьма характерны для постмодернизма. Но Голицына делает разнообразные пластические эксперименты над собственными работами, этакое препарирование самой себя, погружение в собственную историю. От художников можно часто услышать фразу: конечно, сегодня я бы сделал это по-другому. Но для Клары Голицыной нет сослагательного наклонения. Она просто делает. Но это лишь один аспект. Есть и другой, более поэтический. Художник живет и заставляет жить свои картины. Заставляет их меняться. И это не только эксперимент. Не только то, что можно рассматривать как

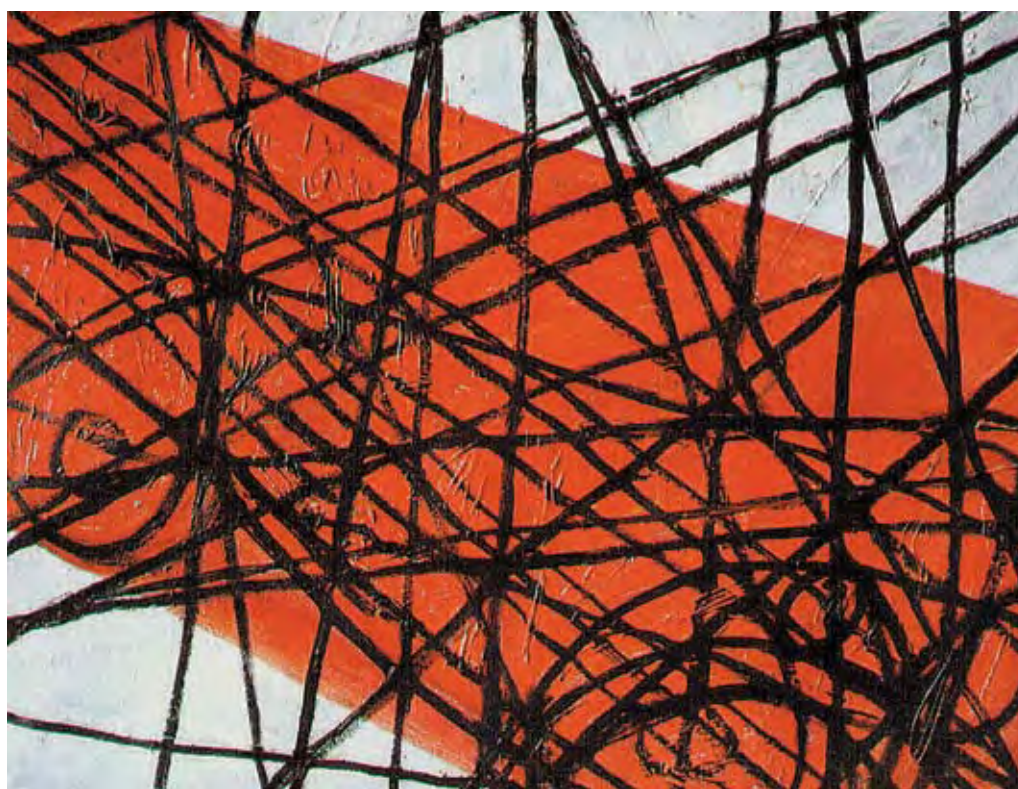
ру чистого искусства — царство цвета, краски, плоскости, линии. Завораживающий формализм, воздействующий только через имманентно присущее искусству. То, что составляет его харизму.

Великолепны эти прочерченные линиями-лучами экраны, на которые проецируется изображение какого-то реального мотива. Реальность становится сном, заключенным в жесткую решетку абстрактного толкования. С одной стороны, продолжение, дление мотива, с другой — реальность, случайное пересечение множества линий. Или когда конкретное человеческое лицо постепенно превращается в условное изображение лица как такового, в еще больше тяготеющую к геометрии абстракцию, а человеческая фигура — в иероглиф. Вот они подводные камни пресловутой радости узнавания. Мы узнаем знакомый, понятный мотив и уже не думаем об искусстве. Но когда мотив отступает, мы узнаем собственно искусство. Голицына словно играет сама с собой. И здесь возникает вопрос: а насколько важен изначальный мотив? На какой стадии он становится несущественным? Когда уходит сюжет и воцаряется форма? Когда

анализ становится бессильным? Когда он сдает позиции чувствованию? Это не уход «от», это уход «в». В пространство чистого звучания. И всегда остается открытым вопрос: до какой степени можно освободиться от реальности? До какой степени она тебя отпускает? В этом проживании искусства от реализма к формализму и от формализма сюжета к реализму формы, в метании между ясностью и иррациональностью, между плотью жизни и плотью искусства, между означающим и означаемым — суть искусства. И опять вопрос: искусство означает нечто, находящееся за его пределами, или только самое себя?

Но то, что делает Голицына в последнее время, вообще сложно для осмысления. Художник берет какую-то из уже готовых работ и пишет поверх старого изображения новое, но так, что прежнее просвечивается через последующие наложения краски. С одной стороны, старая работа как бы уничтожается, а с другой — в буквальном смысле служит благодатной почвой, материалом, удобрением для возникновения новой. Старая работа словно прорастает в новорожденной, получа-

циях и становится совершенной загадкой. Собственно сама конструкция — главный выразитель сути человека. Она воспринимается как аура, которая его окружает. Художник словно выносит на поверхность чувственную природу персонажа, структура оказывается заслонкой, стереотипом на пути постижения человека. Кто-то сказал, что «анкета человека написана на его лице, но не все могут ее прочесть». Так и портреты Голицыной, подвергшиеся трансформации, характеризуют человека в большей степени, чем выполненные непосредственно с натуры. Структура — это не способность художника «прочесть» лицо натуры, но пристальное, требовательное, беспощадное всматривание в себя. Однако почему автор трансформирует, уничтожает некоторые автопортреты? Что это — недовольство работой? Или собой? В автопортретах Голицыной нет и намёка на то, чтобы художник пытался себя приукрасить. Для женщины почти невозможная ситуация. И даже все эти шляпы, в которых Клара Голицына любит себя изображать, не модный аксессуар, они часть образа. А точнее, символ закрытости, не-



ет свое продолжение. Но одновременно эта новая как бы «хоронит» предшественницу. И совершенно непонятно, что здесь важнее — рождение или смерть? Или здесь жизнь и смерть, слитые воедино, ибо одно невозможно без другого?

Вопросы, которые рождаются при знакомстве с трансформациями Клары Голицыной, не имеют однозначного ответа, можно сказать лишь, что это поход субъективности против объективности.

Но есть еще один аспект — напряженная внутренняя жизнь, беспощадное отношение к самой себе. Это высокая степень самонализа, почти маниакального вслушивания, всматривания в себя и одновременно желание отстраниться, увидеть себя со стороны.

Портрет всегда был в центре ее интересов. Большинство их написаны до середины 1980-х. А после архитектурных и натюрмортных серий с портретами они получают несколько иной характер. В них человек либо все более обезличивается (характеристика человека через цвет, плоскостные решения), превращается в формулу того или иного человека. В этих работах сильно декоративное начало. Или же оно прячется в конструк-

разгаданности. И как знать, может, и для самой себя. Ведь на самом деле самая большая тайна для человека — он сам. «Познай себя», — советовал Сократ. Но если бы это было так просто... С портрета, как и из зеркала, на нас смотрит все время кто-то другой. Незнакомый. Или это наше второе «я»? Что ж, собственную анкету зачастую оказывается составить сложнее всего. Как бы там ни было, но во всей портретной сюите Клары Голицыной именно автопортреты представляются наиболее загадочными творениями художника. При взгляде на них слышатся слова Эпикура: «Это писано не для всех, но только для тебя, мы достаточно большая аудитория друг для друга».

Вообще, эта проявляющаяся в той или иной форме диалогичность — еще одна особенность творчества Голицыной. Глядя на некоторые ее работы, будь то живопись или графика, нет-нет да и вспомнишь то Малевича, то Родченко, то Сомова... Можно перечислять и перечислять. По ее творчеству можно изучать историю искусств. Художник проживает ее, буквально пропускает через себя. Это как бы некое припоминание культуры. Но кого бы мы ни вспоминали, всегда будем узнавать Кла-



К. ГОЛИЦЫНА. *Пять кувшинов*. 2009. Картон, акрил

ру Голицыну в этом характерном для ее искусства соединении, казалось бы, несоединимого — бесшабашности и деликатности, хулиганства и интеллигентности. Однако самое главное — это всегда живое искусство.

Клара Голицына давно могла бы уже почивать на лаврах. Возраст и созданное ею вполне располагают к этому. Но Голицына из тех, чья страсть к эксперименту не знает границ, ибо любопытство, без которого художник невозможен в принципе, в ней неискоренимо. Вот, к примеру, только техники, используемые Голицыной в одной лишь графике: карандаш, кисть, перо, цветные карандаши, аэрограф, пастель, маркер, акварель, монотипия, шариковая ручка, компьютерная графика.

Сегодня мы порой слышим, что современному художнику необязательно уметь рисовать, поскольку главное — наличие креатива. Стендаль говорил: «Дело не в том, чтобы научиться рисовать, а в том, чтобы научиться мыслить». Но если рисовать ты уже умеешь, а мысль твоя на кончике карандаша, то остается рисовать, и как можно больше и чаще. Что Клара Голицына и делает.

Натурные зарисовки, наброски — это пространство, где художник абсолютно свободен, потому что они изначально не предполагаются к показу. Но для Голицыной зарисовка — не только способ поймать мгновение, передать ощущение, сохранить впечатление, свежесть взгляда. Это не только предназна-

чено для последующей обработки, не просто подготовительный материал, а прежде всего эмоциональная рефлексия в момент первой встречи с реальностью. «Набросок — создание пыла и гения, картина — создание труда, терпения, долгого изучения и законченных знаний в искусстве», — утверждал Дени Дидро. Но совсем другое дело — эскизы к будущему произведению, внутренняя кухня, в которую априори посторонним вход воспрещен. Но почему-то именно она нам так интересна. Что нам в ней? Чудо рождения замысла? Первые биения еще не рожденного произведения? Это не проба пера, а много большее — внутренняя идея, предельная концентрация мысли.

Вообще, рисунки Клары Голицыной — какое-то особое экзистенциальное поле. Вдохновивший художника реальный мотив, как, впрочем, и законченное станковое произведение, избыточны по отношению к зарисовке. Именно поэтому в ее рисунке всегда есть какая-то недоговоренность. Он все время словно между двумя реальностями — имеющей место в окружающем нас мире и реальностью искусства. Он будто одновременно и там, и здесь, и в то же время нигде. Он самостоятелен, и он недостаточен. И эта удивительная амбивалентность рисунков Клары Голицыной завораживает.

Выставка Клары Голицыной «Пластические партитуры и прочее», приуроченная к 85-летию автора, прошла в галерее «Беляево».

МЕТАМОРФОЗЫ СТЕКЛА ШЕВЧЕНКО

Людмила Казакова

«Метаморфозы. Стекло Шевченко». Так называлась выставка Виктора Яковлевича Шевченко во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Понятие «метаморфозы» и определяемый им процесс рождения новых форм жизни, преобразования образов, смыслов, функций, которые совершались в пространстве культуры на протяжении истории искусств, естественно проецируется на творчество Шевченко. Это и название одной из его работ, созданной в 1973 году и ставшей знаковой как в его творчестве, так и в развитии отечественного декоративного искусства. Композиция из цветного стекла их трех объемных, свободно моделированных пластических форм возвестила о новом этапе искусства стекла, отмеченного поисками образной новой содержательности и пространственных ощущений. Как писала искусствовед Н. Степанян в своей монографии о Шевченко, вышедшей в 1978 году, «это действительно новаторское произведение, вносящее в стеклоделие неожиданную и глубоко современную тему познания невидимых природных движений». Декоративное стекло, будучи еще в рамках предметных форм, переступило порог ремесла, утилитарного предназначения и вышло на уровень эстетического воздействия.

Это был значительный эксперимент в поисках отношений объекта с пространством. Он раздвигал границы видов и жанров искусства, и художники начали обращаться к опыту смежных искусств. Появились неизобразительные свободные формы, готовые войти в архитектурное пространство. Изменились средства художественной выразительности: масса, фактура, цвет, свет стали иметь первостепенное значение в руках художника.

Выставка, итог почти полувековой деятельности Шевченко, отражает ход перемен в этой сфере творчества. На ней было представлено более двухсот предметов, декоративных композиций и объектов из фондов музея и личной коллекции автора, созданных в разные годы — с начала 1960-х годов.

Шевченко окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой в 1961 году, вскоре приехал работать на Дятьковский хрустальный завод. Он создал десятки промышленных образцов для массового и серийного производства, отмеченных артистизмом, отточенностью силуэтов форм и отвечающих требованиям технологичности их изготовления. Его сервизы, штофы, рюмки, бокалы были не просто посудой для питья, они задавали «стиль общения» человека с предметом, диктовали этикет пользования ими, формировали высокий вкус и уровень отношений с предметным миром. Теперь уже с позиции времени можно сказать с уверенностью, что рождалось «авторское стекло Шевченко». Особенно ярко это проявилось в работе с сульфидно-цинковым стеклом, новым эффектным по цвету и фактуре материалом, изобретенным советскими технологами в 1957 году и широко освоенным заводами, в первую очередь Дятьковским хрустальным и заводом «Красный май», предоставившим широкое поле эксперимента почти для всех художников. В 1960–1970-е годы «сульфид» стал, можно сказать, художественным феноменом, национальной гордостью российского стеклоделия. Именно произведения в этом материале получили известность за рубежом. Один из первых признанных авторов — Шевченко. В 1974 году комплект «Весенние цветы» был отмечен первой премией Квадриеннале декоративных искусств в Эрфурте. Его «рапсодия в голубых тонах» заслуживает отдельного раз-

говора. Впечатления от этих работ с годами не меркнут. Пластические новации «сульфидного периода» означали рождение нового жанра — стеклопластики, определившего на многие годы образно-пластический строй декоративных форм, а еще шире — основные художественные тенденции в декоративном искусстве. Предметные ансамбли, комплекты, вазы («Гнезда», «Морские», «Весна», «Зима», «Новолуние», «Цветение» и десятки других), впечатляющей убедительностью показали метафоричность образного мышления автора. Они представляли собой одухотворенные метаморфозы природных ощущений, не уподоблений, а эмоционально-образных воплощений, его излюбленного приема олицетворений.

Прием лепного рельефного штампа, примененный в вазах «Морские», комплекте «Весна», в штофах «Лев», «Скрипач», блюде «Нерль» и многих других, создавал впечатление рукотворной уникальной работы. И действительно, каждый экземпляр был неповторим, единичен. Таким образом, в серийное производство закладывались идея и возможность создания уникального.

Но не только предметные формы занимали художника. В то время когда художественное стекло активно осваивало архитектурное пространство, появлялись монументально-



В. ШЕВЧЕНКО

Ваза «Цветение». 1972.

Сульфидное стекло, гутная техника

Объект «Последнее окно Мейерхольда».

2003. Стекло, гутная техника, металл



декоративные формы: светильники и фонтаны, рельефы и декоративные стенки. Шевченко успешно участвовал в этом процессе. Вспомним его наиболее известные работы 1980-х годов в интерьерах общественных сооружений Москвы: оформление фойе нового здания МХАТа (светильники и фонтан), светильники в гостинице «Националь», в Центральном доме художника, в театре «Сатирикон».

Следующий этап творчества Шевченко связан с таким явлением в мировом и отечественном стеклоделии, как студийное движение в стекле, начавшееся в странах Европы, США, Японии, Австралии с середины XX века. В нашей практике эта форма индивидуального творчества появилась в 1980-х годах в связи с изменением экономических условий жизни предприятий и уходом художников с заводов. С 1975 года Шевченко

работал на заводе «Красный май» в качестве главного художника и покинул его в 2002 году. Реализация авторских идей переместилась в русло индивидуального творчества. Этому весьма способствовали международные стекольные симпозиумы во Львове, проводимые каждые три года начиная с 1983-го, постоянным участником которых был Шевченко. Встречи с крупнейшими зарубежными мастерами (американец М. Липофски, немец Э. Айш, финн М. Меррикаллио и многие другие) давали возможность почувствовать себя в контексте проблем мирового искусства. В атмосфере творческого соревнования рождались новые идеи и формы выражения. В новом десятилетии Шевченко создает произведения, принципиально новые по структуре, по сути, скульптурные объекты и конструкции, наделенные энергией внутренней жизни стекла, силой массы,



цвета, света, пробивающегося изнутри, гармонией или столкновением объемов, игрой ритмов. «Торсы», «Камни», «Врата», «Объект» поражают скульптурной выразительностью матового камнеподобного стекла, несущего следы резца, врезающегося в зернистую массу, обозначившего резкие углы или мягкое сопряжение в силуэтах форм. Пространство и масса, их борьба и взаимодействие — два активно действующих начала — дают жизнь форме, наделяют ее пластической мощью.

Следует сказать и о супрематизме в работах, навеянных «Черным квадратом» К. Малевича. Обращение к этой теме было не данью моде, а органической потребностью автора реализовать свои давние устремления. Конструктивное начало, пульс ритма присутствовали в основе всех его композиций, включая пластические опысы. Уместно вспомнить интерьерную работу

ко композиционную функцию, в этом приеме заложена идея авторской сопричастности. Триптих был включен в экспозицию выставки «Приключения «Черного квадрата», состоявшейся в Русском музее.

Главное качество работ Шевченко можно определить одной фразой — современность звучания вне зависимости от времени их создания. Более того, созданные им в начале 1960-х блюда, соуды, чаши, декорированные росписью шамотной пастой (техника, за изобретение которой автор получил патент) именно в наши дни достигли полноты своей «современности». Мы имеем в виду небольшое блюдо «Конь» из бесцветного стекла с изображением коня, летящего в прозрачном пространстве света и воздуха. Нервный, с рваными очертаниями графический рисунок пластически наполнен будто вскипевшей массой шамота.



В. ШЕВЧЕНКО
 ◀ Общий вид экспозиции.
 На переднем плане - соуды «Расписные».
 1967. Стекло, роспись шамотной пастой

Пластина «В парке». 1980. Цветное
 и сульфидное стекло, гутная техника

Объект «Врата». 1989/90. Бесцветное
 и цветное стекло, авторская техника

Фото: Т. Сажина

«Единение», в решении которой ярко проявился дизайнерский принцип конструирования. Геометрическая форма штофа стала модулем построения этой архитектурной стенки, в решении которой заложены многочисленные варианты ее трансформации и преобразования.

К мотиву квадрата Шевченко обратился в середине 1990-х, в 2004–2005 годах он вернулся к этой теме. «Черный квадрат» (2005) был впервые представлен на ландшафтной выставке «Стекло на траве» на фоне пейзажей Елагиноостровского парка в Санкт-Петербурге. Объект из плоского черного стекла, поставленный по диагонали по отношению к постаменту, благодаря блеску и свечению материала, отражению на его поверхности окружающей среды обретал пространственную значимость и материальную одушевленность. В пространстве выставочного зала на первый план выступает его конструктивно-ритмическая сущность. Контраст гладкой, блестящей плоскости листа и матовых красных и черных полосок-штрихов, своими объемами выступающих из его плоскости, создает определенный ритмический «строй формовых элементов». Художественный смысл таких произведений лучше всего объяснял сам Малевич: «Те явления, в которых остро выявлены две противоположности таким образом, что, будучи контрастны между собою, они найдут точки своего согласия, и считаются красотой» (Малевич К. Черный квадрат. СПб, 2008. С. 170).

Триптих «Памяти Малевича» (2004) построен на основе ритмической игры квадратных форм и изображенных в их плоскости черных круга и креста на белом матовом стекле и собственно самого черного квадрата. Самый главный в супрематизме фактор — энергия черного и белого цвета определяет эстетическое воздействие формы, раскрывает в стекле его природные родовые качества: свечение, отражение, движение света и цвета. Прорбитый на каждой плоскости автограф Малевича, выполненный в технике пескоструйной обработки, открывает тайну материала, освобождает стекло в его естественной данности, и автограф звучит как символическое послание. Известно, что «квадраты» Малевича не подписаны. Введенный Шевченко в структуру произведения автограф Малевича выполняет не толь-



Строго говоря, творчество Шевченко освобождает нас от необходимости рассматривать его в плане «эволюционности» развития. Оно цельно как творчество большого талантливого художника. Его произведения живут в пространстве и времени, они не утратили художественных достоинств, воспринимаются произведениями сегодняшнего дня, хотя и несут в себе память времени, заставляют вспомнить и утилитарный, строгий и простой стиль 1960-х, и декоративизм 1970–1980-х, представить новую волну 1990–2000-х годов. Где же объяснение столь современного звучания, очевидной победы над временем? Ведь каждый художник укоренен в конкретном времени, связан необходимостью отразить время, в котором живет. Думается, что способность работ Шевченко длиться во времени заключена в их временном «эстетическом резерве», предугаданности, устремленности в будущее. В них всегда отмечались непохожесть на то, что было вчера, отсутствие уже ранее известного, исторических реминисценций, цитат, стилизации. А за всем этим стояли бескомпромиссность и последовательность, умение рисковать, отстаивать творческую правоту, убеждать в правильности избранного и найденного. Напомним, что большинство работ Шевченко, равно как и других художников, на протяжении многих лет (1960–1980-е годы) «проходили просмотр и утверждение» на весьма авторитетных художественных советах Всесоюзного института ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды (ВИАЛЕГПРОМа). Как правило, бурно обсуждались работы Шевченко, низвергавшие устоявшиеся каноны, стандарты и штампы.

И так было всегда. Его произведения удивляют и сегодня, по прошествии многих лет, ибо в них заложен посыл в будущее.

ЦВЕТОВЫЕ СИМФОНИИ

Виктория Хан-Магомедова

Но лишь предвечных роз простая красота,
Та, что была моей отрадой с детства,
Осталась и теперь единственным наследством,
Как звуки Моцарта, как ночи чернота.

Анна Ахматова

Трудно назвать другого живописца, который бы с такой страстью, упоением, фантазией, с таким постоянством писал бы цветы, как Екатерина Григорьева, особенно в последние десять лет жизни.

У цветов всегда был свой, особый смысл. Цветы издревле наделяли мистическими качествами, и еще цветы ассоциировались с человеческими качествами и чувствами. В Средние века лилия символизировала чистоту, невинность, высокое происхождение, роза — молчание и тайну, а также служила знаком абсолютной красоты.

Цветы всегда играли важную роль для художников в построении мифологической картины мира, служили визуальным выражением лирических переживаний. Художники разных времен оставили в истории бесчисленные варианты изображения цветов. У каждого из них свой вариант, своя формула цветка, свой идеал.

Екатерина Григорьева делала нечто своеобразное. Большинство ее цветочных композиций трудно назвать натюрмортом, скорее это цветочные симфонии — так широк в них диапазон чувств, эмоций, состояний. Маки, ирисы, ромашки... Кажется, попадаешь в вибрирующее цветовыми модуляциями пространство, насыщенное таинственным светом. Но при этом цветы узнаваемы своей формальной конкретностью. Как уловить бесконечно меняющееся и всегда совершенное состояние в природе цветка?

Григорьева писала так, как чувствовала, совершая своеобразный переход от реализма экспрессии и экспрессионизму реальности. У нее своя стратегия: конструкция — деконструкция — реконструкция цветка. Линейное и живописное начала в отдельных полуабстрактных композициях уравнивают друг друга, и это создает напряжение, а цветочные образования напоминают потоки лавы. И на полотне возникает не архетип «художественного цветка», а сюжет из эмоциональной жизни человека.

Екатерина Григорьева очень чутко и тонко воспринимала природу, именно поэтому в цветочных композициях ее дарование раскрылось с наибольшей силой. Она умела выявлять самое сокровенное в этих, по ее словам, «безгрешных и прекрасных созданиях». В своих цветочных симфониях она погружает зрителя в мир красоты, мечты, сказки, фантазии, причем каждый раз находит неожиданные пластические решения. Она предлагает зрителям прогуляться в сны их детства и разыгрывает кистью разные «цветочные мелодии», даря наслаждение. А краски на полотнах горят, переливаются, мерцают и придают масштаб и глубину высказыванию художника.

Высказывание Бенуа «Предмет искусства — это душа художника, его чувства и идеи; именно это является содержанием произведения искусства; сюжет, тема — это форма; образ, цвет, звуки — материал» можно отнести к творчеству Екатерины Григорьевой, особенно к произведениям на тему цветов. Кроме того, она автор картин с изображением жизни неизвестного провинциального русского города с нелепыми архитектурными сооружениями. Однако именно в цветочных композициях художник с наибольшей глубиной выявила свои тонкие душевные переживания, страхи и сомнения.



Е. ГРИГОРЬЕВА

«И божество, и вдохновенье, и жизнь,
и слезы, и любовь». 1998. Холст, масло

Сон подсолнуха. 1990.

Холст, масло

Порой даже кажется, что Григорьева растворялась в цветочной музыке, желая поведать нам нечто важное на тайном, зашифрованном языке. Эти цветочные симфонии оказывают мощное психологическое и эстетическое воздействие. Она писала не только то, что видела, но и то, что чувствовала.

Иногда нечто пугающее проглядывает в ее композициях, решенных в бледно-голубых, зеленоватых тонах с изломанными угловатыми штрихами, напоминая о бренности жизни. И тогда обнаруживается, что цветы скрывают бездны, их застывшие лепестки напоминают крылья ночных птиц, их красота говорит о скоротечности жизни. Цветы для Екатерины Григорьевой — прежде всего частицы неба, воздуха, мироздания и мудрости его устройства. Они изначально предназначены раствориться в атмосфере, исчезнуть, поведав о чем-то важном.

В цветочных симфониях есть все: и боль, и праздник жизни, и отчаяние, и стремление к счастью, и ностальгия по ушедшему.

Проходили годы, живопись художницы становилась все более свободной, одухотворенной, в ней ощущаются еще большая подвижность и многозначность, образы вызывают к фантазии, играют роль импульса. Цветочные композиции Григорьевой увлекают зрителей в глубины бытия, завораживают обещанием чуда, свиданием с прекрасным миром красоты, фантазии, гармонии.

Благодаря усилиям мужа, друга, помощника, хранителя и пропагандиста ее искусства Бориса Григорьева огромный, более двух тысяч единиц, блок работ был зафиксирован, отснят, хронологически определен, экспонирован на многочисленных выставках, опубликован в каталогах и журнальных статьях. Результат этой 25-летней работы — двухтомный каталог собрания произведений художницы.



**Карандашный рисунок: от Ореста Кипренского до Казимира Малевича
Выставка из фондов графики
XVIII – начала XX века**

ГТГ

Рисунок как самостоятельный вид искусства живет по своим правилам и часто даже не требует трансформации в какой-то другой технике — он самодостаточен. В рисунке получаешь наслаждение от чистоты легких касаний художника листа. На выставке представлены листы высочайшего художественного уровня (О. Кипренский, А. Орловский, А. Иванов, Ф. Бруни, П. Федотов, М. Врубель, Л. Попова, Н. Гончарова, К. Малевич...) во всей своей красоте, динамичности, стилевом многообразии.

В них можно увидеть, как художник использует такое деликатное средство, как линия, работает контрастами черного и белого цвета, как создает пластику пространства, изощренную штриховку (Репин, Шишкин, Серов). Вот рисунки XVIII века с их ясной, безупречной характеристикой формы, четким определением каждого элемента в пейзаже, портрете (А.Е. Егоров, А.А. Тропинин, А.Т. Матвеев). Впервые демонстрируется хорошо отреставрированная большая работа исторического живописца Шамшина «Кориолан под руинами». Есть и постановочные рисунки (В. Лосенко «Натурщик в рост»). В лучших листах выявлено движение натурщика, показана мышечная структура тела.

На выставке представлено многообразие техник карандаша — графитный, свинцовый, итальянский, угольный, цветные карандаши и его «братья» и «сестра» — соус, сангина, пастель, уголь, мел (К.Е. Маковский «Болгарская мученица», 1877; К.Я. Крыжицкий «Портрет с цаплей», 1890). Ф. Малявин первым стал писать цветными карандашами, причем писал несколькими по-разному заточенными карандашами, добиваясь необычных эффектов («Крестьянка»).

Мастерские рисунки Шишкина с их градацией серо-черных тонов отлично передавали плотные массы листвы и воздушную даль, эффект которой возникал и из-за оставленных чистыми фрагментов бумаги. Любопытно, что его этюды, даже если это карандашный набросок, являются воплощением зрелого замысла («У скита», «Сосны на взморье»).

А.Н. Бенуа отмечал редкие меткость и характерность рисунков Б. Григорьева. Его «система» заключается в чередовании тонкой и гибкой линии со сплошь тонированным штрихом («Три женских фигуры»). А.А. Яковлев возродил технику сангины (великолепный «Автопортрет в гриме Пьеро»). У Врубеля линии образуют сложную, причудливую, бесконечно изменчивую форму («Раковина»). Безупречная тонкость и душевная глубина прочтываются в его «Автопортрете». К. Сомов выбирал в качестве моделей личности со сложным характером, закрытых людей. Он исполнял портреты, используя уголь, пастель, мел, цветные карандаши. Как по тех-



Ф. А. Бруни

*Портрет княжон Прасковьи, Надежды и Марии
Вяземских. 1835. Бумага, итальянский карандаш*

нике, так и по эмоциональной атмосфере его портреты чем-то напоминают портреты Клуэ и Фуке.

Выставка — убедительное доказательство того, что в камерном, неброском, вдумчивом и глубоком рисунке можно создать образ, передать его духовную наполненность, трепетное дыхание жизни, а также экспериментировать (Н. Гончарова «Сбор винограда»). Рисунок продолжает свою жизнь и сегодня.

Заклинание квадрата

МАРХИ

Мне кажется, что человек должен стремиться к квадрату и ограничиться кубом, т.е. шестисторонним квадратным порядком.

Казимир Малевич

Казалось, тематика выставки «Метаморфозы квадрата» из собрания В.В. Киселева в читальном зале библиотеки МАРХИ вовсе не нова. Но это не так. Тема квадрата — привилегированная в искусстве, и каждый раз эту тему художники интерпретируют по-разному, стремясь к гармонии или деформации. Иногда акцент делается на его форме, регулярной, симметричной, идеально заблокированной, составленной из четырех идентичных сегментов, внутри которых вибрирующая сущность распределена в красках.

В истории искусства, особенно в ходе развития цивилизации, квадрат играл огромную роль и был основой планов храмов и дворцов, «мест силы», связанных со светской или сакральной властью. Квадрат наполнен глубокой символикой, это символ земли и Вселенной, сотворенной в связи (опозиции) с небом, представленным кругом.

У Джозефа Альберса есть серия «Оммаж квадрату» (1950), в которой он добивается абсолютной идентификации с формой. Не случайно он создал более тысячи вариантов этого сюжета, основанного на композиции из четырех квадратов чистого цвета, написанных один внутри другого, деликатно варьирующихся по тону внутри строго ограниченной цветовой градации.

А в манифесте «Конкретного искусства» говорилось, что «конструкция картины и ее элементы должны быть простыми и визуально контролируемыми» Альберс верил, что из всех геометрических регулярных форм квадрат наилучшим образом отделяет произведение от природы и гарантирует качество ручного изготовления. А Малевич рассматривал черный квадрат как символ высшей экономии в искусстве.

Участники выставки «Метаморфозы квадрата» в МАРХИ В. Киселев, С. Соколов, С. Литвяков, С. Киселев, Ю. Раковский, О. Великодная, А. Григорьев, Д. Урусов, С. Сарумян, А. Петросян, В. Кутуков (оригинальный ассамбляж), Р. Акопян, О. Юсупов по-своему вторгаются в пространство квадрата в поисках равновесия или диссонансов, выстраивая свою вселенную из линий, знаков, геометрических фигур, обыгрывая различные фактуры, сталкивая эти потоки.

В 1900–1910 годах наблюдалось взаимовлияние архитектуры и изобразительного искусства, обращение художников к архитектуре, и наоборот. И. Чашник писал: «Работы Малевича с их крайним геометризмом и лаконизмом с преимущественным использованием квадратов и прямоугольников были очень близки к сочетаниям упрощенных архитектурных объемов». А идея синтеза живописи и архитектуры, как известно, наглядно проявилась в Живьескульптархе.

Думается, что некоторые участники выставки, прежде всего Соколов, продолжают именно эту линию в своих экспериментах. Цикл модификации квадрата Соколова так и называется — «Архиграфика». Это и очень красивые листы, и своего рода «лабораторные исследования», опыты по взаимопроникновению форм, игра пространственными сегментами квадрата и т.п. В серии «Небоскреб» прослеживается трансформация двух квадратов по вертикали. Можно угадать, как из абстрактной поверхности рождается офисный центр и т.п. Есть на выставке и листы «Сфинкс», и «Мавзолей» — бесконечное число вариантов «конструирования пространства» (по терминологии В.Ф. Кринского).

Это действительно по-своему уникальная выставка. Тему придумал В.В. Киселев, коллекционер, архитектор, художник. Он дал идею, и художники погрузились в увлекательные исследования (отличная картина «Геометрическая композиция» Сарумяна). У каждого автора свои акценты — выявление ритмики, цвета, фактурности («Мастерская» Г. Петросяна). Ю. Раковскому («Композиция») нравится играть с пространством, «уводить» зрителя в другое измерение. А Григорьев («Квадрат-круг») дает философское решение темы.

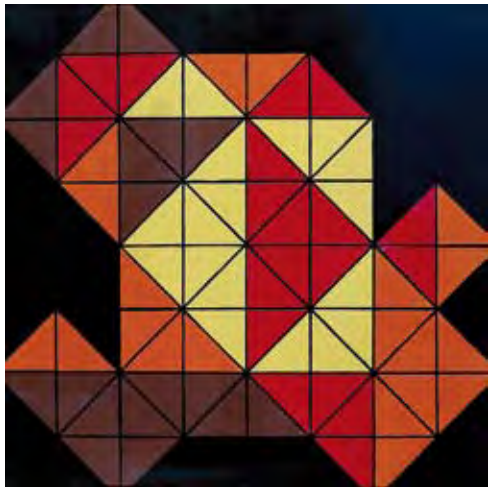
Но есть еще одна важная составляющая выставки, ориентированная, по примеру Киселева на преодоление разделения между архитектурой и изо, которое тормозит развитие художественного проектирования. Для Б. Королева в 1920-е годы синтезом скульптуры и архитектуры было скульптурное решение внешнего облика здания. Порой именно в эскизах ч-

наибольшей силой раскрывалась творческая раскрепощенность архитектора: сложные пространственные композиции, криволинейные и ломаные формы, сдвиги, контрастное использование цвета. Наглядный пример взаимопроникновения художественно-графических и архитектурно-композиционных экспериментов — творчество Г. Мапу.

На выставке показаны редкие таблицы с терминологическими выкладками, объяснениями, которыми должны руководствоваться студенты вузов. В таблицах суммировано кредо Киселева, разработавшего основные принципы планирования зданий, которые необходимо использовать сегодня. Выдающийся архитектор-рационалист Кринский писал: «Жизненная архитектура — творчество настоящего. И в этом творчестве у архитектора одна задача — форма».

С точки зрения Киселева, сегодня именно фасадность определяет форму. Вот несколько основных позиций Киселева: 1) пропорции; квадрат приятен для глаза; 2) на фасаде должны быть глухие поверхности; 3) на фасаде должны присутствовать «тени» — западающие и выступающие элементы фасада. Назначение здания угадывается по фасаду; 4) пробелы-окна должны различаться; 5) важные разрезы, объемно-пространственные решения перспективы здания; 6) любой объект должен быть красивым. Поэтому необходимо постоянно отбирать материал из разных источников — «портфолио мастеров».

И в собранных работах, и в теоретических таблицах Киселев руководствуется девизом «Красота». В его коллекции более тысячи холстов.



С.А. САРУМЯН
Композиция. 2010. Холст, масло

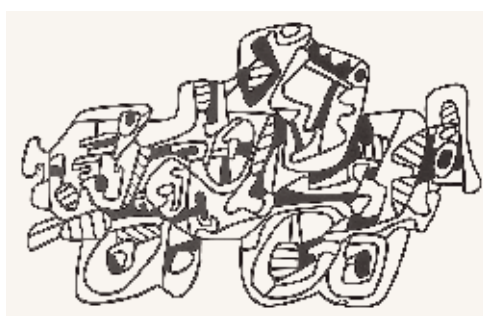
Встреча двух миров: из коллекции «Renault art»

Новый Манеж

Сто тридцать произведений искусства на выставке погружают в странный, манящий мир творчества знаменитых ныне художников и фотографа: Армана, Жана Дюбюффе, Жана Тингели, Эрро, Роберта Раушенберга и Робера Дуано. Это лишь часть обширной коллекции компании «Renault» из 500 произведений разных художников, собранных с 1965 по 1985 год.



Р. ДУАНО
Рено/Фрегат (За городом). 1953. © Renault



Ж. ДЮБЮФФЕ
Автомобиль. 1974. © Renault

Удачно выбраны авторы для презентации в Москве: 25 работ Дюбюффе, по сути, первая выставка в столице легендарного мастера, 10 произведений Армана, столько же Эрро, 8 работ Тингели: скульптурные или живописные и графические произведения, ассамбляжи, коллажи, а также фотографии. Целый зал предоставлен фотографиям Дуано. И это не случайно.

Выдающийся фотограф Робер Дуано работал в компании «Renault» с 1934 по 1939 год, а затем сотрудничал с компанией до 1950-х годов в качестве внештатного фотографа. Страстно влюбленный в машины, Дуано, как никто другой, умел удачно располагать автомобили в своих снимках, находил выгодные ракурсы, точки зрения («72-часовой рекорд одноместного «Рено», 1939). Снимал он и сцены с изображением рабочих, станков, рекламные фотографии, все — очень высокого уровня и с безошибочно определяемым авторским почерком. Не менее впечатляют и его фотографии с изображением Парижа («Париж. Нотр-Дам и набережная», 1935).

Хорошо скомпонованные поздние работы Дюбюффе (всего 18) — картины, рельефы, скульптуры в необычной технике (винил, слоистый пластик, пенопласт) — дают представление о новаторских поисках художника — экспериментатора, создателя провокативных работ, нового стиля, собирателя потрясающей коллекции «Art Brut»: произведений заключенных, душевнобольных, дикарей, детей. Испещренные красными, белыми, голубыми, черными полосами,

похожие на граффити, его конструкции, картины, рельефы на выставке напоминают о спонтанно-бессознательном рисовании детей и воссоздают образ города с его контрастами, катаклизмами или мир машин. Его работы «захватывают» пространство зала, диктуя свои правила, свое видение мира, не поддающееся однозначной интерпретации, и создают некое театрализованное действо. Дюбюффе работал с компанией «Рено» с 1971 по 1974 год.

А в работах швейцарского скульптора Тингели (окрашенная черным сталь, разные материалы, 1966) воспеваются на свой манер красота и поэзия в машинах. Скульптуры из вторичного сырья (серия «Eos»), приводят в движение механизмами и воспринимаются как пародии на настоящие машины. Представлены на выставке и его рисунки с хаотично расположенными колесными механизмами.

В 1960-е годы Арман создавал «Аккумуляции» из таких предметов, как вилки, ложки, цепочные колеса, скрепки, расположенные на плексигласе внутри коробки. В «Аккумуляциях» предметы теряют свои изначальные свойства и превращаются в нечто таинственное и притягательное. В основе его аккумуляций — принцип нагромождения, и когда каждый элемент в сочетании с другим теряет свое первичное назначение, обретает новый смысл. Действительно, перед нами не группа вилок, ножей, скрепок, а нечто новое с концептуальными и пластическими отсылками к современности. Арман оказал влияние на многих скульпторов — Т. Крэгга, Дж. Кунса. Семь лет он сотрудничал с компанией «Рено», сотворил более 100 произведений. Среди них и картины — отпечатки в фас бытовых предметов, смоченных краской. Полученные отпечатки дополнены мазками кисти.

Ирландскому художнику Гудмункуру Гудмундсону, взявшему псевдоним Эрро, нравятся развенчивать общество потребления и шоу-бизнес в оригинальных работах, сталкивающих историческую живопись с миром машин («Scare», 1965). На выставке выделяются его изысканные картины-парафразы («Мадонна») произведений Мане, Гогена, Пикассо... Показаны также преизбыточные коллажи.

Даниэль Рихтер. Anti away

ГАЛЕРЕЯ «РИДЖИНА»

Родившийся в 1962 году в Германии, окончивший Высшую школу искусств Гамбурга Рихтер живет и работает в Берлине. На выставке представлены большие холсты художника 2000-х годов и графические работы. Он занимается живописью с 1995 года. Ранее создавал цветные кинетические абстракции. Мировое признание получил в последние годы за полуабстрактные фигуративные композиции. В его картинах деконструируется и перекодируется история искусства. В этих работах можно обнаружить много отсылок: к Гойе, Мунку, Энсору, Дуигу.

В XXI веке многие критики отмечают кризис в живописи, но упоенного живописью Рихтера это не волнует. Он смело заимствует свои сюжеты из комиксов, картинок в газетах, альбомов и книжных обложек и вы-

* практическое пособие по современному искусству

ЕСЛИ БЫ

А ТОЛЬКО ЭТО

А...

тематическая экспозиция из собрания Московского музея современного искусства

Кураторы: Екатерина Зайцева, Екатерина Кузьмина (ММСИ)
Художественное оформление экспозиции: группа художников «Only Brothers» и Алексей Трегубов

Е...

А ТОМ...

А...

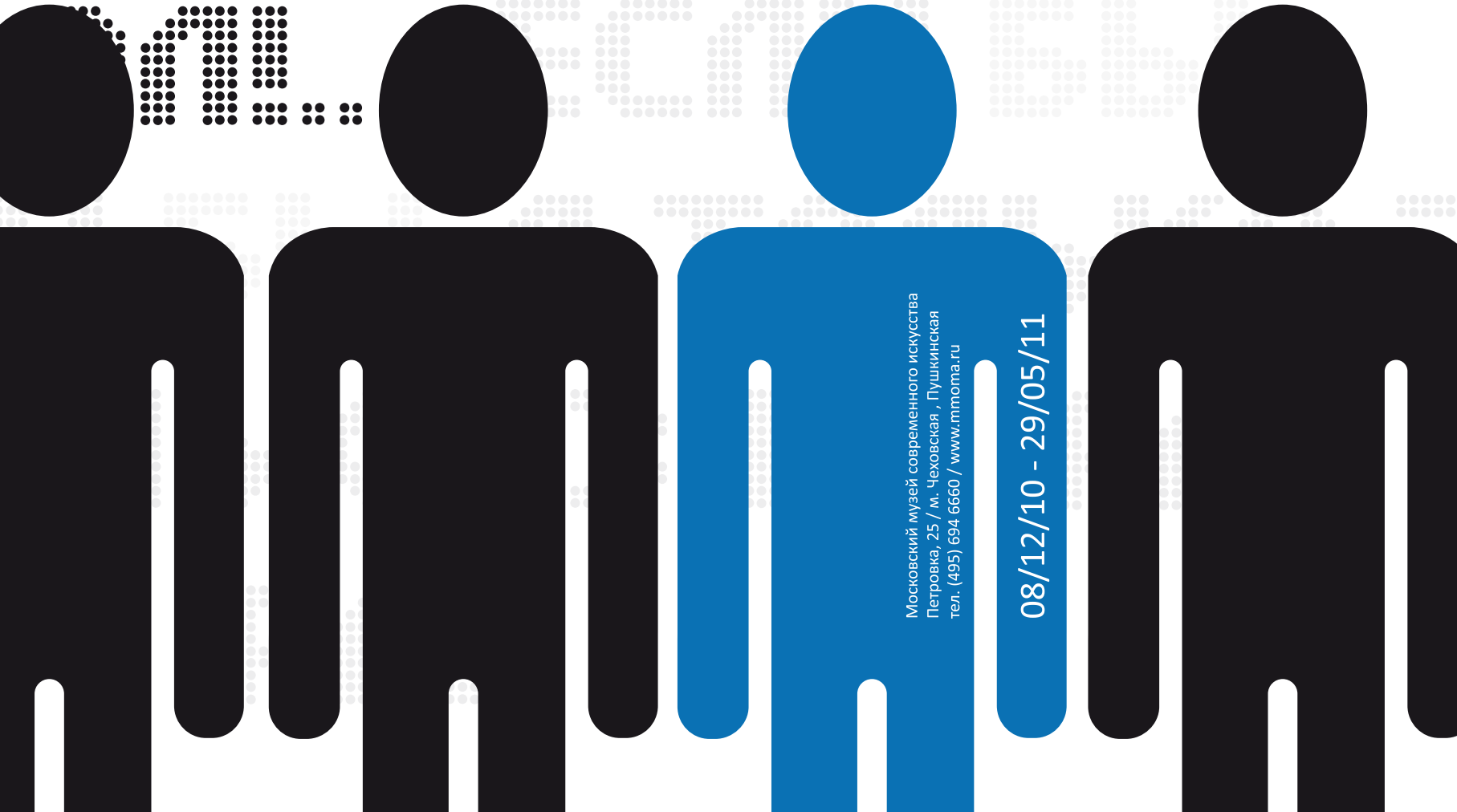


ACADEMIA



Московский музей современного искусства
Петровка, 25 / м. Чеховская, Пушкинская
тел. (495) 694 6660 / www.mtoma.ru

08/12/10 - 29/05/11



страивает все это в своих произведениях с театральным налетом. Здесь обнаруживаешь и барочные композиции, и диковинные костюмы, и лица с масками: сюрреалистический спектакль. В его творчестве есть апокалиптическая энергия, даже нечто параноидальное и ассоциации с кошмарными снами. Фантазмагорические сцены действительно возникают порой в этих вневременных и фантастических картинах. Например, изображены пугающие воинственные толпы, со средневековым религиозным рвением атакующие Берлинскую стену. На другом холсте сборище бездельников или преступников представляет несомненную угрозу обществу. Иные картины рождают подобные снам сценки сказки, в которой время спрессовалось.

Эта странная магия его картин рождается и благодаря текстуре, богатству цвета и иллюзии света. Кажется очень соблазнительной и поверхность его картин, за которой прочтываются нестабильность, насилие, отчуждение и идеологические несовместимости, присущие современному миру. И стиль живописи подходящий — густые, толстые мазки с причудливыми конфигурациями, острыми цветовыми сочетаниями на черном фоне.

И все же, хотя Рихтер и стремится освободиться от влияния немецкого послевоенного искусства, ему не всегда это удается: стилистически трудно дистанцироваться от таких предшественников, как знаменитый Ансельм Кифер или не менее прославленный Георг Базелиц. Тем не менее во многих его произведениях, в том числе и на выставке в Москве, явно звучит голос художника XXI века.

Русский исторический портрет. Гравюры XVIII века

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Именно в XVIII веке рождаются новые тенденции в русском искусстве, науке, просвещении. Искусство все больше сближается с наукой, приобретает познавательное значение. Светское начало особенно ярко проявляется в зарождающемся искусстве портрета. Значение человека начинают определять не его происхождением и родовыми связями, а заслугами перед отечеством. В этом столетии возросло значение графических искусств. В ту пору резцовые гравюры играли роль современных плакатов («Морской бой при Гангуте» А. Зубова). Обостренное чувство верности долгу, горячий патриотизм, преклонение перед героическими поступками и высокий гуманизм воодушевляли живописцев, скульпторов, архитекторов и гравировщиков. В этой атмосфере портретная гравюра приобретает особенно важную роль.

На выставке можно насладиться лучшими образцами гравированного портрета XVIII века. Многие откроют для себя, что гравированные портреты показывают индивидуальные особенности своих моделей даже с большей остротой, чем живописные («Антон Ульрих. Принц Брауншвейгский», 1790; И.М. Бергер, «Екатерина II», гравюра Г.И. Скородумова с оригинала Рокотова, 1783–1864).

Гравированный портрет по сравнению с живописным дает больше сведений о знаме-



Н. ПЛАХОВ. Портрет великих княжон Александры Павловны и Елены Павловны. 1799. С живописного оригинала Л. Виже-Лебрен 1796

нитых людях эпохи, их вкусах, привычках. На выставке можно увидеть портреты русских императоров Петр I, Анна Леопольдовна, Елизавета Петровна, Екатерина II, и немецких королей, видных сановников (граф А. Меншиков, граф Б.Х. Миних), знаменитых полководцев (Суворов на фоне огромной горы, с гравюры Дж. Уокера), поэтов и фаворитов императриц. Среди последних выделяется портрет А.Д. Ланского с оригинала Левицкого 1792 года. Фаворит Екатерины, он умер молодым, но перед смертью вернул в казну все ее подарки — характерный жест человека той эпохи.

Конечно, благодаря лучшим экспонатам выставки можно ощутить, что, казалось бы, ограниченные выразительные средства старинной гравюры открывают большие возможности для мастера в передаче вибрации света, фактуры любых предметов, богатства светотеневых переходов.

Многие мастера добились больших успехов в офорте, разновидности гравюры на металле, изобретенной в XVI веке. Например, немец Ф. Шмидт, пять лет проживший в России в царствование Анны Иоанновны, создал портреты Елизаветы Петровны, графа Разумовского и представленный на выставке великолепный «Автопортрет», изысканный и тонкий. Всего он награвировал 300 досок.

Техника меццо-тинто — черная манера (изображение наносится и печатается не от белого к черному, а от черного к белому. Доска прежде обрабатывается специальным инструментом и при печатании получается черный бархатистый оттиск). В России мастером этой техники был Дж. Уокер из Техаса. А резцовая гравюра на меди, еще более старинная техника, возникла в Западной Европе в XV веке. В этом, одном из первых углубленных видов гравюры, получившей распространение в России в конце XVII века, сначала доминировали изображения празднеств, фейерверков и т.п. А затем начал формироваться новый репрезентативный стиль портретов.

Среди особо редких гравюр на выставке — «Петр I в рост» (1728). А. Зубова; «Петр I на коне» (1707) П. Пикарта. Представлены и работы мастеров Гравировальной палаты Академии наук (И. Соколова, Е. Виноградова, А. Грекова), а также произведения лучшего русского гравера 1760-х годов Е.П. Чемесова («Портрет императрицы Елизаветы Петровны», 1761).

Майя Колесник. Сумерки

АЙДАН-ГАЛЕРЕЯ

Двадцатичетырехлетняя одесская художница Майя Колесник, занимающаяся стрит-артом, одержима самолетами. Они появляются почти в каждой ее картине. И всегда художник предпочитает очень большие форматы. На выставке в серии холстов «Twilight» самолет возникает как спасительный ориентир или опознавательный знак. Но что он означает? Люди на картинах отсутствуют, только самолет то парит между небоскребами, то висит над горами. Холодные, монохромные, геометризированные, четко выстроенные полотна рождают чувство тревоги, надвигающейся катастрофы. Особенно один абстрактный холст из черно-бело-серых ромбов, наползающих друг на друга. Иногда самолеты, стоящие фронтально, образуют странные конструкции.

Кунсткамера

ГАЛЕРЕЯ МЕГЛИНСКОЙ

А. Татаренко «Бытокубизм» (гумойль), М. Калимкар «Явление духа Сальвадора Дали Лале» (бромсеребряная печать), С. Трапезин «Сентябрь» (сложная по технике работа — двухслойная бумага, акварель, темпера, принт), М. Железняков «Ангел на галерее» (oilprint)... Такие завораживающие названия техник! Это действительно своеобразная кунсткамера, где использованы старинные техники для получения уникального фотоизображения. И с таинственными названиями: цианотипия, бромойль, гуммиарабик, амбротипия, пинхол... Техники эти представляются настолько устаревшими, никому не нужными в эпоху современных супертехнологий, преобравших и фотографии, что их, кажется, можно упряпать навсегда в соответствующие разделы кунсткамеры и забыть о них. Но победители конкурса, организованного интернет-ресурсом Photographer.ru, в рамках проекта «Кунсткамера», чьи работы представлены на выставке в галерее Меглинской, опровергают это мнение.

Благодаря организаторам выставки «Кунсткамера» превратилась в фотоателье, создающее фотокурьезы в старинных техниках (Н. Маслов «Шотландия», пластиноколлодиевый отпечаток с негатива 9x10; Dgubin из серии «Калевала», амбротип на прозрачном стекле; Дм. Куклин «Сидящая на мосту», цианотипия). Авторы фотографий на выставке демонстрируют не только техническую компетенцию, но и композиционные амбиции. С помощью сложных техник они меняют эстетический эффект фотографий и сотворяют «искусство намека». Одни выражают ощущения, другие — свое миропонимание.

«Русский взгляд» Геннадия Мосина

ЕКАТЕРИНБУРГ



На выставке «Русский взгляд» Геннадия Мосина (1930–1982), открывшейся весной в Музее изобразительных искусств Екатеринбурга, экспонировалось более 50 живописных полотен из фондов этого музея, а также Музея писателей Урала.

Выставка памяти Геннадия Мосина — событие для Урала. Среди тех, кто считал его своим «духовным отцом», известный художник Михаил Брусиловский. С Мосиным его связывала не только дружба, но и совместная работа. Из их творческого союза, возникли такие известные исторические полотна, как «1918-й», «в бѣгуду» и «Полководцы Урала» (1960-е годы). Судьба картины «1918-й» сложилась благополучно — она экспонировалась на биеннале в Венеции в 1965 году, ее высоко ценили такие признанные мэтры живописи как П. Корин, А. Дейнека и С. Коненков.

Судьба картины «Полководцы Урала» оказалась драматичной. Образы репрессированных героев Гражданской войны произвели на брежневское окружение неблагоприятное впечатление. «Точно повешенные» — был приговор властей, и картину сняли с экспозиции в галерее Челябинска. На полотне — Блюхер, Фрунзе, Чапаев и другие красные командиры, они погружены в раздумья. Кажется, они спрашивают: будет ли будущее, добываемое страшной ценой братского кровопролития, таким светлым, как мечталось им? Колорит картины монохромен — черные горы и желтовато-бронзовые фигуры коммунаров, все это придает картине трагедийно-эпический характер... Были представлены и созданные в последний год жизни художника «Портрет Пушкина» и «На реке Чусовой».

На выставке, приуроченной к 80-летию художника, была также показана графика из собрания семьи: более 160 работ, иллюстрации к русским народным сказкам, рисунки, акварели, портреты. Многие экспонировались впервые, в том числе эскизы главного труда последних лет жизни «Урал Демидовский», завершить который художник не успел...

После кончины Геннадия Сидоровича Мосина в 1982 году была учреждена премия его имени — самая престижная уральская награда по изобразительному искусству.

Елена Кваскова

Юбилейные торжества в Новом Иерусалиме

ИСТРА

Одному из самых значимых учреждений культуры Московской области этой осенью исполнилось 90 лет. Поздравить музей с юбилеем приехали его многочисленные друзья — зрители, представители Министерства культуры Московской области, Московской областной Думы, руководство Истринского района и города Истры, представители духовенства, бизнесмены, руководители федеральных и областных музеев, архитекторы, художники.

Историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим», расположенный на территории Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря в городе Истра Московской области, был образован в 1920 году. Современный «Новый Иерусалим» обладает почти 170 тысячами экспонатов, в числе которых обширные коллекции церковной утвари, картин, фарфора, оружия, мебели из дворянских усадеб Подмосковья, коллекция современной живописи. Ежегодно музей посещают более 300 тысяч человек.



В настоящее время музей готовится к выводу с территории Воскресенского монастыря и передаче архитектурных памятников Русской православной церкви. Новое здание музея строится в непосредственной близости от Ново-Иерусалимского монастыря по всем требованиям современного музейного дела, переезд намечен на 2012 год.

Торжественная часть юбилея включала премьерный показ историко-документального фильма, посвященного юбилею музея, в его основе — уникальные исторические свидетельства: фотографии экспозиций и посетителей музея 1920–1930-х годов. Самый тяжелый период — Великая Отечественная война — представлен сценами эвакуации ценных музейных экспонатов, фотографиями фашистских оккупантов на фоне Нового Иерусалима в 1941 году, а также документом, предъявленным на Нюрнбергском процессе. Это акт об ущербе на сумму более 47,5 миллиона рублей золотом. В фильм вошли съемки посещения музея высокими гостями, научных и культурно-просветительских мероприятий музея, а также сюжеты из его современной жизни.

Также на юбилее прозвучала музыка в исполнении камерного оркестра «Инструментальная капелла».

Традиция и авангард по Корбакову

ВОЛОГДА



В музейно-творческом центре «Дом Корбакова» в Вологде 19 ноября открылась выставка «Запад и русская провинция. Традиции и авангард-2010» Владимира Николаевича Корбакова (р. 1922).

Художник постоянно живет и работает в Вологде. Его первое знакомство с искусством произошло еще в школьные годы, в 1940 году он пошел учиться в студию при Союзе художников и уже в 1941 работал в мастерской Художественного фонда, после войны учился в Суриковском институте.

В 1970–1980-е годы сформировалась индивидуальная творческая манера художника, основанная на экспрессивно-романтическом видении мира. В 1990-е годы мастер совмещает пленэрную пейзажную живопись, сюжетно-тематические работы, декоративные композиции, выполненные в технике фактурной многослойной живописи. Работы художника находятся в Третьяковской галерее, Государственном историческом музее, в Центральном музее Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве, в Музее пейзажа в Плесе на Волге и во многих городах России (Тверь, Петрозаводск, Тюмень, Сыктывкар). Но самая большая коллекция хранится в Вологодской областной картинной галерее.

На выставке «Запад и русская провинция. Традиции и авангард-2010» представлено более 50 работ, выполненных художником в последние годы. Пространство экспозиции состоит из четырех разделов. В первом зале работы, в которых Владимир Корбаков реализует свой интерес к современному авангардному искусству. Среди них выполненные в манере соц-арта «Вселенская круговерть», «Я вглядываюсь в этот загадочный и непонятный мир» и поп-артовские «Славянские ложки» и «Вологодская Даная».

В центральном — около 20 работ, написанных по впечатлениям от творческой поездки Корбакова в Голландию. Голландскую серию художник создает в своем излюбленном экспрессивно-декоративном стиле, но при этом экспериментирует с новыми живописными и пластическими приемами. Большинство картин в этом зале — пейзажи: «Коровы Пикассо пасутся в небе над Амстердамом», «Северная Венеция», «Амстер-

дам — город на воде», триптих «Окна любви. Улица красных фонарей».

В третий раздел вошли работы, созданные во время летнего пленэра в Усть-Кубинском районе. Это десять натуральных пейзажей, среди которых «Храм в селе Чирково», «Желтый, красный и черный дом в Устье-Кубенском» и «Пейзаж с лодками. Устье».

Четвертый раздел экспозиции отдан жанру натюрморта. Это и «Ветка рябины», и «Рыба для Хуана», и «Натюрморт с голландскими деревянными башмаками и портретом Ван Гога», и «Натюрморт с яблоками» и «Цветы и деревянные лошади».

Выставка Владимира Корбакова будет работать до конца этого года.

«Омский» художник Кичигин

КРАСНОЯРСК

В выставочных залах Регионального отделения Урал, Сибирь и Дальний Восток Российской академии художеств состоялась выставка, приуроченная к бо-летию Г.П. Кичигина. После Красноярска, она отправится в путешествие по городам Сибири — в Кемерово, Новокузнецк, Томск, а завершит свое путешествие в Новосибирске.

Георгий Петрович Кичигин родился 24 мая 1941 года в Омске. В 1974 году окончил художественно-графический факультет Омского пединститута. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музеях Омска, Кемерово, Норильска, Томска, Иркутска, других музейных и частных собраниях России, Греции, Нидерландов, Германии, Франции, США, ОАЭ, Японии, Швеции, Финляндии и других стран.

Стиль Кичигина некоторые искусствоведы определяют как сюрреализм, сам же он называет его концептуальным реализмом и говорит, что его творчество — это не что иное, как «система подлинностей». В экспозиции около 200 произведений, созданных преимущественно в 1990–2000-е годы, среди них и монументальные холсты с возвышенно-философским содержанием, и камерные — проникнутые то добрым юмором, то жесткой иронией, то светлой печалью, то любовью ко всему живому. Иногда сюжеты его произведений могут казаться случайно выхваченными из потока жизни, обыденными фрагментами реальности, в которых только пронзительный взгляд и парадоксальный ум художника смог увидеть скрытый смысл и потаенную красоту. Если в одних произведениях поражают космический охват явлений, то в других — неожиданный полет фантазии или причудливая игра смыслов, а порой глубокий драматизм или легкая ирония. Его работы опровергают распространенное представление о традиционной живописи. Они ошеломляют своей необычностью. Знатоки искусства оценят в картинах Кичигина высочайшее профессиональное мастерство, увидит переключку с классическими произведениями старых и современных мастеров. Неискушенный зритель восхитится жизненностью изображения, яркостью красок и интересными сюжетами. Ощущая

мир как целостность, Георгий Кичигин при этом очень «омский» художник. Омск предстает в его живописи своего рода концентрированным воплощением мироздания, то реальным, то мистическим, то прекрасным, то трагически изуродованным людьми и временем пространством. Георгий Кичигин являет собой редкий тип художника, в котором тонкая эмоциональность сочетается с острым аналитическим умом. Не пытаясь отреагировать на сиюминутные требования времени, Кичигин работает «для себя», но поэтому нужен и понятен другим. Художник хотел бы, чтобы его творчество подвигало людей размышлять «о жизни и искусстве, природе и мире вещей, людях и их истинном назначении быть людьми».

Наталья Тригалева, искусствовед

Андрей Щербаков. «Черное. Белое»

САРАТОВ



Свое 45-летие известный саратовский художник и скульптор, выпускник академической творческой мастерской А.В. Учаева Андрей Щербаков отметил выставкой графики и скульптуры «Черное. Белое» в областном Доме работников искусств. Андрей увлечен этномотивами. Поэтому большая часть представленных работ носила эпический характер. Мастер пытается отразить в них исконные представления о мире, чуде, жизни, смерти, любви, счастье. Он смешивает мифологию славян и ацтеков, финно-угорских и африканских народов, язычество и христианство. Эта многослойность цивилизации выстраивается в завораживающие сюжеты со множеством деталей, символической вязью из мифов и легенд.

Владимир Васильев

Путевые заметки. Международный фотопроjekt

САРАТОВ



В октябре в атриуме банка «Экспресс Волга» открылась международная фотовыставка «Волга-Ду: путевые заметки» организованная ассоциацией «Аметист Интернациональ» (Россия). Мероприятие было приурочено к Году России — Франции. Она объединила российского фотографа Сергея Кармеева и фотографа, кинорежиссера и музыканта Филиппа Буржуа Тристана. Работа над фотопроектом продолжалась с 2001-го по 2010 год. Филипп Буржуа Тристан три раза приезжал в Саратов для съемок.

На выставке были показаны портреты, репортажи, городские и загородные пейзажи, фильмы и прозвучали музыкальные композиции из последнего альбома в исполнении автора. Работы по теме проекта, развивающегося в течение 10 лет, демонстрировали разнообразие подходов к теме и были реализованы авторами в различных техниках. Героями фоторассказов стали люди из разных социальных слоев общества, но добившиеся в жизни определенных результатов. Например, Мадлен Гризлен в 1986 году организовала первый и на сегодняшний день единственный в мире женский поход на Северный полюс, написала об этом книгу и сняла фильм. Каждый портрет сопровождался городским видом или сельским пейзажем, открывающимся из окна кабинета или квартиры, в которых их герои живут и работают.

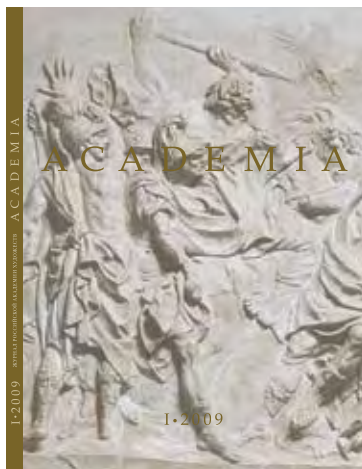
Выставка состоялась в новом для города экспозиционном пространстве, набирающем популярность как среди художников, так и у зрительской аудитории.



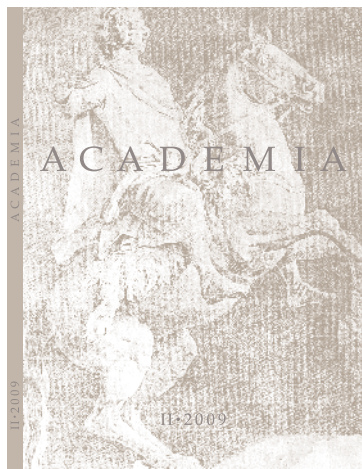
По материалам
Ассоциации искусствоведов (АИС)
подготовила Алла Надеждина

ACADEMIA

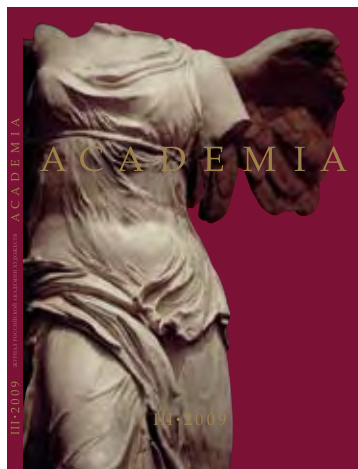
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



№ 1 / 2009



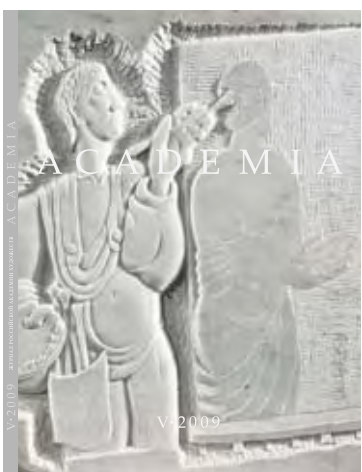
№ 2 / 2009



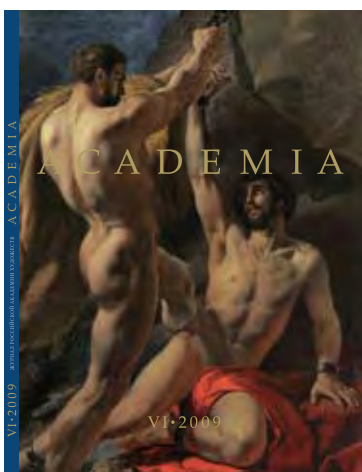
№ 3 / 2009



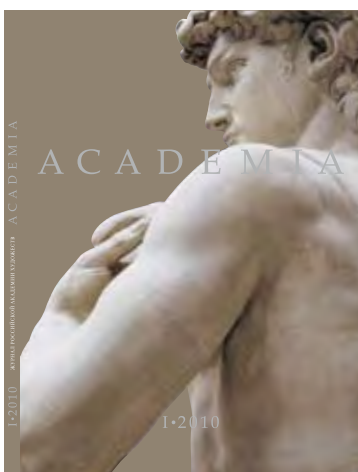
№ 4 / 2009



№ 5 / 2009



№ 6 / 2009



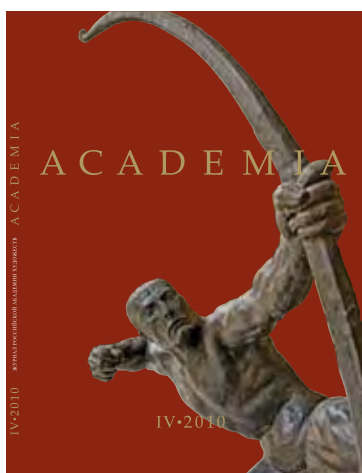
№ 1 / 2010



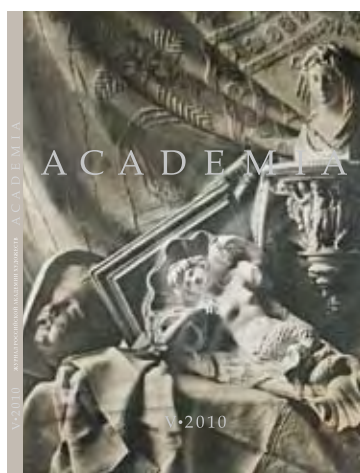
№ 2 / 2010



№ 3 / 2010



№ 4 / 2010



№ 5 / 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
Сотрудничества Независимых Государств,
соотечественников, проживающих
за рубежом, и по международному
гуманитарному сотрудничеству
(Россотрудничество) за содействие
в распространении журнала.



НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

«Художественное образование в России. Проблемы. Перспективы». Доклады, прочитанные на конференции, проходившей в Московском академическом художественном лицее РАХ 7–8 октября 2010 года

"Art Education in Russia. Problems. Perspectives." Lectures given at the conference held at the Moscow State Academy Art Lyceum on October 7–8, 2010

Сергей Гавриляченко
«О вреде реформ вообще»
(постсоветское переструктурирование академической школы и Болонский процесс)

III *Sergey Gavriilyachenko*
"On the Dangers of Reforms in General"

Вера Дажина
Художественное образование
и проблема самореализации

VI *Vera Dazhina*
Art Education and Problem
of Self-realization.

Роман Минаев
Что может дать российскому
высшему художественному образованию
опыт Западной Европы и США?

VIII *Roman Minaev*
May be Experience of Western Europe
and the U.S. useful to Russian
Higher Art Education?

Алексей Дьяков
Современное искусство в стенах «Строгановки»

XI *Aleksey Dyakov*
Contporary Art within the Walls of Stroganov Institute

Елена Яременко
Мастерская анимации и компьютерной
графики во ВГИКе

XIII *Elena Yaremenko*
Animation and Computer Graphic
Workshop in VGIK

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).

«0 вrede реформ вообще» (постсоветское реструктурирование академической школы и Болонский процесс)



*Сергей Александрович Гавриляченко,
профессор кафедры живописи и композиции
Московского государственного академического
художественного института имени В.И. Сурикова,
народный художник России*

Полезно хотя бы изредка перечитывать русскую классику, способную открываться каждый раз дотоле незамеченными и созвучными лишь сиюминутной современности смыслами. Еще недавно легко было потешаться над персонажами комедии Николая Александровича Островского «На всякого мудреца довольно простоты», пишущими трактат «0 вrede реформ вообще». Наше же время заставляет задуматься, так ли уж ретроградно-смешон сей труд?

Россия последние двадцать лет пребывает в состоянии непрерывного реформирования, среди основных реформ — реформа образования. Заметные изменения в этой области начались уже в конце 80-х годов прошлого века с искусно внедряемой в сознание аксиомы о нашем принципиальном отставании от «цивилизации». В какой-то мере подобная бездоказательность приносила частичную пользу, побуждая к заинтересованному изучению инородных образовательных систем и умеренному экспериментированию с собственными. Именно для этого времени характерно обилие инновационных идей и проектов. Газеты, журналы, телевидение заполнили выступления педагогов-новаторов, чьи несомненные достижения должны были преодолеть «врожденную заскорузлость» русской школы. Но вдруг в одночасье о новаторских идеях забыли, и уже никто не интересуется, а достигнуты ли какие-либо зримозначительные результаты?

Изменения государственного устройства привели к концентрации усилий на структуре и экономике образования. Принятые законы, государственные образовательные стандарты первого и второго поколений мечтательно приближали нас к «международным» образовательным моделям, пробуждали надежду на признание «цивилизованным» сообществом российского образования как сопоставимо равного. И в очередной раз все многотрудные усилия по перекройке по «западным» лекалам инерционно-крепкой системы отечественной системы образования столкнулись с очередным «вызовом времени» — Болонской декларацией.

Инициатива четырех государств — Великобритании, Франции, Германии и Италии по поводу «гармонизации высшего образования», озвученная во время торжеств по случаю юбилея Сорбонны, стала неожиданностью не только для России, но и для большинства европейских стран. Но уже через год, в 1999-м, в Болонье двадцатью девятью государствами была подписана декларация «Зона европейского высшего образования». Естественно, что, упреждая «гармонизацию» образования, участники Европейского союза разрешили более сложные проблемы политической, экономической, территориальной интеграции и занялись последовательным созданием единого, во многом наднационального, социума. Россия в формулировании и развитии идеи Болонской декларации ни на одном этапе не участвовала. Болонская декларация ориентирована на общеевропейское гражданство, на единство «ценностей и принадлежности к общему социальному и культурному пространству». Каждому стремящемуся к присоединению необходимо забыть об идее «созвучной симфонии культур» и отбросить все национальное.



"On the Dangers of Reforms in General" (Post-Soviet Restructuring of the Academic School and the Bologna Process)

*Sergey Gavriilyachenko. Professor of painting
and composition at the V. Surikov Moscow State
Academy Art Institute, People's Artist of Russia*

Annotation. Russia has always been pre disposed to engage in a development of fundamental, classic, "academic" areas in sciences, arts, and education, with certain disadvantage when it comes to the practice. The report of the Ministry of Education and Science "On the implementation of the Bologna Declaration into the system of higher education in the Russian Federation" from 16 December, 2004, says: "During the many discussions on the further development of the higher professional education structure, together with a unequivocal support for two-tier education, position of preserving Russian model of traditional continuous training of specialists was clearly dominant." Taking into account all this, it's possible to experiment with different, first of all "art-industrial" partnership models, located in the areas of different educational systems natural diffusion. But first of all, to have authentic portrait and better understanding of the Russian academic school, fundamental research should be carried out and publishing of the works devoted to this unique phenomenon should be encouraged.

*Живописная мастерская.
Академия художеств. Санкт-Петербург. 1910-е.
Неизвестный фотограф*



Студенты в мастерской.
Всероссийская Академия художеств.
Ленинград. 1934.
Неизвестный фотограф

Цель Болонской декларации — «расширение доступа к европейскому образованию, дальнейшее повышение его качества и привлекательности, расширение мобильности студентов и преподавателей посредством принятия сопоставимой системы ступеней высшего образования, применение системы учебных кредитов (ECTS), выдачи выпускникам вузов общеевропейского приложения к диплому (Diploma Supplement), а также обеспечение трудоустройства выпускников вузов за счет того, что все академические степени и другие квалификации должны быть ориентированы на европейский рынок труда». Реализация этих идей на российской почве порождает многочисленные проблемы: двухуровневая система подготовки (бакалавр-магистр) не встроена в систему социальных, трудовых отношений и, несмотря на свою давнюю объявленность, не подкрепляется трудовым законодательством. На практике во введении двухуровневой системы подготовки явно просматривается стремление к сокращению федерального финансирования высшей школы, также двухуровневая система подготовки может привести к упразднению системы среднего специального образования, соответствующей по своим основным параметрам общеуниверсальной подготовке бакалавров. Декларируемая мобильность, расширяющая «свободы» студентов, преподавателей и вузов, основана на системе зачетов-кредитов и подменяет специальное образование нерегламентированным образованием-трансформером с потенциально невообразимым набором «компетенций» (подобных тем, которыми обладали менеджеры Саяно-Шушенской ГЭС).

В свою очередь, идеологи реформ российского образования занятые проблемой «принятия» нас Европой, определяют «точки конвергенции», ведут поиски возможностей «общего понимания содержания квалификаций по уровням в терминах компетенций и результатов обучения». В силу подобной занятости реформирование, за-

трагивая структуру образования, не изменяет ее наполнения. Если обратиться к русской академической художественной школе и сравнить ее с «современной европейской» (кстати, весьма разнообразной и далеко не унифицированной), то становится очевидным, что наша школа «не конвергирована» с абстрактно-«европейской», а принципиально иная. И основное — не столько в «перекройка» законодательства и нормативных документов, сколько ответ на вопрос, сохраним ли мы в ходе болонского реформирования фундаментальные, академические, исторически сложившиеся направления в отечественном образовании либо уничтожим их как «неконвергентные»? Следует задаться вопросом, будет ли реформа одной из многочисленных в истории эволюций или же станет тектоническим разломом, подобным «петровскому» в XVIII столетии, или «вхутемасовскому» в XX веке, катастрофическим по отношению к традиции и накопленным ценностям.

В справке Министерства образования и науки «О реализации положений Болонской декларации в системе высшего профессионального образования Российской Федерации» от 16.12.2004 года сообщается, что «в ходе многочисленных дискуссий о дальнейшем развитии структуры высшего профессионального образования при несомненной поддержке развития двухуровневого образования доминировала позиция о сохранении в России традиционной непрерывной подготовки специалистов». Это свидетельствует о спорности болонского реформирования.

Аргументом в пользу Болонской декларации стал пункт о «содействии мобильности путем преодоления препятствий эффективному осуществлению свободного передвижения». Речь, по сути, идет о реанимации традиции — студентов-вагантов, перемещающихся из университета в университет, выбирающих привлекательные для себя курсы. Вопросы мобильности разрешимы внутри шенгенских границ, они обеспечены вырав-

ниванием уровней экономического развития и установкой на формирование социальной европейской однородности. В России, мечтающей о «мобильности», следует помнить об ограниченных возможностях передвижения российских вагантов даже в пределах собственной страны, ограничениях как экономических, так и структурных, не предполагающих свободного передвижения из вуза в вуз. Болонская мобильность в наших условиях становится одним из очагов социальной напряженности.

Одна из основных целей Болонской декларации — создание лицензионного образовательного товара, способного монополизировать мировое образовательное пространство. «Мы должны, в частности, рассмотреть цель увеличения конкурентоспособности европейской системы высшего образования... мы принимаем обязательства координировать нашу политику с тем, чтобы достичь в ближайшей перспективе... целей, которые мы рассматриваем как первоочередные для создания зоны европейского высшего образования и продвижения системы... по всему миру», читаем в тексте Болонской декларации. Нелишне вспомнить, что в XIX — начале XX века, во времена, когда не знали ни «санитарных кордонов», ни «железных занавесов», поток студентов был однонаправленным — в Западную Европу и поток студентов из России обогащал европейские университеты. Надо помнить и том, что массы граждан зарубежных государств обучались в СССР в послевоенные годы, да и сейчас иностранцы из ближних и дальних «зарубежий» выбирают российское образование как сопоставимое с мировыми образовательными системами.

Мобильность обучения, предполагаемая Болонской конвенцией, основывается на так называемых кредитах, определяющих меру работы студентов и сопоставимость параметров учебных модулей. Создается образовательная система-трансформер с неясным итоговым квалификационным ка-

чеством. В принципе, выпускников с «неясным» дипломом порождают объективные обстоятельства — нарастающая нестабильность трудовых отношений и отсутствие социально-трудовых гарантий. Это и превращает образование в рыночный товар. Нелишне обратить внимание, что ряд ведущих университетов Европы не принимает идеи болонского реструктурирования, а, например, в Германии оно не затрагивает медицинское и юридическое образование, чтобы не подвергать риску эти сферы. В результате складывается эрзац-образование для большинства и фундаментальное, классическое для элиты. Так разрушается миф о «социальном лифте», позволяющем перемещаться по социальным уровням за счет качества приобретенного образования. Системы-трансформеры особенно пагубны в области научения искусствам, так как направлены на подготовку нейтрально-унифицированных профессионалов.

Существует опасение, что невхождение в зону европейского образовательного пространства станет непреодолимым препятствием для выпускников российских вузов на международном рынке труда. Но этот аргумент особенно странен для государства, страдающего от «утечки мозгов», подготовленных в значительной мере за государственный счет. Следует задуматься, не станет ли подобное ограничение благом для самостоятельного национального развития? От такого умеренного «изоляционизма», возможно, есть польза, ведь он отнюдь не отрицает использования передовых «западных» и иных образовательных технологий. Плодотворность структурных и методологических заимствований при сохранении фундаментальной особенности доказал весь XX «советский век». Нострификация дипломов традиционно решалась на уровне межправительственных соглашений и подтверждала соответствие качественных параметров образования при сохранении его различных форм. Если Европе действительно удастся выработать «единый стандарт» и «единый диплом», то, очевидно, полезным будет стремление к установлению качественного соответствия европейского и российского образовательных уровней в пока, видимо, единственно возможном формате сотрудничества «Россия — ЕС». «Качественное отставание» российского образования имеет скорее пропагандистско-рекламное происхождение и вряд ли может быть причиной для кардинальной перестройки образовательной системы.

Проблем, порождаемых болонским процессом, много. Пытаясь ответить на вопрос, что же делать в подобной ситуации, полезно помнить, что Россия всегда была предрасположена к развитию фундаментальных, классических, академических направлений в науке, искусстве с некоторым ущербом для практицизма. Видимо, в этом и проявляется наш цивилизационный вклад. Нам следовало бы кодифицировать достоинства русской академической художественной школы. Для этого надо провести фундаментальные ис-

следования и написать историю школы, создать ее реальный, зримый образ — издать видеоряды учебных и дипломных работ. В видеоряд должны попадать все структуры единого образования: и школа, и училище, и вуз. Тогда станут очевидны богатства, которыми обладает Россия в культуре. Памятуя, что академическая школа не всеохватна, возможна ее дальнейшая локализация как особой части более широкой системы художественного образования, части краеугольной, фундаментальной, выполняющей роль камертона, по которому настраивается все многообразие. При этом возможно экспериментирование с различными, прежде всего «художественно-промышленными», частями художественной высшей школы, с частями, находящимися в зонах естественной диффузии с иными образовательными системами. Европейская по изначальной природе традиция классического образования — достойный вклад России в мировое искусство XXI века.

Просмотр студенческих работ членами Президиума РАХ в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова. Кафедра живописи



Художественное образование и проблема самореализации



*Вера Дмитриевна Дажина,
доктор искусствоведения, профессор МГУ,
заведующая сектором по работе с творческой
молодежью в Московском музее современного искусства*

Стадиальный сбой в жизни общества, произошедший в постперестроечные 1990-е, привел к сбоям в системе в целом. Стало понятно, что и художественное образование не может не измениться, вопрос только в том — каким образом?

Современная ситуация на рынке труда предлагает молодому художнику свободу выбора, возможность реализовать себя в разных сферах: арт-бизнесе, прикладной деятельности, сфере свободного творчества. Что его ждет на этом пути, имеет ли он достаточно навыков, чтобы не только писать картины или делать скульптуру, но и конкурировать с узкими специалистами в области дизайна и рекламы, взаимодействовать с кураторами, галереями, то есть делать все то, чему никто его не учил в академическом вузе? Может ли молодой художник адекватно принимать предлагаемые ему реальные вызовы?

Не зная законов рынка, не владея знаниями в области защиты авторских прав и налогообложения в сфере творчества, молодой художник, чем бы он ни занимался, вряд ли сможет профессионально участвовать в арт-бизнесе. Он попадает в четко очерченный круг сфер влияния: галерист, куратор, дилер. Или ему самому надо будет пробивать себе дорогу — быть для себя дилером, галеристом, куратором. Хорошо если молодой художник окажется востребованным и найдет своего галериста, почитателя или мецената. Еще лучше, если его заметят и «подхватят» влиятельные кураторы, но чаще всего они сами «выращивают» своих подопечных и не особенно склонны оглядываться по сторонам. Когда-то «работавшие» молодежные программы творческих союзов практически исчерпали себя, они уже не в силах адекватно поддерживать молодых. Вузы также не могут в силу многих причин заниматься профессиональной адаптацией своих выпускников. Что остается? Остается поствузовское образование, как государственное, так и негосударственное. Под государственным поствузовским образованием мы понимаем организацию факультетов современного искусства при художественных вузах. Это не только освоение теории современной культуры и массме-

диа, но и умение работать в арт-практиках: инсталляциях, видео и компьютерных технологиях, понимать язык фотографии как важного составляющего художественного высказывания. Понятно, что внутри государственной системы художественного образования много труднее совершить прорыв в обновление, чем в негосударственных институтах. Другое дело, что эта система не должна рассматриваться как единственно возможная, более того, только в содружестве академических вузов и негосударственных институций можно достичь желаемого результата — помочь молодому художнику адаптироваться к условиям художественного рынка и найти пути для творческой самореализации.

За последние двадцать лет накоплен большой опыт работы в области поствузовского или дополнительного образования в сфере современного искусства, которой занимаются и Московский музей современного искусства, и Государственный центр современного искусства, и Институт проблем современного искусства. Школа современного искусства «Свободные мастерские» как негосударственное учреждение дополнительного образования, появилась в начале 1990-х, в те годы, когда казалось, что что-то можно переделать, обновить, каким-то образом включить современное искусство в образовательный процесс. Для большинства студентов академических художественных вузов оно казалось тем, что никак не может быть включено в их культурное сознание. На этом весьма негативном фоне и возникла идея создания Школы современного искусства, задачу которой мы видели в работе с теми абитуриентами, кто хотел научиться понимать и адекватно воспринимать новые тенденции в искусстве. На фоне этого, по сути, утопического интеллектуального проекта у руководства ММСИ, в первую очередь у его директора З.К. Церетели, возникла идея создания при музее центра по работе с творческой молодежью и студенчеством. В силу того что здесь оказалась совершенно другая среда, наши возможности стали больше, расширилось и поле деятельности, включающее не только творческую, но и выставочную работу.

Art Education and the Problem of Self-Realization

Vera Dazhina. Doctor of Art History, Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, head of the creative workshops for talented young people in the Moscow Museum of Modern Art.

Annotation. The problem of a dialogue between the contemporary art and the classical academic art education is often centred around the lack of qualified teaching staff, who would adequately assess the processes occurring in the arts here and now, and perhaps most importantly, who would cope with the aggressive rejection of modern art in teaching and, oddly enough, among students. Comparing to private institutions, it is extremely difficult to make a breakthrough and innovate the state system of arts education. Another thing is that this system can not and should not be regarded as the only possible one, moreover, only the cooperation of higher academic education with non-governmental institutions, we will be able to achieve desired results — to help the young artist to adapt to the reality of contemporary art market and to find their way of creative self-realization.



Учитывая уже имеющийся опыт, включать современное искусство в контекст существующей образовательной системы более чем сложно, так как это подразумевает реформирование самой системы или ее существенную коррекцию в плане большей свободы самовыражения личности, использование ее творческого потенциала. Сложность диалога современного искусства и образования заключается не только в отсутствии педагогических кадров, которые могли бы адекватно оценивать процессы, происходящие в искусстве здесь и сейчас. Но, пожалуй, самое главное — то, что существует агрессивное неприятие всего неакадемического в педагогической и, как ни странно, студенческой среде. Вместе с тем современное искусство в России уже давно вышло за пределы узкопрофессиональных рамок, некоего пространства «на обочине», стало государственно признанным искусством. В силу официального признания оно утратило большую долю своей оппозиционности и внутренней активности, приспособилось к системе взаимоотношений, которая сложилась между государственными институтами и искусством, то есть стало активным игроком на арт-сцене, а герои современного искусства наравне с героями шоу-бизнеса стали поводом для массмедийных и прочих информационных событий. С одной стороны, это прекрасно, а с другой это служит поводом для грустных размышлений, потому что современное искусство перестает быть генератором новых идей.

Мне кажется, что наиболее предпочтительным для инноваций полем деятельности является не молодежь вообще, а именно студенческая молодежь. Образовательные и просветительские проекты, которые реализуются в Московском музее современного искусства, ГЦСИ или в Третьяковской галерее, активно включившейся в этот процесс, направлены именно на эту аудиторию, которая может откликнуться с максимальной заинтересованностью. Вместе с тем вне нашего внимания остается молодежная субкультура. Эта среда отвергает само понятие культуры и является основой для формирования нигилистических контркультурных взглядов. Мне кажется, что наши общие усилия должны быть направлены на эту группу молодежи, чтобы наработанный опыт направлять на создание диалога современного искусства и молодежной субкультуры. Для этого нужны специальные программы с использованием новых форм, имеющих дело с медийным языком современного искусства.

Наше профессиональное художественное и искусствоведческое образование нуждается в отзывчивости к чужому опыту, способности меняться и обучаться. Для художника главное — понимать свое место в современном искусстве и быть носителем определенной визуальной культуры и практики. Все остальное — дело опыта и случая.

На наш взгляд, российское профессиональное образование не более консервативно, чем любое другое, оно не ориентировано на подготовку молодого художника,

в достаточной мере обладающего профессиональными навыками, чтобы самостоятельно определить направление своей творческой деятельности. Но для практики важно не только образование, но и возможность самореализации. Поэтому акцент должен быть поставлен на поствузовское образование, на создание широкого спектра школ и постоянных мастер-классов, способных аккумулировать энергию молодых и не давать ей застаиваться.

Все еще жива леволиберальная стратегия противостояния государственным системам и создания альтернативного искусства как единственно современного. Система образования мыслится в этом случае как фрагментарное получение знаний, как обмен между учителем и учеником, причем ученик мнится нигилистом по отношению к прошлому опыту.

Чаще всего речь идет о культурно-просветительском проекте ознакомительного характера, что весьма похвально. Но лишённые образовательного потенциала, без целевых установок и системности, эти проекты очень скоро окажутся свернутыми или останутся на уровне просветительского лектория.

Московский музей современного искусства был одним из первых российских музеев, где планомерно на протяжении всех лет его существования работают с молодежью. Если в первое время школа современного искусства «Свободные мастерские» видела свою задачу в сугубо образовательных программах, что мало отличалось от деятельности других музеев, то по мере приобретения опыта ее приоритеты сместились в сторону многоплановой творческой работы с молодежью. Причем не только с молодыми художниками, но и с теми, кто просто хотел больше знать и понимать современное искусство, проявить себя творчески. В настоящее время школа стала открытым для всех желающих молодежным творческим центром, реализующим образовательные и выставочные проекты.

Помимо лекций, посвященных актуальным проблемам современного искусства, его истории и общей философии современной культуры, в музее работают творческие мастерские. Среди них наибольший интерес вызывают мастерские фотографии, видеоарта, компьютерных технологий и современной живописи. Музей привлекает к сотрудничеству ведущих специалистов в области современного искусства, активно работающих кураторов, галеристов и художников. Как показала практика последних лет, наибольший интерес вызывают мастер-классы и встречи с ведущими мастерами современного искусства, как российскими, так и приезжающими из-за рубежа.

По вполне понятным причинам в рамках музея образовательные и культурно-просветительские возможности больше и шире. Они включают не только творческую, но и выставочную деятельность. Вот уже пять лет, как в Московском музее современного искусства работает молодежная программа «Дебют», направленная на

то, чтобы облегчить вхождение в профессиональную среду. Хотелось представить разные грани современных художественных практик, как вполне традиционных, так и отражающих новаторские, нестандартные поиски молодых кураторов и художников. Были надежды и на то, что их таланты заметят и поддержат галеристы и экспертное сообщество. Оглядываясь назад, можно сказать, что идея подобного проекта, вполне естественная для молодежной политики любой музейной или культурной институции, оказалась плодотворной. Важно и то, что программой предполагалось вовлечение в выставочную деятельность молодых художников, кураторов, инициаторов и модераторов выставок.

На первых порах дебютантов выбирали из числа слушателей Школы современного искусства, однако такое ограничение сказывалось на качестве предложенных проектов. Постепенно стали приглашать молодых художников, так или иначе проявивших себя на больших выставках, организованных музеем, в частности, на ежегодной международной выставке «Мастерская».

За десять лет в музее накоплен колоссальный опыт, через его молодежные проекты прошли сотни молодых художников, имена многих из них сейчас фигурируют среди активных участников современной московской, и не только, арт-сцены. Трудно вывести общую составляющую для всех организованных музеем молодежных выставок и проектов. Суть идеи заключалась не в формировании единой стратегии, а, напротив, в максимальном проявлении креативной энергии, того, что принято связывать с индивидуальностью (хотя в современном контексте с характерной для него утратой авторства и автора она скорее нивелируется, чем проявляется). Институциями современного искусства и Московским музеем современного искусства сделан первый шаг навстречу молодежи, что показывает заинтересованность друг в друге. Надеемся, что и академические российские образовательные институции не замедлят откликнуться на зов времени.

Что может дать российскому высшему художественному образованию опыт Западной Европы и США?



*Роман Михайлович Минаев,
руководитель мастерской «Новые медиа»
Школы фотографии и мультимедиа
имени А. Родченко, художник, куратор*

Дискуссия о высшем художественном образовании в сфере современного искусства принимает в последнее время все более серьезную форму. Действительно, люди неравнодушные к этой проблеме, сознают, что назрела необходимость неких действий, которые впоследствии смогут способствовать эффективному развитию искусства.

В выставочных проектах последних лет Россия пытается заявить о своей самостоятельности в кооперации с международными институтами современного искусства, в организации Московской биеннале современного искусства, биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» и т.д. Запущен процесс внедрения российского искусства в международную художественную систему. Несмотря на все эти старания и стремления, высшее художественное образование в сфере современного искусства можно получить исключительно за пределами России.

С середины 1980-х годов сложилась традиция уделять образованию в современном искусстве минимальное внимание. Небезосновательно поэтому молодежь убеждена, что для того, чтобы быть современным художником, нет необходимости учиться. А немногие образовательные курсы современного искусства специализируются скорее на интеграции в художественную систему, чем на приобретении необходимых знаний и компетенций. В то же время традиционные художественные вузы сфокусированы на оттачивании технических навыков, но, к сожалению, не придают достаточного внимания как современным художественным практикам, так и программам по теории и истории искусства от послевоенного периода до сегодняшнего дня. Это одна из причин, почему традиционное образование для функционирования на актуальной художественной сцене де-факто профессионально непригодно. Ситуация кажется безвыходной, если учитывать постоянные столкновения с системными противоречиями. Но готова ли сегодня почва для

перемен в образовательной системе? Можно ли говорить о сближении традиционного художественного образования с современным искусством в рамках существующих институций, как это произошло в Европе и США?

Вопрос о целесообразности обучения художественным практикам в современном искусстве не поднимается на Западе, где оно является прямым и логическим продолжением искусства традиционного. А в Китае, стране, знаменитой своей многовековой художественной традицией, программу национальной академии художеств пополнили факультеты экспериментального искусства, искусства новых технологий и т.д., ориентирующие студентов на международную художественную сцену. Такое образование соединяет в себе как традиционные методы обучения, так и художественные стратегии современного искусства. Происходит это на территории одного и того же художественного вуза.

Как же обстоят дела в России? Многие почему-то считают негативное отношение к современному искусству естественным и категорически отрицают возможность преобразований или актуализации образования в сложившейся системе. Возможно, причиной служат, с одной стороны, идеологические разногласия устаревшего образца, доносящиеся эхом с советских времен, и возвращение в лоно академизма — с другой.

Статус современного искусства в России по сей день удивительным образом переключается со статусом неофициального искусства советского периода. Это выражено в похожем конфликте по отношению к направляющей линии национальной художественной академии. Неофициальное искусство в СССР шло вразрез с политическими задачами страны и партии. По своей природе оно продолжало традицию модернизма, который, как известно, подвергся беспощадной критике коммунистическим режимом как оплот буржуазного искусства. Искусство модернизма погрузилось

May be Experience of Western Europe and the U.S. useful to Russian Higher Art Education?

Roman Minaev, head of the "New Media" workshop at the Rodchenko School of Photography and Multimedia, artist and curator.

Annotation. Recently, inclusion of contemporary art in the framework of higher art education belong to one of the hottest topics, seriously treated at different fora, workshops, conferences. Today, one of the main drawbacks is the fact that traditional institutions of secondary and higher art education — lycées and institutes — do not give enough attention to contemporary art practices and their programs on the theory and art history virtually omit or only partially inform about art development after the WWII until today. Therefore, among the young artists, there is a perception that such disciplines as philosophy and psychology may substitute education in art institute. If the educational process presents some interest for them, it's mainly only a mere strategy for their integration into the art system, that requires no systematic knowledge and is limited to copying the model strategies. Education becomes a factor in shaping the value system of the young artist. In that situation, the optimal solution could be reorganisation of higher art education system along Western lines.

в самоанализ и было осуждено идеологами социалистического реализма за безыдейность из-за отказа от следования критическому реализму. В действительности же критический реализм в буржуазном обществе продолжил свое существование. Он лишь сменил среду обитания и перешел из искусства изобразительного в сферу медиа, как фотография и фильм, которые оказались своевременно обновленными. Благодаря возможности обращаться к большей целевой аудитории, чем это позволяют традиционные техники, они представляли огромный политический и экономический интерес. То есть именно серийность продукта и массовость зрителя определили дальнейший ход развития искусства. Однако несмотря на возникновение такой категории, как медиаискусство, художники, конечно, все еще продолжают писать картины, а художественный рынок все еще поддерживает автономию изобразительного искусства. Переход от ручного труда к средствам технической воспроизводимости коснулся в одинаковой степени как западного, так и советского искусства. Однако развитие пошло в разных направлениях. В СССР, как известно, существовал государственный заказ, нацеленный на оформление политической жизни. В западном мире занятия искусством позволило художнику обрести экономическую независимость и стало частью бизнес-стратегий.

Перестройка вызвала интерес Запада к новой художественной жизни в Рос-

сии, к такому феномену, как «художник перестройки», и повлекло за собой основание неформальных образовательных сообществ разного толка, как, например, «Новая академия» Тимура Новикова в Ленинграде или «Школа авангардизма» Авдея Тер-Оганьяна в Москве. Сегодня активный игрок на территории современного искусства в России — это, как правило, человек, не имеющий образования, либо имеющий, но не связанное напрямую с искусством. Среди молодых художников бытует мнение, что такие дисциплины, как философия и психология, могут заменить художественное образование. Это заблуждение ведет к мистификации и профанации искусства в силу непонятого учебного материала. Ряды художников пополняет молодежь с призрачными представлениями об искусстве, почерпнутыми из компактных образовательных программ, с выставок современного искусства, СМИ, Интернета или из частных бесед и т.д. Упрочилось убеждение, что образование в современном искусстве необязательно. Главным образом такое представление формируется и распространяется по причине уникального в международном масштабе преобладания в России художников автодидактов. Если для рекрутированной молодежи образовательный процесс и представляет какой-то интерес, то преимущественно как стратегия внедрения в художественную систему, которая не требует систематических знаний, а огра-

ничивается игрой в неоригинальное копирование образцовых стратегий. В этом случае образование не становится фактором формирования ценности молодого художника, как это происходит, к примеру, в западной художественной системе, где название академии и имя профессора гарантируют уровень компетенции для вступления в профессиональную художественную жизнь. Это и есть первичная инстанция, которая заставляет обратить на себя внимание кураторов и галеристов, получать стипендии, гранты и финансовую поддержку в реализации проектов.

За свое недолгое существование Московская школа фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, где я веду курс новых медиа, стала важным звеном в образовательном процессе. У нее единственная на сегодняшний день по своему масштабу образовательная программа, дающая молодым художникам необходимый минимум по теории и практике современного искусства. В школу приходят поступать выпускники ВГИКА, «Строгановки», РГГУ, ИПСИ и других вузов. Сложившуюся ситуацию иллюстрируют видеointerview с тремя моими студентами-дипломниками, которые по собственной инициативе и при моей поддержке поступили в художественную академию в Вене. Я задал несколько вопросов. Григорию Чарушину (28 лет), Евгению Андрущенко (24 года), Саше Ауэрбах (25 лет).

— *Где вы учились до школы имени Родченко?*

Григорий Чарушин. Учился во ВГИКе, на режиссерском факультете, режиссура документального фильма.

Евгений Андрущенко. В Харьковском университете внутренних дел на юридическом факультете.

Саша Ауэрбах. У меня незаконченное высшее образование в Московском лингвистическом университете имени Мориса Тореза.

— *Чем объясняется ваш выбор школы имени Родченко?*

Григорий Чарушин. В какой-то момент я увлекся фотографией и мне захотелось продолжить образование именно в области фотографии.

Евгений Андрущенко. Я увлекался фотографией и искал место, где можно развить свои профессиональные навыки. Другого выбора не было.

Саша Ауэрбах. Я была увлечена фотографией и хотела приобрести технические навыки в большей степени.

— *Что вы изучали в школе и кого считаете вашими учителями?*

Григорий Чарушин. Первые полтора года я изучал дисциплины, связанные с фото, но потом переключился на современное искусство и поменял набор дисциплин. Стал больше заниматься у Екатерины Деготь, Давида Риффа и Романа Минаева.

Евгений Андрущенко. В школе я изучал фотографию и современное искусство и считаю своими преподавателями Ирину Миглинскую и Романа Минаева.

Саша Ауэрбах. Своим преподавателем я считаю Романа Минаева. Сначала я изучала фотографию, а потом училась на факультете медиаарта.

— *Считаете ли вы образование в школе достаточным для участия в художественной жизни?*

Григорий Чарушин. Я вообще не считаю, что художественное образование обязательно для того, чтобы принимать участие в художественной жизни.

Евгений Андрущенко. Во-первых, чтобы участвовать в художественной жизни, образования можно не получать, а школа Родченко дает, я считаю, достаточные базовые знания.

Саша Ауэрбах. Считаю, что да, потому что для меня оно достаточно.

— *Почему вы решили продолжить учебу в Венской академии?*

Григорий Чарушин. Потому что я не знаю, где в России можно было бы изучать современное искусство.

Евгений Андрущенко. Мне интересно узнать, как происходит художественная жизнь за границей.

Саша Ауэрбах. Я считаю недостаточным образование, что я получила в школе Родченко.

— *На какой факультет вы поступили?*

Григорий Чарушин. На факультет современного искусства, в мастерскую контекстуальной живописи.

Евгений Андрущенко. На факультет современного искусства, в класс постконцептуального искусства.

Саша Ауэрбах. На факультет перформанса и скульптуры.

— *Существует ли возможность изучать тот же предмет в России?*

Григорий Чарушин. Боюсь, что нет. Я не могу представить, у кого в России можно было бы изучать тот же предмет.

Евгений Андрущенко. Нет.

Саша Ауэрбах. Нет. Скульптуру да, но только академическую. В рамках современного искусства нет.

— Почему вы выбрали именно Венскую академию художеств?

Григорий ЧАРУШИН. Это одна из немногих европейских академий, где образование бесплатно, или практически бесплатно, а обучение идет на английском языке.

Евгений Андрущенко. Потому что там бесплатное образование, причем на английском языке. При поступлении вступительные экзамены не ограничены никакими рамками и условиями.

Саша АУЭРБАХ. Так сложились обстоятельства. Первопричиной было то, что там бесплатное высшее образование.

— Вы пробовали поступать в другие академии художеств?

Григорий ЧАРУШИН. Я посылал портфолио и во Франкфурт-на-Майне, в Штедель-школе.

Евгений Андрущенко. В школу «Штедель» во Франкфурте-на-Майне.

Саша АУЭРБАХ. Да, пробовала, в академию Штедель-школе во Франкфурте и в Берлинскую художественную академию.

— Планируете ли вы во время учебы в Венской академии художеств принимать участие в художественной жизни в России?

Григорий ЧАРУШИН. Конечно, мне бы не хотелось выключаться из местного процесса и контекста.

Евгений Андрущенко. Это будет зависеть от времени и нагрузки в академии, но хотелось бы.

Саша АУЭРБАХ. Да, конечно.

— Стали бы вы стремиться к обучению за границей, если бы в России существовало эквивалентное образование?

Григорий ЧАРУШИН. Конечно, мне бы хотелось получить опыт обучения за границей, там годичная практика.

Евгений Андрущенко. Возможно нет.

Саша АУЭРБАХ. Может быть и нет. В зависимости от того, насколько эквивалентно оно было бы.



Таким образом, школа Родченко выступает в качестве интегратора, с одной стороны, и источником необходимых знаний и компетенций — с другой, имея при этом потенциал подготовительной программы для дальнейшего обучения за границей. Хотя здесь речь идет не о постдипломном образовании, а о полном 4–5-летнем курсе в вузе. Однако несмотря на открывающиеся перспективы карьеры, здесь все же существуют свои подводные камни. Образование за границей отрывает молодого художника от участия в художественной жизни в России, что может негативно сказаться на дальнейшей интеграции. Пока что личные инициативы обучения на Западе не всегда заслуживают поддержки с российской стороны. Показательная ситуация, которая произошла с Андреем Ерофеевым в качестве куратора галереи молодого искусства «Старт» на Винзаводе. Эта площадка призвана служить главным образом трамплином для молодых российских художников — самородков из провинции. Из присланных ему проектов он выбрал самые удачные и интересные, но, как оказалось позже, их авторами были выпускники или студенты западных художественных вузов. Это послужило причиной конфликта с руководством галереи «Старт», в концепт которой не входит поощрение образования российской молодежи на Западе.

К сожалению, до сегодняшнего дня существует еще много препятствий для полноценного образования в современном искусстве, так как художественный ландшафт России, как ни в одной другой стране, все еще поделен на два лагеря. Один лагерь представлен искусством традиционным, унаследовавшим свою институциональную принадлежность от Академии художеств. Другой лагерь представляет комплекс разнообразных образовательных инициатив, которые пока еще не сложились в самостоятельную программу высшего образования, но несмотря ни на что, продолжают формировать художников для актуальной художественной сцены.

Оптимальным выходом из сложившейся дилеммы может стать создание в России системы высшего художественного образования по прогрессивному западному образцу. Под «прогрессивным» имеется в виду постоянно обновляющаяся система образования, дающая возможность получать профессиональные навыки и повышать квалификацию. Значение такого образования заключается в том, что оно эффективно для взаимодействия с международной художественной сценой. И достигается это путем непрерывного совершенствования знаний в соответствии с актуальными вопросами современности и историческими требованиями.

Евгений Андрущенко

Григорий Чарушин

Саша Ауэрбах

Современное искусство в стенах «Строгановки»

Contemporary Art within the Walls of Stroganov Institute



*Алексей Викторович Дьяков,
скульптор, куратор*

Aleksey Dyakov, sculptor, curator.

Annotation. In June 2010, in the halls of the institute, exhibition "Stroganov Institute. Expanding the boundaries." was presented as a logical continuation of the course of lectures on the latest art, introduced in 2010 at the Department of Art History. As a matter of fact, contemporary art used to be created within the walls of Stroganov Institute, it's only now, when it finds no support within the institution. And we talk here about both teachers and students. The system of academic art education is an essential step in becoming a contemporary artist. Perhaps the academic art institutes will not lose that much if they omit contemporary art as a separate practical subject, but if such a subject would be available at least in form of voluntary, non-compulsory workshops, then it's possible Stroganov institute would not have lost artists, expelled or who left the study by themselves, such as Rostand Tavasiev, or left "voluntarily" as Francisco Infante-Arana.

С 21 июня по 3 июля 2010 года в «Строгановке» в рамках Второй Московской биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» проводилась выставка «Строгановка. Расширяя границы». Я был куратором этого проекта. Организаторами выступили ГЦСИ, ММСИ и МГХПА им. С.Г. Строганова при личной поддержке ректора А.Н. Стасюка, а также при непосредственном участии в организации кафедры истории искусства и ее заведующего К.Н. Гаврилина. Участвовали выпускники и аспиранты академии, среди которых были и лидеры современного арт-процесса Дарья Суровцева, Ростан Тавасиев, Егор Кошелев, Роман Сакин, Павел Гуляев, Алексей Соколов, Павел Гришин, Алексей Дьяков, а также совсем молодые, только что защитившие дипломы художники-керамисты Анна Юдакова и Татьяна Астахова.

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова дает академическое образование. Актуальное искусство как дисциплина не входит в программу обучения, хотя творческие механизмы в актуальном и академическом искусстве схожи. Однако новые тенденции, порожденные как постоянно обновляющимися технологиями и материалами, так и ситуацией сегодняшнего дня, проникают в учебный процесс, расширяют границы творчества, охватывая весь спектр — от академизма с его классическими техниками и практиками до актуального искусства с его особенной эстетикой и повышенной чувствительностью к окружающей действительности. Интеграция актуального и инновационного всегда была присуща Строгановской школе, что подтверждается историей развития Императорского Строгановского училища, где преподавали истинные новаторы — Федор Шехтель, Михаил Врубель, Константин Коровин и другие. Впоследствии эти тенденции были поддержаны в знаменитом ВХУТЕМАСе, где учили такие мэтры русского авангарда, как Константин

Мельников, Александр Родченко, Владимир Татлин, Василий Кандинский, совершившие переворот в понимании формы, пространства и их взаимодействия, изменившие видение реальности. Эту же линию развития продолжили многие выпускники «Строгановки», среди которых Вадим Сидур и Андрей Красулин, а затем Виталий Комар и Александр Меламид, Леонид Соков, Франциско Инфанте-Арана, Нонна Горюнова, Дмитрий Александрович Пригов, Борис Орлов, Олег Татаринцев. Список можно продолжать... В последнее время заметен всплеск интереса к актуальному искусству среди учащейся молодежи. Проект

А. Юдакова. Кито. 2010. Керамика





Р. ТАВАСИЕВ. *Морковки*. 2009. Смешанная техника

Д. СУРОВЦЕВА. *Тени Иллюзий*. 2009. Смешанная техника

Т. АСТАХОВА. *Источник знаний*. 2010. Керамика



«Строгановка. Расширяя границы» должен был познакомить нас с представителями молодого поколения, продолжающими традиции старой художественной школы, неожиданно и ненадолго впусившей в себя современную художественную культуру.

Проект стал логическим продолжением курса лекций по новейшему искусству, который с 2010 года в «Строгановке», на кафедре истории искусства, читает Георгий Кошелев, и мастер-классов с участием таких известных художников, как Анатолий Осмоловский, Дмитрий Гутов, Вячеслав Колейчук, Франциско Инфанте-Арана, Александр Пономарев и других. Это, в свою очередь, отсылает к традиции строгановских творческих вечеров, где в свое время выступали кинорежиссер А. Тарковский, композитор А. Хачатурян, режиссер-мультипликатор В. Котеночкин.

Проект для меня как куратора заключался в эксперименте по совмещению практик трех институций: Государственного центра современного искусства, Московского музея современного искусства и Московской государственной художественно-промышленной академии.

Актуальное искусство рождается, по сути, в стенах «Строгановки», но не находит должной поддержки внутри институции. Можно долго рассуждать о качестве актуального искусства, откуда оно и куда ведет.

Выставочный проект «Строгановка» — беспрецедентный случай в истории вуза, когда молодое актуальное искусство, некогда вышедшее из этих же стен, вернулось наделенное уже другим статусом — участника международной биеннале. Оказываясь в родных стенах альма-матер, художники показывают другое искусство, нежели преподавали им в «Строгановке». И для биеннале это также знаменательный случай, когда у нее появляется выставочное пространство на территории академического вуза.

Скромная выставка вызвала резонанс не только в стенах «Строгановки», но и в арт-среде в целом: от разноречивых откликов преподавателей кафедр и студентов до обсуждения этого проекта среди организато-

ров биеннале и арт-критиков. Вот некоторые отзывы из резких: «Позорные работы! Стыдно, товарищи»; «Полный отстой! Универ деградирует!» Или более мягкие высказывания: «Миру мир» — у ребят своеобразное видение мира. Можно пожелать им творческих успехов». Продолжение книги отзывов — кем то наклеенные рядом с экспонатами таблички с надписью «Признаков искусства не содержит».

На вернисаже присутствовали представители многих СМИ, телеканалов, художественные критики. Вот, например высказывание арт-критика: «...выставка в здешних стенах выглядела революцией как “бунт четырнадцати”, когда будущие передвижники взбунтовались против устоев Императорской Академии художеств». Другое искусство в лице художников, кураторов, критики и публики впервые переступило порог «Строгановки». В статье «В защиту искусства» в газете «Время новостей» было отмечено, что на этой выставке показывались работы в основном признанные, участвовавшие в галерейных и музейных программах. Они достойно представляли актуальное искусство. Сам факт их присутствия в оплоте академического консерватизма свидетельствует о тектоническом сдвиге в системе ценностей традиционной художественной школы. Книга отзывов показала, какие страсти кипят по этому поводу. Автор статьи посчитал самым радикальным высказывание Ростана Тавасиева, который повесил между колонн вестибюля, где всегда царствовали Аполлон Бельведерский и бюст С.Г. Строганова, гирлянды плюшевых морковок. Однако художник считает, что он в соответствии с идеями Просвещения XVIII столетия создал изобразительную метафору школы как райского огорода, в котором пестуются таланты. Однако общественность «Строгановки» иначе восприняла эту работу. И ее реакция свидетельствует о том, что художественные вузы и система художественного образования принять современное искусство не готовы.

Поскольку я тоже воспитанник Строгановской школы, то вполне поддерживаю необхо-

димость обучения крепкому художественному ремеслу, и считаю, что строгая система академического образования — неотъемлемая ступень становления современного художника. Возможно, академические художественные вузы не много потеряют, если в них не будет преподаваться современное искусство, как обязательная дисциплина, но если бы существовала такая форма подготовки как свободные мастерские, то, вероятно, не было бы отчисленных и бросивших обучение (из-за неладов с академической системой) состоявшихся впоследствии художников, таких как Ростан Тавасиев, Франциско Инфанте-Арана...

Эта проблема российского художественного образования будет темой обсуждения, пока рано или поздно практика не сделает ее разрешение насущной потребностью...



Мастерская анимации и компьютерной графики во ВГИКе

Елена Георгиевна Яременко, декан факультета анимации и мультимедиа ВГИКа

Аннотация. Изучение новых возможностей цифровой техники во ВГИКе базируется на высокой общей и изобразительной культуре студента, на владении классической и современной анимацией. В арсенале педагогического процесса факультета имеется новейшее оборудование — цифровые монтажные и классы компьютерной графики, постоянно обновляющееся программное обеспечение, виртуальная студия и павильоны классической и объемно-кукольной анимации, аудитории для занятий рисунком, живописью, актерским мастерством и другими специальными и общеобразовательными предметами.

Анимация во ВГИКе существует с 1923 года (в то время ГТК — техникум кинематографии), тогда же появилась и Экспериментальная мастерская по мультипликации, созданная выпускниками ВХУТЕМАСа Зеноном Комисаренко, Юрием Меркуловым и Николаем Ходатаевым. В 1924 году к ним присоединился великий мастер анимации Иван Петрович Иванов-Вано, открывший в 1938 году мастерскую художников мультипликационного фильма на художественном факультете, где он обучал студентов до 1987 года. В 1979 году И. Иванов-Вано снял первый советский стереоскопический 3D-анимационный фильм «Волшебное озеро». В середине 1980-х во ВГИКе появились первые компьютеры. Группа энтузиастов под руководством доцента А.В. Ветюкова начала работать в компьютерных классах. С 1989 года предмет «Компьютерная графика» стал обязательным для художников всех специальностей. В начале 1990-х годов педагогами кафедры были разработаны программы обучения режиссеров и художников новым специальностям — анимации и компьютерной графике. Первую мастерскую набрали в 1995 году выдающиеся режиссеры анимации В.В. Курчевский и А.М. Федулов, которые, к сожалению, не дожили до ее окончания молодыми режиссерами. Выпустили мастерскую в 2000 году С.М. Соколов и Л.В. Носырев. Первую мастерскую художников анимации и компьютерной графики набрали в 1995 году и выпустили в 2001 году художники-аниматоры А.М. Горленко и В.П. Колесникова. Факультет анимации и мультимедиа ВГИКа, созданный в апреле 2003 года, готовит режиссеров и художников анимационного фильма и компьютерной графики, мультимедиа. Заведующий кафедрой — классик современной анимации, режиссер с мировым именем — народный художник России С.М. Соколов, кафедрой режиссуры анимационного фильма руководит заслуженный художник РСФСР Владимир Николаевич Зуйков.

Отличие нашего факультета от подобных в других вузах в разносторонности и серьезности подготовки: изучение новых возможностей цифровой техники во ВГИКе сочетается с высокой общей культурой, с хорошим знанием студентами классической и совре-

менной анимации, с овладением навыками академического рисования.

Мультимедиа — самое современное и самое перспективное экранное искусство. Это сложное, многослойное изображение с таким же сложным, многократно обработанным звуком, управляемое зачастую интерактивным программным обеспечением. Развитие технической составляющей искусства мультимедиа происходит стремительно, подчас значительно опережая опыт ее практического, творческого и научного осмысления. Далеко не все последние достижения в этой области могут быть моментально учтены, оценены и просто описаны.

У истоков мультимедиа стоял самый загадочный режиссер отечественного кинематографа, «Хлебников» экранного языка — В.М. Кобрин, изобретавший многослойное трехмерное, почти голографическое изображение еще за 20 лет до появления компьютеров. Именно В. Кобрин возглавил в 1991 году первую мастерскую, которую сегодня (тогда еще такого слова не было) можно было бы назвать мастерской режиссуры мультимедиа. Сейчас выпускники той первой мастерской обучают во ВГИКе студентов нашего факультета.

Руководителями мастерских режиссуры мультимедиа стали первые ученики В.М. Кобрина, ныне действующие кинематографисты — практики, успешные режиссеры

Animation and Computer Graphic Workshop in VGIK

Elena Yaremenko. Dean of Animation and Multimedia Faculty of VGIK

Annotation. In VGIK, exploring new possibilities of digital technology is based on high general and visual culture of the students, as well as the ability to master both classic and modern animation techniques. In the arsenal of our faculty, most modern equipment can be found — computer rooms and classes of computer graphics, constantly upgrading the software; virtual studio as well as the classic animation studio and a puppet animation studio; studios for lectures of drawing, painting, acting and other special and general subjects. Publication of the presentation given at the conference "Art Education in Russia. Problems. Perspectives.", held at the Moscow State Academy Art Lyceum on 7–8 October 2010.



кино, телевидения, рекламы — Н.Г. Лацис, В.А. Азеев, Е.Г. Яременко, О.В. Добрынин, а также педагог ВГИКа с 25-летним стажем, режиссер, кандидат искусствоведения, доцент О.С. Горностаева. Студенты мастерской режиссуры мультимедиа в процессе обучения создают произведения во всех «старых» и «новых» видах кино и телевидения — анимационные, документальные, игровые музыкальные и рекламные клипы, трейлеры, интерактивные игры, веб-сайты.

Факультет выпускает режиссеров и художников анимационного фильма и компьютерной графики. Руководят мастерскими сегодня мастера анимации, В.Н. Зуйков, А.П. Зябликова, Н.Б. Дабижа, Т.Н. Ильина, М. Горленко, В.И. Солин, И.В. Пшеничная, Н.В. Орлова.

За короткое время своего существования факультет стал очень заметным во ВГИКе и за его пределами, постоянно участвуя во множестве отечественных и международных фестивалей, на которых его студенты получают награды и дипломы.

В распоряжении абитуриентов новейшие компьютеры и программное обеспечение, хромокей-классы для занятий актерским мастерством, сценической речью, рисунком, живописью и другими специальными и общеобразовательными дисциплинами.

Факультет анимации и мультимедиа — самый современный факультет во ВГИКе, готовящий профессионалов, востребованных на всех кино- и телестудиях в стране и за рубежом:

- режиссеров анимации и компьютерной графики;
- режиссеров мультимедиапрограмм;
- художников анимации и компьютерной графики.

Изучение классической режиссуры и новых возможностей цифровых технологий во ВГИКе базируется на современной, постоянно обновляющейся технической базе.

В арсенале — новейшее оборудование: цифровые монтажные и классы компьютерной графики, постоянно обновляющееся программное обеспечение, виртуальная студия и павильоны классической и объемно-кукольной анимации, классы для занятий рисунком, живописью, актерским мастерством и другими специальными и общеобразовательными предметами.

В распоряжении студентов имеются два класса компьютерной графики, в каждом из которых установлены 10 графических станций с процессорами Intel Core II Duo, графической системой NVIDIA QUADRO FX, объемом памяти RAM 4GB, графическая станция преподавателя аналогичной конфигурации. В одном из классов имеется также графический планшет WACOM формата A4. В каждом классе установлен файловый NAS-массив объемом 8ТБ, видеопроектор и экран, а также сетевое оборудование и системы бесперебойного питания: созданы все условия для овладения знаниями и навыками компьютерного монтажа.

Учебный класс AVID оснащен 10 графическими станциями с процессорами Intel XEON

(QUAD CORE, DUAL UNIT), графической системой NVIDIA QUADRO FX, объемом памяти RAM 4GB, находящейся во взаимодействии с графической станцией преподавателя, дополнительно оснащенной модулем AVID MOJO и файловым массивом объемом 8ТБ. Установлены проектор, экран и системы бесперебойного питания на все оборудование.

Учебный класс Apple Final Cut, оснащенный 6 рабочими станциями APPLE iMAC, плазменной панелью, PANASONIC 65 дюймов, файловым NAS-массивом объемом 8ТБ.

Одни из важнейших этапов обучения на факультете — практические занятия в съемочном павильоне. Здесь в распоряжении студентов виртуальная студия реального времени с возможностью оцифровки, обработки и вставки объекта в виртуальную среду.

Съемки персонажа или объекта и вставки по альфа-каналу посредством компьютерного монтажа в видеоряд, совмещение с виртуальными 3D-фонами, камера SONY HDR-FX 1000E Z5, система спецосвещения KIT мощностью 3 кВт для съемки объектов с использованием фона рип-проекции.

Студенты факультета имеют возможность работать в традиционных направлениях классической анимации.

В павильонах кукольной анимации и ручной перекладки 6 рабочих станций для покадровой съемки изображения, 6 мультстанков, хромокейный фон для съемки персонажа или объекта, система спецосвещения KIT, 6 камер SONY HDR-FX 1000E, 3 штатива «Manfrotto» для камер. Источник бесперебойного питания LIDER PS.

На факультете работают научно-исследовательские лаборатории компьютерной графики (руководитель В.А. Ветюков), классической и объемно-кукольной анимации (руководитель Н.А. Михайлова), рисунка и живописи (руководитель С.В. Касьянова).

В распоряжении студентов три класса для графических и живописных работ с мольбертами, хлопущками, постоянно пополняющимся натюрмортным фондом.

Цифровые аудиовизуальные и компьютерные технологии предоставили режиссерам новые творческие возможности. Экранные работы студентов факультета, постоянно

участвуют во множестве отечественных и международных фестивалей регулярно отмечаются призами и дипломами.

Все выпускники факультета не имеют проблем с трудоустройством по специальности и успешно реализуют свой творческий и профессиональный потенциал на кино- и телестудиях страны.



Выставка «Артпроект. Диплом-2010». Конференция «Художественное образование в России. Проблемы. Перспективы»

7–8 октября 2010 года, Москва

Редакция журнала «ACADEMIA» провела в октябре в музейно-выставочном комплексе Московского академического художественного лицея выставку дипломных работ учащихся 18 художественных учебных заведений России, выпускающих профессионалов с квалификацией «Художник». На фоне выставки состоялась двухдневная конференция, в которой участвовали педагоги. Итоги выставки и конференции при большом разбросе мнений позволяют выявить общий взгляд на проблему художественного образования.

1. Необходимость реформ — общая точка зрения.
2. Высший уровень вузовского художественного образования должен сохранить свою традиционность и элитарность. Совершенствование образовательных программ в вузе необходимо связать с возрождением методик педагогов Императорской Академии художеств, что потребует специальных научно-исторических изысканий.

3. В системе вузов в качестве подразделений рационально иметь средний уровень (адекватный бакалавриату) художественного образования, ориентированный на исполнительские навыки в традиционных материалах и новых технологиях. Для этого понадобится адаптация уже разработанных в профильных учебных заведениях методик к специфике академической системы. Это также связано со специальной адаптацией к научному процессу непрерывно эволюционирующих технических средств, технологических приемов, а также материалов. Использование передовых, в том числе и западных, образовательных технологий будет особенно плодотворно в учебных заведениях для специалистов высшего и среднего профессионального звена. Это также потребует изучения опыта мировых и отечественных институций и создания на их основе методических пособий

Выставка «Артпроект. Перспектива-2011».

Научно-практическая конференция «Художественное образование в России»

Осень 2011 года, Москва

Редакция журнала «ACADEMIA», фонд поддержки современного искусства «Артпроект» планируют провести осенью 2011 года вторую конференцию по проблемам художественного образования. Темой одной из секций конференции станут новые образовательные методики.

Редакция начинает формировать состав участников и приглашает к сотрудничеству преподавателей художественных учебных заведений.

Конференция пройдет параллельно с международной студенческой выставкой кураторских проектов «Перспектива», ее цель — помочь молодым художникам и искусствоведам увидеть свою профессию не только в перспективе своего призвания, но и в современном художественном контексте. Это попытка через практику кураторства разомкнуть герметичность вузовского образования, получить опыт выхода в «большой» мир, возможность осознать свои перспективы, «линии роста». Помочь молодым художникам понять, как функционирует мир «большого искусства», увидеть многообразие концепций искусства. Это и есть «перспектива», на которую рассчитан данный проект.

Тема-2011 «Художник. Пространство. Живопись»

Художник — фигура отчасти мифологическая. Миф о творце, преобразующем обыденную реальность, — один из основных в европейской культуре, но сам художник существует в пространстве между мифологизированной и реальной идентичностью.

Понимание, как этот миф детерминирует судьбу художника, что такое «быть художником» сегодня, как происходит художественное осмысление пространства и времени, в которых мы существуем, — главные вопросы, на которые попробуют ответить участники выставки.

В качестве медиа выбрана живопись, традиционный жанр, в котором возможно сочетание классических моделей отношений художника с сюжетами и мифологемами его времени и их современными интерпретациями.

Приглашаем к участию студентов художественных вузов последнего (дипломного) курса, а также аспирантов из России, стран СНГ и Балтии.

Заявки на участие в конференции и выставке направлять
по e-mail: academia@mail.ru, Алле Надеждиной

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: *Высотный жилой дом на пл. Восстания (Кудринской пл.). Фото: В. Куприянов*

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

