

Ди

журнал московского
музея современного
искусства



Великая Победа в
Великой войне

Триумф на Неве

выставка Зураба Церетели в
Санкт-Петербурге

Академия художеств
и Урал

Фотографии Ричарда Гира

Откровение огня





Великий праздник

Победа нашего народа в Великой Отечественной войне – самое значительное событие не только в отечественной истории XX века. Она стала поворотным моментом во всей мировой истории.

Победа – это освобождение не только нашей страны, это спасение народов Европы от порабощения, от уничтожения их государственности, культуры, возможность самостоятельного развития.

Празднуя ее 60-летие, мы воспеваем героизм и мужество ветеранов, их беззаветную преданность Родине. Мы отмечаем также огромные достижения человечества, прогресс культуры и развитие гуманизма, которые оказались возможны благодаря уничтожению фашизма.

Российская Академия художеств к этому празднику представила общественности ряд высокохудожественных произведений различных видов пластических искусств, которые запечатлели героизм и драматизм, трагедию и славу Великой Победы.

Это стало ответом на исторические потребности и запросы. Современная Академия выполняет большие художественные программы общегосударственного масштаба.

Архитектурно-скульптурный ансамбль на Поклонной горе в Москве является детищем Академии, созданным ее архитекторами, скульпторами, живописцами.

Нельзя не вспомнить также о воссоздании архитекторами, скульпторами, живописцами Академии храма Христа Спасителя в Москве – символа духовного возрождения России. Это – подлинный подвиг Академии.

К празднованию Великой Победы Академия подготовила десять выставок, на которых демонстрировались произведения, воспевающие героизм народа, посвященные трагедии утрат, показывающие красоту нашей природы и людей.

Членами Российской Академии художеств создан ряд памятников и монументов деятелям истории и культуры, установленных в разных городах нашей страны.

Президент Академии З.К. Церетели открыл к празднованию 60-летия Победы три новых памятника: жертвам Холокоста в Израиле, генералу де Голлю в Москве и 15 стел, посвященных 13 фронтам, флоту и тылу, на Поклонной горе. В.Э. Горевой создал памятник поэтессе Ольге Берггольц в Санкт-Петербурге, А.А. Бичуков выполнил скульптурную композицию, посвященную памяти педагогов, сотрудников и студентов института им. В.И. Сурикова, погибших в войне, М.В. Переяславец – памятник воинам антигитлеровской коалиции на Поклонной горе, В.А. Евдокимов – мемориал ратной славы «Подвиг. Милосердие». А сколько скульптур, живописных полотен, графических листов и серий было показано на выставках!

Весь этот вклад Российской Академии художеств в празднование 60-летия Победы и художественную культуру страны поможет глубже осознать исторические события, идеалы и ориентиры нашего дальнейшего развития. Произведениям, созданным Академией, посвящаются в журнале отдельные статьи.

Victory Day, 60 years on

The victory of our people in the Great Patriotic War is the most important event in Russia's twentieth-century history. It means restoring freedom to our country and saving the peoples of Europe from slavery and from destruction of their statehood and culture, allowing them to develop independently. It proved to be the turning point in the whole world history.

By celebrating the 60th anniversary of Great Victory we pay homage to the feats of arms and fortitude in action of the war veterans, whose selfless service to their country made the victory possible.

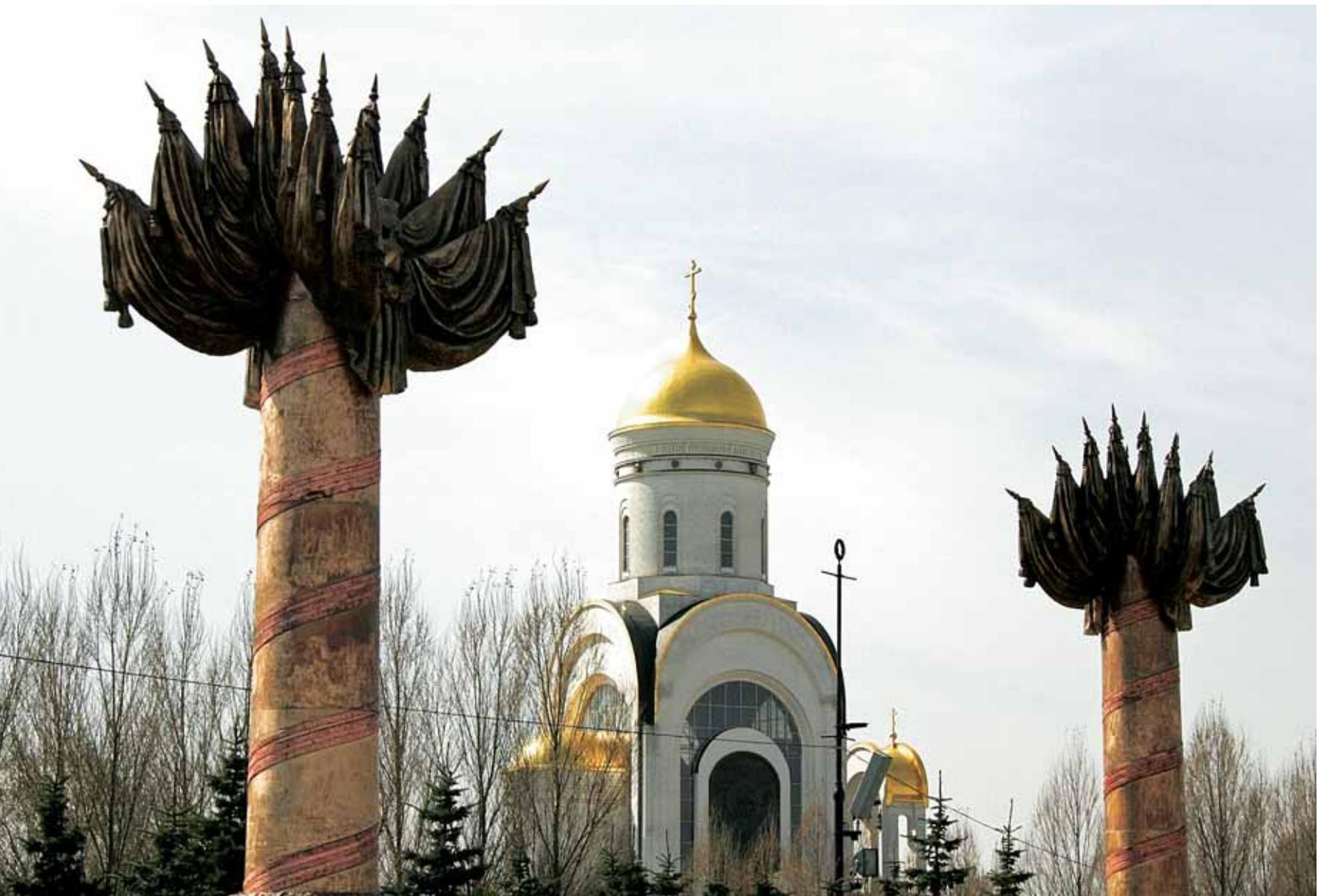
We also pay homage to the great advancements of mankind, the progress of culture and the development of humanism, which have been made possible thanks to the defeat of Nazism. The Russian Academy of Arts celebrates Victory Day by offering to the public a display of high-level works of various arts which have recorded the heroism, drama, tragedy and glory usually associated with this day. It is the Academy's architects, sculptors and painters who have created the whole of the architectural and sculptural complex on Poklonnaya hill in Moscow.

Also, the Academy's architects, sculptors and painters have contributed a great deal to the re-building and restoration of the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow as a symbol of Russia's spiritual revival. Indeed, it is the greatest of the Academy's accompaniments. Timed to the 60th anniversary of Victory Day, the Academy has arranged a dozen of exhibitions in memory of the feats of arms of the nation and the tragedy of those fallen on battlefields, as well as in praise of the beauty of the country's landscapes and its inhabitants. The Academy's president, Zurab Tsereteli, has three monuments of his own unveiled on the eve of the festival: a monument to victims of the Holocaust in Israel, a monument to General Charles de Gaulle and 15 stelae dedicated to the 13 army fronts, the navy and the rear services in the war, on Poklonnaya hill.

The sculptures, canvases, and graphics sheets and series devoted to the theme are indeed in great numbers at the exhibitions.

Special articles in this issue of the magazine deal with some of the Academy's works on the theme of Victory Day.

Комплекс памятных стел на Поклонной горе



7 мая 2005 года в Парке Победы состоялась торжественная церемония открытия памятника-ансамбля, увековечивающего заслуги воинов, партизан и тружеников тыла в победе над фашизмом. Его авторы – выдающиеся мастера современного отечественного искусства Зураб Константинович Церетели и Михаил Михайлович Посохин.

Создатели монумента уже сотрудничали при возведении торгово-развлекательного комплекса на Манежной площади (1995–1997) в Москве и воссоздании храма Христа Спасителя (1995–2000). Творческий союз художника-монументалиста и архитектора-градостроителя продолжается в их совместной деятельности в Российской Академии художеств. М.М. Посохин является академиком-секретарем отделения архитектуры, а З.К. Церетели – самым энергичным президентом Академии после ее возрождения в 1947 году.

Новый мемориальный ансамбль стал одним из важнейших проектов, осуществленных под эгидой Российской Академии художеств в канун 60-летия Победы.

Зураб Константинович Церетели принял активное участие в праздновании Победы и как официальное лицо, и как художник.

Однако именно многолетняя работа в Парке Победы на Поклонной горе позволила Церетели в полной мере реализовать свое понимание задач мемориального ансамбля как синтеза архитектуры, скульптуры, организованного ландшафта. На посту художественного руководителя строительства он стал преемником академика Т.А. Полянского, который разработал проекты зданий музея, храма св. Георгия Победоносца. В выполненных Церетели барельефах и витражах залов музея, статуях Слав на его фасаде, центральном Монументе Победы (арх. В. Будаев, Л. Вавакин, 1995) и

скульптурной композиции «Трагедия народов» (1997) получили развитие первоначальный замысел комплекса, его символическая программа и пластическое решение.

В работах принимали участие и другие академики: архитекторы, скульпторы, живописцы. Можно сказать, что мемориальный ансамбль Парка Победы отражает представления о современном стиле монументального искусства и градостроительных концепциях группы ведущих отечественных мастеров, связанных с Российской Академией художеств.

Комплекс на Поклонной горе открылся ровно десять лет назад – 9 мая 1995 года в дни празднования 50-летия Великой Победы. С тех пор он успел стать одной из «визитных карточек» Москвы, прочно занял место в туристических маршрутах и в повседневной жизни москвичей. Силуэт его сооружений привычно вписывается в окружающий ландшафт, неотделим от архитектурной среды. Обоснованное соседство Парка Победы с музеем «Бородинская битва» и Кутузовской избой образует единый символический ансамбль в честь воинской славы и народного подвига.

Этот ансамбль продолжает расти и вширь и, так сказать, внутри себя. Его преддверием и смысловым завершением стала станция метро «Парк Победы», украшенная яркими мозаиками работы Церетели, изображающими героев двух Отечественных войн.

Буквально в один день с памятными стелами фронтов и флотов Красной Армии, партизан и тружеников тыла на Поклонной горе был открыт монумент воинам антигитлеровской коалиции. В фигурах солдат английской, американской, советской и французской армий автор памятника академик Михаил Владимирович Переяславец предложил классическое, гармонично-



a new memorial on Poklonnaya hill

On 7 May 2005, an ensemble in memory of the feats done by soldiers, partisans and rear workers for the victory over Nazism was unveiled ceremoniously at Victory Park in Moscow. Its authors are Zurab Konstantinovich Tsereteli and Mikhail Mikhailovich Posokhin.

These outstanding artists have already worked together when a commercial and entertainment complex was built on Manege Square in Moscow (1995-97) and when the Cathedral of Christ the Saviour was reconstructed in Moscow (1995-2000).

The monumental sculptor and the town-development architect carry on their creative efforts jointly within the Russian Academy of Arts – M.M.Posokhin as academician, secretary of the architecture section, Z.K.Tsereteli as president of the Academy, the most energetic of his predecessors since the Academy took a new lease on life in 1947.

The memorial ensemble has proved one of the most important projects realized under the aegis of the Academy on the eve of the 60th anniversary of Victory Day.

Some other academicians – architects, sculptors and painters – have also contributed. It will be just to say that it is a product of teamwork reflecting the present-day style of monumental art and architectural thought of some leading masters associated with the Academy.

The memorial ensemble is a colonnade of 15 stelae each nine metres high, grouped in threes. It stretches along the central alley called «Years of War» towards the Victory monument and the building of the Central Museum of the Great Patriotic War. Ten stelae are dedicated to the fronts of the army, three stelae to the navy, one stela to the partisans and underground fighters and one stela to the rear workers. Brief dedication inscriptions are attached, the ones of the fronts and the fleets bearing the initials and surnames of the officers in command. The stelae are arranged in the order in which the subdivisions of the armed forces marched during the Victory parade in 1945.

торжественное решение военной темы. Оно заметно контрастирует со своеобразной формой и экспрессией монументальных произведений Церетели.

Географическая близость столь несхожих по стилю и концепции памятников зримо воплощает многообразие современной художественной жизни и новую роль Академии художеств. Традиционно поддерживая реалистическое искусство, Академия стремится стать некоей «осью координат» художественной жизни России, толерантно относится к поиску новых форм как в рамках реализма, так и вне его.

Подтверждает сказанное новый памятник-ансамбль Церетели и Посохина. Его замысел направлен более на символическое, нежели на эмоциональное или пластическое восприятие.

Колоннада из 15 стел высотой 9 метров, сгруппированных по три стелы, тянется вдоль всей центральной аллеи «Годы войны», ведущей к монументу Победы и зданию Центрального музея Великой Отечественной войны. Стелы посвящены фронтам (10 стел), флоту (3 стелы), партизанам и подпольщикам, труженикам тыла (по одной). Посвящение указано в краткой надписи, которая в стелах фронтов и флотов содержит также инициалы и фамилию командующего. Стелы расположены в последовательности, соответствующей размещению подразделений на Параде Победы 1945 года.

Количество фронтов отражает завершающий этап Великой Отечественной войны: Карельский, Ленинградский, 1-й Прибалтийский, 3-й, 2-й, 1-й Белорусские, 1-й, 4-й, 2-й, 3-й Украинские. И три флота: Северный, Балтийский, Черноморский.

Стелы выполнены в виде бронзовых колонн, увенчанных «капителью» из склоненных знамен. Тело колонн обвивает георгиевская лента. На двухметровом гранитном основании помещены рельефы-тондо бронзового литья, изображающие композицию, тематически связанную с посвящением стелы. Присущая стилю Церетели энергичная лепка, а также использование мотивов известных фотографий военных лет или картин, скульптур на военную тему придает этим изображениям выразительность.

Совершенно очевидно, что ансамбль, созданный Церетели и Посохиним, может быть осознан только в образном единстве. На протяжении целого километра зритель следует мерному маршу одинаковых стел-колонн, бесконечным изгибам георгиевских лент, кинематографической смене рельефов.

Стелы логически вписываются в «числительную» символику центральной аллеи, где пять террас олицетворяют пять лет войны, над пятью водными поверхностями возведено 1418 фонтанов – столько дней продолжалась война.

Эмблематический пафос ансамбля отразился и на его пластической форме. Необычный ордер стел связан с архитектурой послевоенной поры, с ее пышностью и реминисценциями классического искусства. Этот своеобразный ретроспективизм отсылает к светлой и радостной атмосфере, ощущению Победы, которые господствовали тогда в Советском Союзе, несмотря на все трудности, лишения и репрессии.

Можно спорить о плодотворности такого художественного решения, но его обоснованность не вызывает сомнений. Простой, но емкий замысел Церетели и Посохина отразился в выступлении Президента Российской Федерации В.В. Путина перед открытием памятника: «На полях сражений от Баренцева моря до Кавказа была сломлена военная машина нацизма. Здесь были сосредоточены главные силы нацистской Германии, и именно здесь фашистские армии понесли основные потери: три четверти всех потерь – на Восточном фронте. Никогда мир не знал такого массового героизма, такого размаха партизанской войны, такого энтузиазма и напряжения сил тех, кто работал в тылу, снабжая фронт всем необходимым».

Это памятник не военным соединениям, а боевому братству, принадлежности к которому гордятся те, кто бил врага на 1-м Белорусском и 4-м Украинском фронтах, на Черном море и в фашистском тылу, ковал оружие Победы на Урале и в блокадном Ленинграде. Монументальный ансамбль Церетели и Посохина увековечивает географию Великой войны и ее героев.

Генерал де Голль снова в Москве

Президент Франции Жак Ширак в своем личном послании дал высокую оценку и выразил благодарность Президенту Российской Академии художеств Зурабу Церетели по случаю создания величественного памятника генералу де Голлю в Москве, который был открыт 9 мая.



Президент России Владимир Путин, Президент Франции Жак Ширак, автор монумента Зураб Церетели и мэр Москвы Юрий Лужков на торжественном открытии памятника генералу де Голлю в Москве 9 мая 2005 года

Кроме того, де Голль являлся «человеком традиции» и сохранил на всю жизнь то отношение к России, в котором с юности был воспитан. Во времена его молодости Франция и Россия были тесными и верными союзниками, входили в «Антант кордиаль» («Сердечное согласие»), как именовали в ту эпоху отношения между двумя странами. В годы Первой мировой войны де Голль попал в немецкий плен, много раз бежал и в конце концов попал в особый лагерь для «неисправимых» – офицеров, совершивших несколько побегов. Его соседом по камере оказался молодой русский офицер, которому тоже предстояла необычная судьба, – будущий маршал Тухачевский. Де Голль хранил любовь к России, несмотря на свое неприятие коммунизма.

Несомненно, что создание и торжественное открытие памятника генералу де Голлю в Москве – важный символический жест, свидетельствующий о сохранении близких отношений между Францией и Россией. Открытие монумента прошло в присутствии президентов двух стран – Жака Ширака и Владимира Владимировича Путина. Образ величайшего француза XX века, как неоднократно называли де Голля и политики, и историки, и всегда останется в Москве как дань уважения великой личности и великой идее.

Скульптура де Голля создана Зурабом Церетели. Она установлена на небольшой площади имени Шарля де Голля перед гостиницей «Космос» – сооружения, явившегося результатом сотрудничества двух стран. Несмотря на трудную градостроительную ситуацию, близость проспекта Мира с его шумными транспортными развязками, монумент поставлен очень удачно. Позади, отделяя эту зону от города и в то же время служа необходимым фоном для статуи, возвышается гигантский полукруг фасада гостиницы, к которому проложен путь из череды лестниц, площадок среди зелени, цветов и фонтанов. На полпути к огромному зданию возвышается сам памятник. Он вознесен на величественный десятиметровый постамент из полированного гранита. Восьмиметровая фигура генерала на высоком постаменте создает доминанту необходимого масштаба, чтобы не только не «потеряться» перед огромным зданием гостиницы, но, напротив, сконцентрировать на себе окружающее пространство, стать его художественным и смысловым центром.

Зураб Церетели создавал образ, основываясь на личных впечатлениях. В 1960-е годы, когда контакты с миром были для советских людей ограничены, он благодаря родным жены, принадлежавшим к знатнейшему грузинскому роду Андрониковых, оказался в Париже. Один из его родственников был близким сотрудником генерала де Голля, и мастеру посчастливилось увидеть свою будущую «модель», хотя тогда, естественно, идеи памятника еще не могло быть. Художник рассказывал, что его поразила сохранившаяся до преклонных лет блестящая офицерская выправка де Голля, его особая «стойка», свободная и в то же время торжественная – всегда чуть-чуть как бы на параде. Ведь недаром генерал окончил знаменитую военную школу Сен-Сир, основанную Наполеоном I. И вот теперь мастер запечатлел в бронзе образ, поразивший его еще в те годы. Стройная, высокая фигура Шарля де Голля облачена в военную форму. Это не только переносит нас в годы Второй мировой войны, но и напоминает о целом ряде драматических событий истории, в которых генерал участвовал уже как Президент Франции. Он носил форму и в годы Алжирской войны, и во время борьбы с террористами, противившимися установлению мира, и в дни волнений молодежи, прокатившихся по всей Европе в 1960-е годы, особенно бурных во Франции в 1968 году. Скульптор запечатлел волевые, несколько резкие и крупные черты лица де Голля, которого еще в военном училище дразнили за далеко выступающий нос.

Скульптура Президента Франции, созданная З.К. Церетели, передает его волевой и целеустремленный характер, уверенность в себе, его поистине величественный облик, который всегда отмечали современники генерала. Этот памятник создает истинный образ одного из великих деятелей мировой истории XX века. Монумент, установленный в знаменательные дни, стал символом взаимопонимания и сотрудничества Франции и России.

Среди многочисленных событий, произошедших в дни 60-летнего юбилея Победы, – парадов, салютов, встреч мировых лидеров – свершилось еще одно, которое останется в Москве памятным знаком этих праздничных дней. Снова, после многолетнего перерыва, на улицах города появился генерал де Голль. Он бывал здесь в качестве лидера «Сражающейся Франции» в годы войны, приезжал позже как Президент Франции. Его приезд всегда производил сильное впечатление.

Несмотря на трагическую судьбу Франции в ходе Второй мировой войны, пожалуй, именно генерал, как его все называли, был для людей нашей страны самым популярным лидером антигитлеровской коалиции.



General Charles de Gaulle again in Moscow

Of all the numerous events of the celebration of the 60th anniversary of Victory Day – parades, salutes and gatherings of heads of state and government, there was one which will probably remain in Moscow as something to remember the date by. Once again, after many years of absence, the figure of Charles de Gaulle made an appearance before the eyes of the Moscow citizens. The creation and the unveiling ceremony of a monument to the general is no doubt a symbolic gesture to confirm the upkeeping of close alliance between France and Russia.

The sculpture of de Gaulle has been authored by Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts.

It was erected on the small square named after Charles de Gaulle in front of Cosmos Hotel.

Zurab Tsereteli has drawn on his personal impressions of the man when working on his image. In the 1960s, when most of the Soviet people could not travel abroad, the artist had occasion to stay in Paris, thanks to his wife's relatives, the scions of the Andronikovs, one of the noblest Georgian families. Tsereteli's sculpture of the president of France conveys him as a man of great will, poise and determination, a man of magnificent posture, as his contemporaries always testified.

The monument, erected on the historic date as a symbol of French-Russian alliance and cooperation, will stand as the true image of one of the great world statesmen of the twentieth century.

Dmitri Shvidkovsky

«Холокост» Зураба Церетели



В Израиле, в Иерусалиме, установлен памятник евреям, жертвам нацизма. Автор Зураб Церетели.

Холокост... То, что сотворили нацисты и их пособники в отношении евреев, едва ли не самое чудовищное преступление, какое допустило человечество в XX веке. Параноидальная идея о расовом превосходстве не имеет никаких обоснований ни в истории, ни в религии, ни в науке об этносе. Идея, навязанная нацистами народу Германии, утверждалась путем насилия и войны, якобы своего «права» на порабощение, унижение и эксплуатацию «низших рас». Нацизм принес неисчислимые бедствия всем народам Европы и мучительную смерть миллионам русских, поляков, украинцев, белорусов, чехов, французов, сербов. Но в отношении евреев расовая доктрина нацизма доходила до такого извращения, такого немыслимого садизма, о котором невозможно даже думать. Евреев вообще не должно было быть на земле! Уничтожению подлежал весь народ – каждый человек, в чьих жилах течет еврейская кровь: старики, женщины, дети...

... Дядя моей подруги, еврей по национальности, в первые дни войны ушел на фронт; его семья оказалась на оккупированной территории Крыма. Жена его была русской; трехлетняя дочурка, круглолицая голубоглазая Аленька походила на мать; у нее были шансы выжить. Но нашлись «добрые люди», донесли оккупантам, что отец девочки еврей. И малышку повесили. Очевидцы рассказывали, как обезумевшая от ужаса мать бежала за телегой, на которой везли ее трехлетнюю дочку на казнь...

Бывают люди с повышенной чувствительностью к физической боли: малейшая царапина причиняет им страдания. Зураб Церетели обладает повышенной чувствительностью к боли душевной, ко всему, что волнует, трогает, задевает людей в нашем беспощадном мире, и, будучи художником «милостью божьей», неукоснительно следует своему призванию: отражает, воплощает в искусстве то, что переполняет его сердце, владеет мыслями, предстает глазам в зримой пластической форме.

Он не остается равнодушным ни к угрожающему распространению СПИДа, ни к трагедии Нью-Йорка, ни к горю Беслана, ни к жестокой памяти войны, создает мемориальный ансамбль на



Президент России В.В. Путин, президент Израиля М. Кацав и З.К. Церетели открывают памятник «Холокост»

Фото ИТАР-ТАСС

Поклонной горе в честь фронтов и флотов, подпольщиков и партизан, тружеников тыла 1941–1945 годов. Ваяет, пишет, воскрешает в скульптуре и на холсте, в бронзе и эмали величественные образы Ветхого и Нового Завета и фигуры «маленьких» простых людей, создает памятники великому поэту Иосифу Бродскому и генералу де Голлю.

Иных раздражает такая душевная щедрость художника – не потому ли, что слишком редко она встречается в наш прагматичный расчетливый век и далеко не каждый из нас способен как Зураб Церетели с такой самоотдачей отзываться на призывы времени, так заинтересованно и остро переживать все, что происходит в мире – и всенародные праздники, и всенародную боль?

Чудовищные преступления тоталитаризма против человечности не отпускают его от себя, вновь и вновь возвращается мастер к этой мучительной и скорбной теме. В светлые дни 60-летия Победы над нацизмом, озаренные чувством бесконечной благодарности к тем, кто принес миру спасение от самого страшного ада, какой только породила история, мог ли Церетели не думать о трагедии холокоста – квинт-эссенции мирового зла?

Его скульптура, подаренная от имени России Израилю, – не просто дружественный политический акт, приуроченный к визиту в Израиль Владимира Владимировича Путина. Это «крик души» художника, с беспощадной к самому себе честностью передавшего страшную, переворачивающую душу сцену казни, вечно стоящую перед его духовным взором. Люди. Живые люди – отец, мать, мальчик, беззащитные в своей наготе, отрезанные от мира колючей проволокой концлагеря... Отнято все – оставлено лишь данное Богом тело да клочок заваленной камнями мертвой земли... Через секунду будет отнято и это. Мать в последнем порыве безграничной любви закрывает ладонью сынишке глаза, чтобы не видел он направленного на него дула автомата. Говорят, последнее переживание с особой остротой запечатлевается в сознании умирающего, не оставляет душу в посмертном существовании... Так пусть же в свой смертный миг ощутит ребенок не холодное дыхание убийцы, а нежное тепло материнской руки...

Мало у кого из жителей Израиля, выходцев из Европы, из бывшего Советского Союза, не осталось близких и родных в Саласпилсе, близ Риги, в Бабьем Яре под Киевом, в безымянных рвах Симферополя и Кишинева... Каждый израильтянин может увидеть в фигурах монумента Церетели именно их, своих отцов, матерей, братьев, сестер в последние мгновенья их жизни. Ничего не придумал скульптор, так все и было в действительности: палачи деловито раздевали догола обреченных, обривали головы – каждая детская рубашонка, каждый женский волос утилизировались, шли на нужды Рейха...

У грузина Церетели нет родных в Бабьем Яре. Но не понаслышке знает он о концлагерях и жертвах беспощадных тоталитарных режимов XX века. И в его семье были репрессированные, расстрелянные... Тем острее переживает он трагедию холокоста – саднящую, не утихающую боль каждого честного человека Земли.

Александр Твардовский оставил замечательное стихотворение о войне: о них – павших и нас – живых:

*Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они – кто старше, кто моложе –
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, –
Речь не о том, но все же, все же, все же...*

Не сомневаюсь: тревожное веление совести, чувство неоплатного долга перед погибшими двигало рукой Зураба Церетели, когда он всего себя, всю силу своего таланта и мастерства отдавал памятнику, воздвигнутому на земле Израиля в дни 60-летия Победы, в светлые дни Пасхи, Пейсаха – праздника Исхода и Воскресения.

Мария Чегодаева

Zurab Tsereteli's «Holocaust»

A monument to the Jewish victims of Nazism, authored by Zurab Tsereteli, has been erected in Jerusalem.

The sculptor has given it as a gift to Israel on behalf of Russia, not merely as a friendly political act timed to the visit of President Vladimir Putin. It is in fact an outburst of wail from an artist who has rendered an appalling scene of execution with ruthless honesty, a scene which has always been looming before his mental eye.

Few of the citizens of Israel, emigrants from Europe and the former Soviet Union, have had no relatives or friends left dead at Salaspils, near Riga, at Babiy Yar near Kiev, or in the unidentified pits of Simferopol and Kishinev...

Every citizen of Israel can recognize them, their fathers, mothers, brothers, or sisters, at the last moment of life, in the figures of Tsereteli's monument.

The sculptor has invented nothing. He has shown it as it was in stark reality: with matter-of-fact coolness the executors were stripping the victims naked and shaving their heads bald, as every child's shirt and every woman's hair were put to use to fill the Reich's wartime needs...

When he mustered up all his powers, talents and skills to get the monument set up on the land of Israel on the days of the 60th anniversary of Victory and the holy days of Easter and Passover, the festivals commemorative of both the Exodus and the Resurrection, Zurab Tsereteli was doubtless moved with the call of his conscience, with his sense of duty before the victims of the Holocaust.

Maria Chegodayeva

Тема – Победа

Обзор выставок Академии художеств

Нынешний юбилей имеет особенное значение. Минует пять, десять лет, последующие празднества пройдут, наверное, уже без тех людей (дай Бог им здоровья и многих лет жизни), кто завоевал нам Великую Победу... Они олицетворяют завершившуюся эпоху, с ее героическими и трагическими событиями. Сегодняшняя Россия стоит на пороге новой эпохи, и отношение к событиям прошедшего времени мирового общественного мнения довольно неопределенно. Тем более стоит еще раз обратиться к прошлому, к особенно близкой нам теме, к тому, как отмечались в нашей стране разного рода юбилеи, посвященные нашим Вооруженным силам и подвигу народа в години великих испытаний.

Количество выставок, посвященных этим событиям, поистине неисчислимо. Но юбилеи – юбилеями, а что же оставили они в народной памяти и, собственно, в истории отечественного искусства? Началом следует считать выставку 1928 года, организованную к 10-летию РККА. Наверное, одна только «Оборона Петрограда» А.А. Дейнеки могла бы внести эту экспозицию в реестр классических достижений нашего искусства, не говоря уж о ряде других достойных произведений той выставки. Анализировать все прошедшие десятилетия нам недосуг. Мысленно перенесемся уже в относительно недавнее время, «манежные» парады с их многометровыми холстами «одноразового пользования», ныне намотанными на валы (и куда можно деть картину, скажем, три на четыре метра?), с тысячами «заказных» работ, созданных «по случаю» и заполняющих сегодня запасы. Но на фоне этой «массовки» создавались и шедевры, автору этих строк вспоминаются, например, картины Г.М. Коржева, художника и мыслителя. Можно назвать еще ряд подобных талантливых произведений о войне, но их не так много. В истории искусства иначе не бывает. Шедевры рождаются нечасто.

Собственно говоря, эти размышления вызваны и тем, какие колоссальные средства были израсходованы на «манежные» действия и что в «сухом остатке» отложилось на стенах наших музеев. Отмечая 60-летие победы в Великой Отечественной войне, Российская Академия художеств распорядилась своими средствами, как представляется, разумно. Ее мероприятия распределились по двум направлениям: собственно, проекты, рассчитанные на сегодняшний день, то есть выставки по большей части из уже существующих, не заказных произведений, и то, что должно в веках свидетельствовать о том, как мы, люди сегодняшнего дня, отдали дань нашему великому прошлому, то есть монументальные произведения.

Лидерство здесь принадлежит президенту Российской Академии художеств З.К. Церетели. Монументальный ансамбль Поклонной горы в Москве обогатился созданными им в соавторстве с архитектором М.М. Посохиним стеллами. Впечатляет неординарное отношение скульптора, его широкий взгляд на события Второй мировой войны и связанные с ней события (вспомните стандартный бетонный «героизм» 1970–1980-х годов): памятник жертвам Холокоста, переданный в дар Израилу президентом В.В. Путиным. Подлинным прорывом в попытках нашей пропаганды замалчивать роль антигитлеровской коалиции в войне являются памятник Шарлю де Голлю в Москве и монумент воинам антигитлеровской коалиции работы М.В. Перяславца.

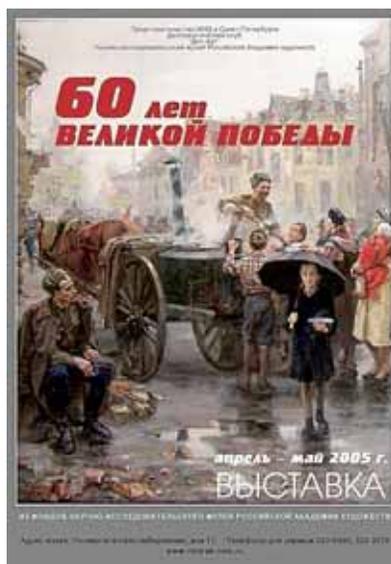
Скульптурная композиция, посвященная памяти педагогов, сотрудников и студентов МГАХИ им. В.И. Сурикова, погибших на фронтах Отечественной войны, создана ректором института А.А. Бичуковым. «Я давно мечтал поставить памятник родным суриковцам, не вернувшимся с войны, людям, которые являются для меня святыми и перед которыми я низко склоняю голову», – говорит о своей работе мастер.

Особо стоит отметить установленный в Санкт-Петербурге памятник поэтессе трагической судьбы Ольге Берггольц (автор В.Е. Горевой). Впервые, пожалуй, в нашей стране увековечен подвиг не военного героя, а человека-творца, человека культуры, жестоко пострадавшего от сталинского режима, но отдавшего свой талант людям, поддерживавшего их в страшные дни блокады Ленинграда.

В ряду экспозиций, организованных РАХ к знаменательному юбилею, в первую очередь нужно сказать о прошедшей в Галерее искусств З.К. Церетели выставке «Они защищали Родину». Она была призвана отдать дань уважения и признательности художникам, крупнейшим мастерам отечественной культуры, ветеранам Великой Отечественной войны. Чем дальше уходит память о ней, тем отвлеченнее становятся работы, посвященные ей художниками новых поколений, они приобретают абстрагированный, символический характер. Эти работы имеют свои достоинства, как



АЛЕКСЕЙ
ГЛАНДИН
Песня о Родине
1957
Холст, масло
НИМ РАХ



Плакат выставки к
60-летию Великой
Победы в Санкт-
Петербурге

Президент РАХ Зураб Церетели
с ветеранами на открытии выставки
в ММСИ



говорится, память народа неизбежна. Но особую, художественно-документальную ценность представляют произведения непосредственных участников событий.

В своих произведениях художники выставки «Они защищали Родину» каждый по-своему отображали тему войны. Б.Е. Ефимов, старейший мастер сатиры, создал в годы войны множество злободневных, искрометных рисунков, плакатов, карикатур, которые быстро обретали всенародную известность. Работал он неистово, увлеченно и самоотверженно. Не случайно за страстное обличение фашизма Б.Е. Ефимов был внесен Гитлером в «черный список» лиц, подлежащих уничтожению.

Художник-график Виктор Ефимович Цигаль (1916–2005) отразил события войны в натуральных зарисовках, отличающихся документальной и художественной ценностью. Привлекают внимание подмеченные острым взглядом рисовальщика карандашные портреты и жанровые сценки, обладающие жизненной достоверностью. Виктор Цигаль был представлен в экспозиции и живописными натюрмортами, и пейзажами.

Скульптор Владимир Ефимович Цигаль – фронтовик, дошедший до Берлина, автор широко известных памятников Герою Советского Союза генералу Дмитрию Карбышеву, установленному в Маутхаузене на месте его гибели, и не менее популярного памятника Рихарду Зорге в Москве. В.Е. Цигаль был представлен на выставке рядом скульптурных работ, как посвященных войне, так и представляющих собой впечатляющие пластические композиции.

Большое внимание зрителей было обращено на драматически напряженное монументальное полотно А.В. Васнецова «Похороны солдата». Как реквием звучат начертанные на картине стихи Михаила Дудина: «Здесь воин похоронен неизвестный. Освободивший Родины святыню. Бессмертной славы мужество достойно. Идущий мимо голову склони».

Произведения братьев Ткачевых – результат личных впечатлений, серьезных раздумий. Творчество этих художников отличается проникновенностью в отображении тягот народной жизни. Оба брата вдоволь хлебнули военной и послевоенной разрухи, голода. Одна из картин, представленных на выставке, называется «Лихолевье». Это, пожалуй, одно из самых впечатляющих произведений на тему Великой Отечественной войны в послевоенном искусстве. Большой эмоциональной силой обладает картина «Осень 1941 года», посвященная стойкости характера русской женщины.

В экспозиции были представлены и полотна, воспевающие мирную жизнь, счастье жить на земле, о котором так мечтали солдаты на фронте. К ним относятся пейзажи Е.И. Зверькова, развивающие традиции русского национального пейзажа. В них – размышления о красоте природы как смысле бытия, ощущение гармонии мира. Об этом говорят и сами их названия: «Восход над рекой», «Весеннее цветение», «Далекая часовня», «Осенние грозы»...

Произведения М.П. Митурича-Хлебникова, блестящего мастера детской книги, тонких акварелей, превосходных рисунков и живописных композиций отличаются высоким артистизмом, разнообразием творческого поиска, глубиной содержания. Мир во всей его многосторонности, стремление человеческого ума проникнуть в сложные процессы мироздания где-то на самом пороге непознаваемого, философская оценка бытия лежат в основе его произведений.

Участник парада Победы на Красной площади 1945 года М.И. Самсонов и В.И. Переяславец, бывший во время войны летчиком, связали свою судьбу со Студией военных художников имени М.Б. Грекова. Представленное на выставке полотно В.И. Переяславца «Налетался» проникнуто добрым юмором, а картина М.И. Самсонова «Теплое лето» передает ощущения человека, полностью растворившегося в природном роскошестве.

Б.М. Неменский тоже прошел с армией до самого Берлина. Его творчество отличается глубоко личным отношением к войне, сюжетно-тематические полотна на эту тему давно приобрели заслуженную известность. Представленные им на выставке картины «Зеркало» и другие из серии «Притча об инакомыслии» повествуют о сложных, противоречивых коллизиях нашей современной жизни.

Замечательный мастер театрально-декорационного искусства М.М. Курилко-Рюмин, оформивший более ста спектаклей в различных городах нашей страны и за рубежом, блестящий педагог, один из тех, кому в 1941 году исполнилось восемнадцать лет, и в судьбе которого война оставила неизгладимый след. На выставке М.М. Курилко-Рюмин был представлен своими живописными произведениями, а также эскизами декораций к операм и спектаклям, в числе которых «Риголетто» Д. Верди, «Иоланта» П.И. Чайковского и другие.

Творчество известного скульптора Д.Ю. Митлянского, смелого экспериментатора (в числе его работ любимые москвичами бронзовые «Басни Крылова» на Патриарших прудах в Москве), было продемонстрировано рядом скульптурных композиций на библейские темы – «Сотворение мира», «Блудный сын», «Исход» и другие то-



Н. И. АНДРИЯКА
Военная графика



АНДРЕЙ
ВАСНЕЦОВ
Похороны солдата
1986
Холст, масло

Н. И. АНДРИЯКА
Военная графика

В. ИВАНОВ
Автопортрет
1943
Холст, масло



А. КОКОРИН
Москва военная
1942
Бумага, акварель



С. БОИМ
Зима в Таллине
1944
Бумага, акварель

Ленинград
в блокаде
1943
Картон, гуашь



го же ряда, чрезвычайно интересно решенных в технике раскрашенного дерева.

В экспозицию также вошли работы архитектора В. Егерова, представившего проект реконструкции ИТАР–ТАСС у Никитских ворот и ряд проектов оформления интерьеров, в частности, усадьбы «Суханово». Выставку дополняли также научные труды известных искусствоведов – В.М. Полевого, О.В. Буткевича.

В наши дни, когда государство почти полностью освободило себя от забот о культуре (хотя имеется соответствующее министерство), особый интерес представляет подвижническая деятельность Московского союза художников. Организованная им в плане мероприятий РАХ традиционная выставка (Московский музей современного искусства, Ермолаевский переулок, 17) «Художники без границ» (имеются в виду «границы» как географические, так и стилевые) на этот раз полностью посвящена юбилею Победы. Советская власть всегда категорично противопоставляла «реалистическое» искусство «формалистическим выкрутасам». Между тем как граница между «реалистическим» и «нереалистическим» искусством неопределенна, неуловима, ее попросту нет. МСХ своей работой именно на выставках «Художники без границ» стремится объединить в творческом процессе духовные устремления живописцев, графиков и скульпторов всех, без исключения, направлений. В этом, без сомнения, сказывается гражданственное стремление МСХ таким образом способствовать установлению мира и согласия в нашем обществе.

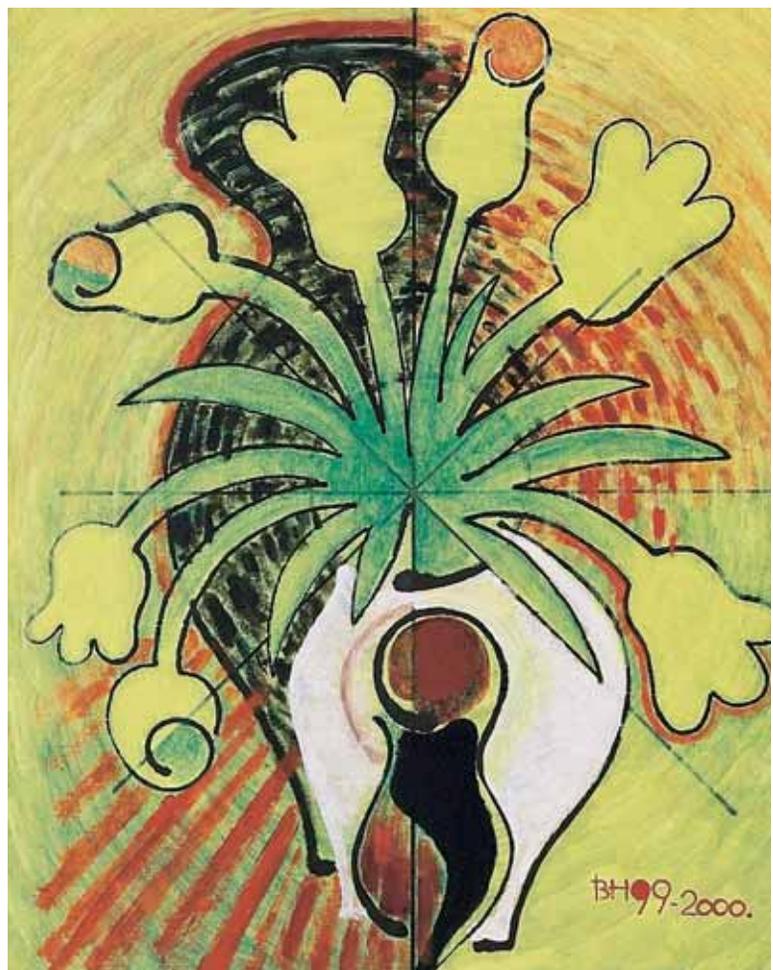
Вполне соответствует этой идее и содержание выставки. Ее произведения обращены как к широкому временному спектру, так и ко многим нерешенным проблемам нашей действительности. Великая Победа оказалась знаковым моментом в жизни и творческом становлении многих поколений художников. У старших она породила надежду на демократизацию жизни общества, освобождение от официальной пропаганды, признание прав художника на широту мышления и свободу творческого самовыражения. К сожалению, понадобилось почти полвека, чтобы эти мечты стали явью. Однако московские художники (к их числу принадлежит подавляющее число членов РАХ) создавали в послевоенные десятилетия искусство, обладающее высокой эмоциональной проникновенностью. Гуманистическая традиция продолжала существовать из поколения в поколение. В наши дни в творчестве московских художников превалирует особое внимание к художественной форме, пластически-предметной ценности произведений. Основа их творчества – органическое выражение размышлений о животрепещущих проблемах современности, стремление вызвать серьезный диалог со зрителем. Это и был главный пафос выставки. (Параллельно с ней прошла фотовыставка «Идет война народная».)

Около трех тысяч произведений всех видов и жанров искусства было представлено на всероссийской выставке «Победа» (в которой участвовали и члены РАХ), развернутой в пространствах Центрального дома художника. «Грандиозная по масштабам экспозиция... составлена из лучших работ, рекомендованных российским выставкомом, и предстает монументом всем, кто погиб за нашу свободу, кто отстоял мирное небо над головами, кто мужественно вынес все тяготы военного времени на фронте и в тылу, кто выковал нашу ПОБЕДУ», – отмечается в пресс-релизе выставки.

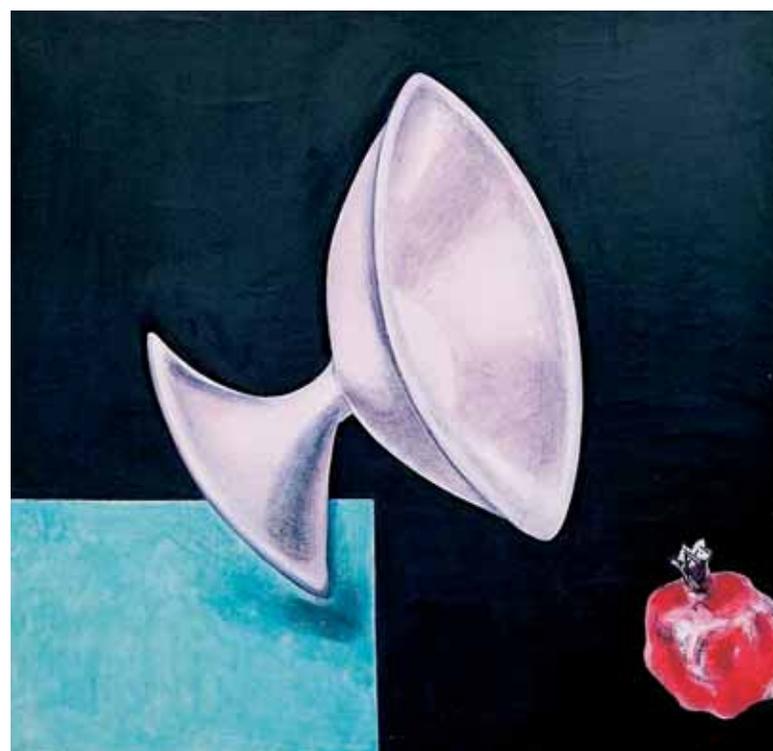
Однако, как сказано в пресс-релизе, для того чтобы принять в ней участие, необходимо было обладать неким медицинским цензом: «Эта значительная и многогранная выставка служит не только представлением труда художников, действенной формой сплочения всех *здоровых* (курсив мой – М.Л.) творческих сил», – здесь мы видим некоторое отличие от позиции РАХ, стремящейся к консолидации художников всех, без исключения, творческих направлений.

Особое отношение вызывает выставка к 60-летию Победы, состоявшаяся в Московском академическом художественном лицее имени Н.В. Томского. Знаменитая в истории МСХШ подлинная кузница российских художественных кадров, где получили основы своей профессии лучшие художники многих поколений, была открыта еще в 1939 году. В то время художественное образование в школе осуществлялось при неустанным внимании И.Э. Грабаря, в те годы ректора Московского государственного художественного института (ныне – МГАХИ имени В.И. Сурикова). Грабарь рассматривал школу в неразрывной связи с институтом, что на практике сохранилось и по сей день. Вспомним добрым словом директора МСХШ Н.А. Карренберга, сумевшего сохранить школу во время войны. МСХШ три года находилась в эвакуации в приуральском селе Воскресенское. Две голодные и холодные зимы, проведенные там, стали определяющими в становлении характеров школьников, понимании истинных ценностей жизни и раскрытии творческих способностей. Не случайно именно первые выпуски МСХШ 1944–1946 годов дали плеяду таких известных имен, как Г.М. Коржев, В.И. Иванов, П.П. Оссовский, В.Н. Гаврилов, В.А. Бабицын, В.Ф. Стожаров, А.П. Горский, А.Ф. Суханов, А.П. Ткачев, А.А. Тутунов, С.А. Тутунов, при жизни ставшие классиками российского изобразительного искусства.

Еще одна выставка, посвященная юбилею, была совместно организована Российской Академией художеств, Министерством внутренних дел России, Студией ху-



ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВСКИЙ
Натюрморт с дикими тюльпанами
1999–2000
Холст, темпера, акрил



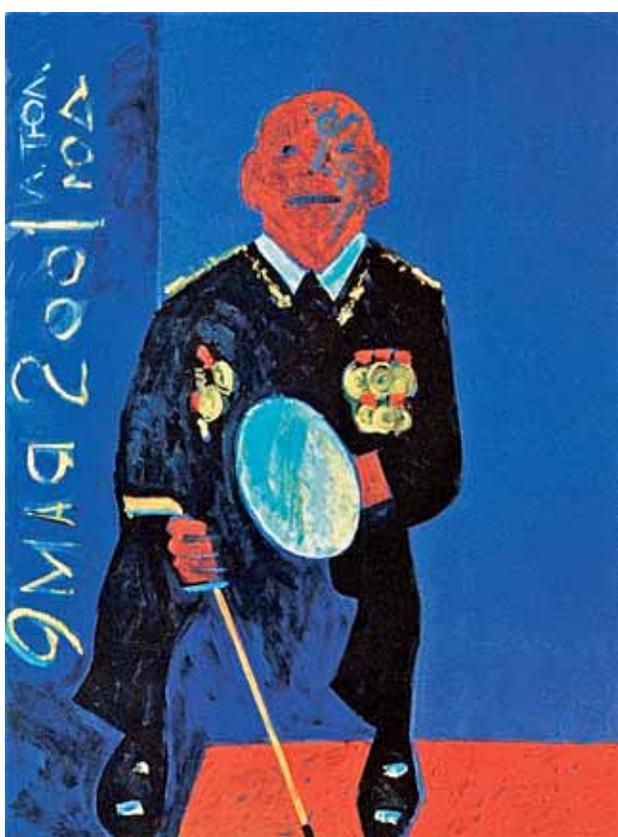
ЛЕОНИД ПОЛИЩУК,
СВЕТЛАНА ЩЕРБИНИНА
Падающий гранат
2004
Холст, масло

дожников имени В.В. Верещагина МВД России, Московским государственным художественным институтом имени В.И. Сурикова и Творческим союзом художников России. Студия художников МВД России создана в 1969 году, руководит ею на протяжении многих лет известный скульптор А.А. Бичуков, объединяет она признанных художников и творческую молодежь. На выставке представлены тематическая живопись, воскрешающие события славной истории Российского государства и его правоохранительных органов, пейзажи, портреты ветеранов и молодых сотрудников, произведения скульптуры и графики. Были показаны работы художников-преподавателей Суриковского института и членов Творческого Союза художников России, возглавляемого Э.Н. Дробницким.

В многообразной палитре мероприятий РАХ большой интерес вызвала выставка, посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, которая прошла в парадных залах Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге. На ней зрители увидели живописные полотна из фондов НИИ РАХ, по разным причинам не выставлявшиеся с момента их создания, работы выполнены, как говорится, «по горячим следам» только что окончившейся войны. Это картины «Победители» (1947) работы Ф.Э. Заборовского (ученика мастерской И.Э. Грабаря); «На привале. У походной кухни» (1948) – В.Г. Вальцева (выпускника мастерской Р.Р. Френца); «Вступление Красной Армии в освобожденный Новгород» (1946) кисти В.В. Соколова (выпускника мастерской Б.В. Иогансона). Кроме того, из постоянной экспозиции музея «История русской художественной школы» были перенесены на выставку полотна Е.Е. Моисеенко «Генерал Доватор» (1946) и эскиз росписи для мавзолея памяти героев-балтийцев (1948) работы А.А. Мыльникова. Были представлены также произведения, созданные в более поздние годы. Из фондов НИИ РАХ также была организована небольшая экспозиция в представительстве МИД России в Санкт-Петербурге.

Все художественные выставки, посвященные 60-летию Победы, которые организовала или в которых участвовала Российская Академия художеств, составили обширную панораму, многогранно показывающую героику и трагедию, величие и утраты прошедшей войны, а также участие в ней художников. И пусть не все показанное равноценно, но в целом эти выставки в совокупности являются значительной общественной и художественной акцией, говорящей о единстве жизни Академии художеств и создаваемого под ее эгидой искусства с жизнью всего народа, всей страны.

Михаил Лазарев



МАРАТ
САМСОНОВ
Теплое лето
1996
Холст, масло

ЛЕОНИД
ТЮЛЕНЕВ
Ветеран
2003
Холст, масло



the theme is Victory

a review of the Academy's exhibitions

There is a special value to this year's anniversary. Another five or ten years will pass, and the celebration of Victory Day might run without any of those people (let them live long in good health) who have won it for all of us...

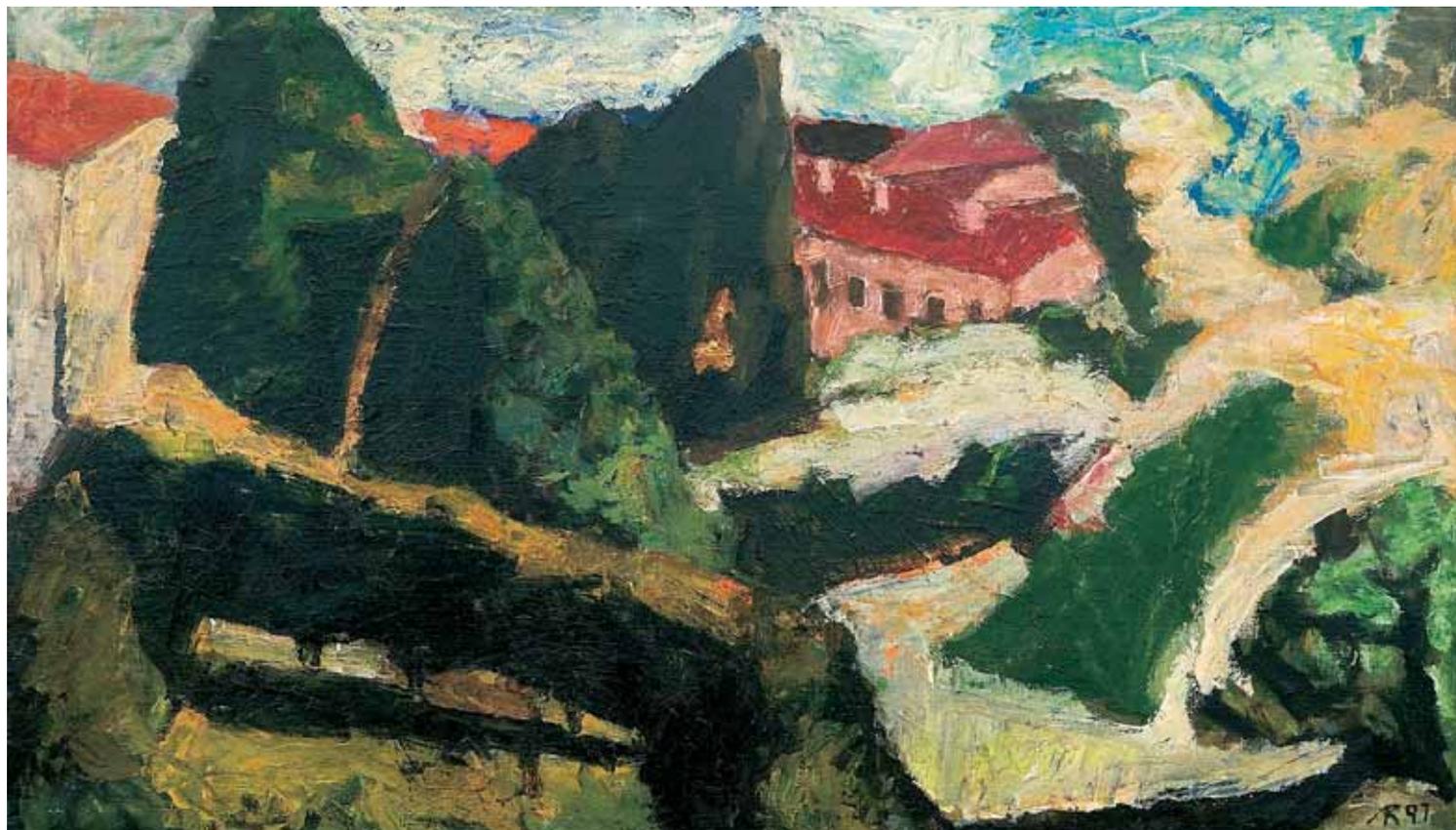
The number of exhibitions devoted to the day is countless. Yet, celebrations apart, it's tempting to ask what they are most likely to have left in the nation's memory and, especially, in the history of national art.

The question persists, considering what huge sums have been spent on the «parade» and what, on balance, have remained the walls of the museums.

The Russian Academy of Arts, as had been expected, proved reasonable enough with its spendings on the celebration of the 60th anniversary of Victory Day. Its efforts were spent in two directions: on the one hand, projects of the moment, that is, exhibitions largely made up of already available, not commissioned, works; on the other, works which should serve as evidence for the posterity of how we, the contemporaries of today, paid homage to our great past, that is, monumental works of art. All the art shows on the great occasion which the Academy organized or in which it took part have formed a vast panorama attesting, thoroughly, to the heroism and tragedy, the greatness and losses of the past war, as well as the part which artists played in it.

The exhibitions, of course, are not of the same standing, but on the whole they have gone down as a valuable social and artistic development. They have shown clearly that the Academy's activities and the works of art created under its aegis are at one with the life of the whole nation.

Mikhail Lazarev



ЛЕОНИД КУРИЛО
Липы в городе
1997
Холст, масло



АНДРЕЙ ГРОСИЦКИЙ
Дырявый экспонат
2004
Оргалит, мешковина, смешанная техника



АНДРЕЙ КРАСУЛИН
Полосы
Триптих, правая часть
2003
Холст, акрил

ВЛАДИМИР СОСКИЕВ
Уходящий
2000
Бронза

СЕРГЕЙ СОКОЛОВ
Из серии «Вертикаль»
Композиция 2
1998
Холст, масло





М. КУПРИЯНОВ
Москва. Дождь
1943
Картон, масло



Н. СОКОЛОВ
Дорога на Запад
1943
Картон, масло



Я. НИКОЛАЕВ
Очередь за хлебом
1943
Гуашь, темпера

С. БОИМ
Вода из Невы
1942
Акварель, гуашь



Подвиг. Милосердие

8 мая 2005 года в дни празднования 60-летия Победы состоялось открытие центрального монумента Мемориала ратной славы города Химки Московской области «Подвиг. Милосердие. 1941–1945».

Автор скульптурной композиции – народный художник России, член-корреспондент Российской Академии художеств В.А. Евдокимов. Архитектор – член Союза архитекторов России В.Н. Михайлов, художник – член Союза художников России А.С. Мустафин. Идея создания мемориала исходила от главы администрации Химкинского района В.В. Стрельченко. Памятник открыл губернатор Московской области Герой Советского Союза Б.В. Громов. На церемонии открытия присутствовал вице-президент Российской Академии художеств, народный художник России А.А. Бичуков.

Памятник посвящен подвигу сестер милосердия, которые, рискуя своей жизнью, спасали жизни воинов в годы Великой Отечественной войны.

Место для мемориала определено историей. Через Химки проходил самый ближний рубеж обороны Москвы. И именно на этом месте, где теперь возвышается монумент, женщины-зенитчицы подбили два немецких танка. Многие по фильмам о войне помнят призыв «Отступать некуда. За нами Москва». «За нами Москва», – почти как заклинание твердили солдаты на передовой. Здесь и прошел рубеж, ставший для фашистов Рубиконом, который они не смогли перейти. Удержать рубеж удалось дорогой ценой, госпитали в Химках работали на пределе сил.

В городе находилось десять военных госпиталей. Раненные шли нескончаемым потоком прямо с передовой. Благодаря усилиям медицинского персонала, состоявшего по преимуществу из женщин, многие раненные солдаты смогли вернуться в строй и продолжать сражаться.

Никто не считал, сколько советских воинов спасено отважными девушками в гимнастерках с красным крестом на рукаве! Они выносили раненных с поля боя, выхаживали их в госпиталях, оплакивали умерших. Военные медсестры нередко сами гибли на поле сражения.

В основу композиционной схемы монумента положен классический евангельский сюжет пиеты – оплакивания. Этот сюжет – прощание с жизнью, оплакивание, но это также и образ возвращения к жизни, воскрешения.

Самопожертвование и реквием – героические события военного времени, две точки соприкосновения с трансцендентностью бытия. Прилив мужества и горе утраты – переживания, определяющие ценности жизни и ценность самой жизни.

Тему художественного произведения можно выразить адекватно, если в творческом процессе художник испытывает те же чувства, которые продиктованы темой. Художник проживает реальность в своем воображении и в идеале создает произведение, дающее зрителю возможность пережить те же чувства. Но если тема – война, то по прошествии времени

происходит неизбежное снижение трагедии до реально доступной в мирное время драмы. Однако язык искусства должен противостоять опрощению, понижению накала трагедии, так как именно это и заслоняет истинный смысл войны.

В моей работе над памятником буквальное следование документальным фотоматериалам неизбежно привело бы к такому результату. Реальная трагедия войны требовала интерпретации события, творческой реконструкции пространственной и сюжетной ирреальности события. Так возникла



композиция, которая соединяет принципы круглой скульптуры и рельефа в едином пластическом движении формы. Парадоксальная энергия обессиленного тела солдата находит ответ в сдержанных ритмах фигуры женщины-воина.

Полная сомнений и драматизма борьба за художественные пластические качества работы обернулась борьбой за ясность истинного содержания монумента, посвященного войне.

Двухфигурная композиция монумента, выполненная в бронзе, установлена на постаменте из красного гранита. На постаменте золотыми буквами начертано – «Подвиг. Милосердие. 1941–1945». Высота памятника 5,5 метров.

Авторы памятника совершили свой творческий подвиг. Сроки на реализацию модели в размере были предельно сжаты – всего четыре месяца, но мы успели.

Валерий Евдокимов



dedicated to the ladies of the lamp

On the eve of the celebration of the 60th anniversary of Victory Day, 8 May 2005, the central monument, entitled «THE FEATS OF MERCY, 1941-45», of the Memorial of Glory in Battle in the city of Khimki, Moscow region, was unveiled.

The author of the sculptural composition is V.A.Yevdokimov, People's Artist of Russian, corresponding member of the Russian Academy of Arts. Its architect is V.N.Mikhailov, member of the Russian Architects' Union, and its painter A.S.Mustafin, member of the Russian Artists' Union. The idea of the memorial belongs to V.V.Strelchenko, head of the administration of Khimki district.

The monument was unveiled by the governor of Moscow region, B.V.Gromov, Hero of the Soviet Union. The ceremony was attended by A.A.Bichukov, People's Artist of Russia, vice president of the Russian Academy of Arts.

Триумф на Неве

16 марта 2005 года в Центральном выставочном зале «Манеж» Санкт-Петербурга в торжественной обстановке состоялось открытие выставки З.К. Церетели, которое стало ярким, запоминающимся событием в жизни города. Выставка была организована при поддержке правительства Санкт-Петербурга, Центрального выставочного зала «Манеж», Российской Академии художеств, Московского музея современного искусства.

Это событие вызвало живой интерес и привлекло большое количество посетителей, среди которых были как официальные гости, так и представители науки, культуры и искусства, широкой общественности.

Выставка в «Манеже» носила ретроспективный характер: в залах можно было увидеть работы разных лет, но преобладающее большинство произведений создано за последние годы. Экспозиция насчитывала около 600 работ, выполненных в различных видах и жанрах изобразительного искусства: это живописные полотна, графика, монументальная и станковая скульптура, эмали.

Выставка произведений З.К. Церетели получила огромный общественный резонанс и пользовалась большой популярностью среди широких слоев населения – школьников, студентов, пенсионеров, служащих. За последнее десятилетие в «Манеже» не было столь высокой посещаемости: на выставке побывало более 60 тысяч зрителей. Эту цифру можно считать рекордной для любого престижного выставочного зала.

Выставка получила также высокую оценку деловых и культурных кругов Санкт-Петербурга. В поздравительной телеграмме руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии М. Швыдкого содержались слова о том, что успех выставки – это «высокое общественное признание и уважение к Вашему творческому труду и гражданским устремлениям, ко всему, что Вы делаете и продолжаете делать для отечественной культуры».

В «Манеже» не было столь высокой посещаемости: на выставке побывало более 60 тысяч зрителей. Эту цифру можно считать рекордной для любого престижного выставочного зала.



a triumph on the Neva

Zurab Tsereteli's latest retrospective in St Petersburg proved a momentous event. Its opening ceremony took place in the city's central exhibition hall, «Manege», on 16 March 2005. It had been organized under the sponsorship of the city's government, the central exhibition hall, the Russian Academy and the Moscow Museum of Modern Art. It drew an enormous audience – officials, artists, scientists, journalists and general public.

The 600-odd works on show – paintings, graphics, monumental and studio sculptures, enamels – dated from different periods, mostly from recent years.

The public's response was widespread, including clerks, pensioners, undergraduates, and school pupils. Over 60,000 came to see the exhibits – the highest attendance level at the Manege over the past decade. Really, it would have been a record for any prestigious exhibition place.

Petersburg's cultural and business circles praised the exhibition.

Mr M. Shvydkoi, head of the federal agency for culture and cinema, in his message of congratulation, called it as «another confirmation of how highly the public esteem your creative efforts and civil contributions, everything you have done and continue to do for national culture.»

Интервью на выставке

Николай Витальевич Буров, народный артист России, председатель Комитета по культуре мэрии Санкт-Петербурга.

– Все, что происходит сегодня в Манеже, меня удивляет. Сегодня в Петербург буквально ворвался очень сильный, очень большой художник. Я поражен размахом этой выставки. Это замечательно, что столько людей пришло на открытие. Их привел не скандальный интерес, а искреннее желание познакомиться с творчеством большого мастера. Питерские зрители хотят разобраться, что стоит за особым вниманием прессы к имени Церетели. Их ждет встреча с большим и щедрым художником, встреча с разноплановыми работами мастера широкого диапазона.

Церетели успешно совмещает творческую и общественную деятельность. Мне кажется, что общественный пафос помогает ему все более расширять свой горизонт, видеть все новые стороны жизни.

Алексей Юрьевич Талашук, народный художник, почетный член РАХ, ректор СПбГХПА им В.И. Мухиной.

– Я думаю, такое торжественное открытие выставки соответствует значимости сегодняшнего события. Вспоминая персональные выставки в Манеже, я не могу назвать ни одного имени, которое можно было бы поставить рядом с именем Зураба Церетели. Помню, знаю и люблю Зураба со студенческих лет. Первое знакомство с его работами произошло в Пицунде. Меня удивила его смелость в обращении с архитектурными формами, использовании различных техник и материалов витражей, мозаики, рельефов. Его работы были для нас авангардными. Они вдохновляли нас. Удивительная энергия, которая заключена в этом человеке, выливается в мощную творческую энергию искусства. Спать 4 часа в день, 20 часов работать – это нечто феноменальное. Все, что мы видим сегодня, – малая часть сделанного им. И все мощно энергетически, разнопластически. Мне особенно интересны его эмали, поскольку я тоже работал в этой технике. На выставке я впервые увидел, как эмаль может органично работать в архитектуре. В воссоздании храма Христа Спасителя проявились все качества Церетели – мощь, профессионализм, авторитет, умение сплотить людей в коллектив. Ему оказалась по плечу роль режиссера такого мощного духовного акта, как воссоздание храма.

Что касается человеческих качеств, Зураб всегда доступен, всегда открыт, всегда готов помочь.

Я хочу ему пожелать, чтобы эта выставка рождала споры. Толстой когда-то сказал: «Если мое произведение только хвалят, оно может быть действительно хорошим, если его только ругают, оно может быть действительно плохим, но если о нем спорят, оно замечательное».

Жорес Алферов, физик, Нобелевский лауреат.

– И среди физиков, и среди лириков есть немало людей, для которых искусство значит очень много. Наука – это часть культуры. Искусство – это тоже часть культуры. Если проводить исторические параллели, указом Петра создавалась единая Академия наук и художеств. Он осознавал их равную значимость для России.

В искусстве не всегда нужно идти навстречу желаниям публики. Это понимает Академия художеств, патронируя важные художественные процессы. Я понимаю, что Россия как страна на краю и пора отдавать приказ, как когда-то во время войны, – «Ни шагу назад». Но мы не погибнем, если оценивать ситуацию по таким событиям, как сегодняшнее.

Илья Иосифович Клебанов, полномочный представитель Президента РФ в Северо-Западном федеральном округе.

– Я хорошо знаком с Зурабом Церетели. Живя в Москве, часто бывал у него дома. Для меня эта выставка – малая часть мастерской большого художника. Сегодняшнее событие в Манеже ассоциируется у меня со светлым весенним, как в детстве, праздником. Все ярко, сочно, жизнерадостно.

Валентина Матвиенко, губернатор Санкт-Петербурга.

– Церетели – разноплановый мастер. Он и живописец, и скульптор, и график. Я поражаюсь его работоспособности. За одну жизнь немудимо создать столько произведений искусства. Он работает, кажется, больше, чем 24 часа в сутки. Когда мы только готовились к проведению выставки Зураба Константиновича в Питере, я была поражена, узнав, что это первое такое масштабное представление художника в нашем городе. Это говорит о том, что Церетели очень ответственно относится к своему творчеству. Петербургская публика очень требовательна, очень взыскательна. Более 600 работ выставил Церетели в Манеже. Я уверена, что они будут пользоваться успехом. Творчество Церетели часто оценивают не по крите-

риям искусства. Никто не может отрицать, что он выдающийся мастер. Все представленные здесь работы свидетельствуют о большом таланте. Для города эта выставка – важное культурное событие. Думаю, даже скептики, посетив эту выставку, изменят свое мнение.

Владимир Соловьев, киноартист, режиссер.

– Уважаемые друзья, я воспользуюсь тем, что здесь много членов Президиума Академии, и еще раз произнесу слова благодарности за то, что недавно нашу небольшую группу людей приняли и сделали почетными членами Академии. Так складывается жизнь: кино – искусство изобразительное, театр – искусство изобразительное. Изобразительное искусство – литература, поэзия. Для нас великая честь приносить даже минимальную пользу великому учреждению России – Академии художеств. Я очень рад за петербуржцев, за ленинградцев, за то что они наконец, могут своими глазами, своей душой и своими органами чувств понять, кто такой Церетели. Потому что мы очень привыкли питаться слухами, сплетнями, чужими оценками. И часто люди, не зная фактов, начинают что-то защищать, что-то ругать. Но есть искусство, есть произведения искусства. Нужна живая встреча с живым произведением искусства. Это конечная цель искусства, а не какие-то опосредованные суждения.

Поэтому я очень рад и за петербуржцев, и за Зураба Константиновича, что это свидание состоялось. Оно происходит в «Манеже» и с таким количеством людей, которые непосредственно могут теперь судить, что им нравится, что не нравится. Я с Зурабом Константиновичем знаком очень давно, и сколько его помню, столько слышу, как его чему-нибудь учат критики. Бесперывный какой-то процесс: сначала его учили, как быть настоящим соцреалистом, потому что ну никак он туда не вписывался, в этот честный совдеп, и ему давали время, как бы необходимое для познания в этой области, время для освоения художественных нормативов. Все это теперь кажется кошунством. Не вписывался он в образцовую оперу соцреализма. Но сейчас другие вкусы. Но опять он не вписывается в образцовую оперу постмодернизма. Ну не вписывается он! А почему это происходит? Потому что художник, потому что он сам по себе, потому что он личность. И именно тем, что не принадлежит ни к какому клану – к тому или к этому – он ценен. И мы сейчас судим не о том, соответствует он или не соответствует нормативам хорошего вкуса, а о том, кто он такой сам по себе. А кто он такой сам по себе? Когда бы я ни приехал к нему, ни позвонил, ни пришел, где он, что делает? – он работает. Феноменально. И так каждый день уже 20 лет. И вот это самое потрясающее свойство подлинного художника, когда жизни нет, а работа есть. Это главное, что есть у Зураба Церетели. Поэтому я очень рад, что выставка наконец совершилась. Я ленинградец, и для меня очень дорого, что все это здесь, в Ленинграде, произошло. Нет ничего дороже живого свидания с искусством.

Материал подготовила Светлана Гусарова

Диалог на выставке



Беседа Сафара Гали и Александра Сизифа в «Манеже» на выставке произведений З.К. Церетели

С.Г.: Меня выставка Церетели просто ошеломила. Поскольку он является членом Международной Биографической Ассоциации (ИВА), то у нас есть предлог в обсуждении творчества Зураба Константиновича сделать акцент на международном и футуристическом его значении.

А.С.: О Церетели я много слышал раньше, причем часто негативное. Но что-то не припоминаю, чтобы в прессе мне попался серьезный анализ его творчества.

Быстрый взлет Церетели и его победоносное шествие по планете, бесспорно, поражают. Для футуризма, с позиций которого мы говорим, важно каждое усилие человека, так или иначе подготавливающее почву будущего и устремленное в него. Зураб Церетели многогранен как художник, одной его живописи достаточно, чтобы включить его в когорту выдающихся мастеров XX века. Я уверен, что он и в XXI веке внесет свой живописный прибавочный элемент в искусство.

С.Г.: Ты бы хотел написать о Церетели? Мне, например, представляется абсурдным писать о человеке, известном всему миру и пребывающем в блеске славы.

А.С.: Согласен, но только отчасти. Главный судья своему творчеству – сам художник. А вот сказать о его мировом значении нечто новое, неожиданное, бесспорно, дело чести для пишущего об искусстве.

Я, например, из книги Льва Колодного о художнике Зурабе

Церетели узнал, в частности, что Зураб был очень дружен с Высоцким. Для меня это лучшее свидетельство высоких достоинств Зураба, достаточное для того, чтобы проникнуться к нему глубокой симпатией.

С.Г.: Интересный разговор у нас получается: ходим, смотрим произведения художника, а говорим не о его творчестве.

А.С.: Между прочим, только на живописном творчестве Зураба можно написать докторскую диссертацию. Здесь есть над чем подумать.

Попробую объяснить, почему для меня так важны человеческие качества художника. Когда узнаешь какие-то моменты из жизни человека, которые могут вызвать твои собственные душевные движения, его судьба начинает вдохновлять.

С.Г.: Ты хочешь сказать, что поступок человека кроме его этической составляющей имеет еще и эстетическую, благодаря которой его можно воспринимать как явление искусства?

А.С.: Естественно! И у Зураба таких поступков было в жизни немало.

Оставим поступки. Одна палитра художника может служить объектом эстетического исследования. Эти аккуратно рядом расположенные в исходной позиции увесистые прямоугольные брикеты красок всех цветов радуги говорят о нем все: здесь и щедрость, и трудолюбие, и настойчивость, и уверенность в своих силах, и внутренняя гармония чувств.

Я говорю об исходном состоянии палитры. Потому что с момента прикосновения к краскам кисти художника на палитре начинается особый цветовой и фактурный эпос. Кстати, здесь, на выставке, это можно увидеть в соответствующем фильме. Надо от-

дать должное Зурабу Церетели – он великолепный дизайнер, блестяще срежиссировал всю экспозицию.

С.Г.: Можно ли его считать постмодернистом?

А.С.: Все условно. Но фигура З. Церетели у меня вызывает образ универсалов Возрождения. Футуристическая реформация – это ведь тоже возрождение, но уже в XXI веке и на ином уровне.

С.Г.: Значит ли это, что в его творчестве таится некий потенциал, который послужит своеобразным трамплином для последующих поколений?

А.С.: Зураб Константинович сумел сказать свое – церетелиевское – слово в каждом виде искусства. Жизнь художника оправдана, если он сохранил в своем творчестве традицию. Если же он смог приумножить ее, то есть вписать новую страницу в искусство, то честь и хвала ему. Зураб из тех, кто приумножает.

С.Г.: Да, тематика его творчества неисчерпаема! В этом загадка художника Церетели?

А.С.: Даже если не говорить о его больших скульптурно-архитектурных проектах, его графике, эмалях, горельефах и скульптуре из бронзы, выставленных здесь, в «Манеже», а остановиться только на живописи, здесь он достигает максимального раскрепощения, поэтому особенно интересно поговорить об импровизации, психологии импровизации. Это интереснейшая проблема в искусстве. Ведь можно все уметь делать на самом высоком уровне и быть лишенным способности свободно, по наитию, импровизировать. Помнишь, Пикассо говорил, что в 13 лет он уже мог рисовать, как старые мастера; но ему понадобилось 55 лет, чтобы научиться рисовать как ребенок. Дети ничем не скованы, они импровизаторы. Постигание духа законов ведет к свободе от них, как говаривали древние китайцы. Это есть у Церетели. Недаром уже в детстве он был импрессионистом.

С.Г.: Я все пытаюсь мысленно отнести его к какому-то течению в искусстве. Импрессионизм – да. Что-то есть от Сезанна, Матисса, Пикассо, Шагала, Кончаловского, Машкова, раннего Кандинского, Пиромани, есть также от Малевича. Причем одни работы более убедительны в плане сделанности, другие – менее. Впрочем, последнее естественно для любого художника.

А.С.: Всякий художник берет из мировой культурной традиции все свойственное его темпераменту, его школе, его вкусам и пониманию искусства. Это мы видим и у Церетели. Но в его живописи есть нечто типично церетелиевское: открытые чистые цвета, метафизически сложная фактура, присущие ему модуляции формы, цвета и света. Обрати внимание, что большинство художников, работая фактурным мазком, кладут краску глухо. У Церетели фактурный мазок переливается.

С.Г.: Ты говорил, что Церетели не проявил еще все свои возможности живописца. Что ты имел в виду?

А.С.: В ряде его работ видна тенденция к многозначному образу, который как бы вибрирует за счет тех самых цветовых и световых тончайших переходов и модуляций, имеет место как бы пульсация всей плоскости картины. Этот прием – высший пилотаж в живописи. Если бы он написал максимально отвлеченные от видимого внешнего мира картины в этом манере!

С.Г.: Ты имеешь в виду абстрактные композиции?

А.С.: Переход абстрактного в многозначное конкретное, и наоборот.

С.Г.: Меня картины Зураба Церетели как-то сразу убеждают, и совсем не важен предмет изображения. Можно писать только цветы, но писать, как ты говоришь, конкретно-абстрактно, и будет возникать нечто новое и неожиданное.

А.С.: Элемент неожиданности в произведении искусства порождает ощущение чудесного, таинственного.

С.Г.: Ты обратил внимание, что немало картин решены схематично, без объемной проработки?

А.С.: В этом – весь вулканический темперамент художника. Ему важно выплеснуть эмоцию, трансформировать ее в цвет и мазок. Нет необходимости следовать канонам классического реализма. Художник им владеет. Но у Церетели реализм метафорический. В этом его сильная сторона.

С.Г.: Знаешь, что меня удивляет? «Индивидуализация» каждой краски, каждого цвета. Как будто они живые существа.

А.С.: Пожалуй, всякий художник, чувствующий в красках нечто чудесное, считает их самостоятельными существами. Однако неспроста в китайской эстетике есть понятия одухотворенного ритма живого движения и самодвижения краски. Выросшему совсем в иной традиции Церетели, как видно, эти понятия не чужды.

С.Г.: Получается, что в смысле техники, технологии живопись оказывается искусством универсального характера. Но вернемся к нашей с тобой теме. Каково футуристическое значение живописи З. Церетели?

А.С.: Ты заметил, что у художника часто встречается такое название работ – в живописи, шелкографии, эмали, – как «Раскопки»? В молодые годы З. Церетели несколько лет работал художником в Институте археологии и этнографии Грузинской академии наук. Отсюда его знание фольклора, народных характеров, богатство бытовой тематики. Все это затем нашло свое отражение в многочисленных произведениях, выполненных в разных техниках. Я хочу сказать, что Зурабу удалось

почувствовать и передать в своем искусстве эстетическое содержание этнографической науки. А отсюда остается сделать один шаг до эстетизации научного знания вообще. Это и есть футуризм: признание за наукой ее эстетической ценности.

С.Г.: Что ты можешь сказать о листах из альбома на бытовые сцены в технике шелкографии?

А.С.: Монохромная шелкография Церетели меня не очень вдохновляет. Правда, это дело эстетических предпочтений. Такое количество беглых рисунков можно считать и своеобразным поиском некой идеи, как бы размышлением, запечатленным в линиях. Разнообразие бытовых сцен, мотивов городской и сельской грузинской жизни воспринимается ностальгически.

С.Г.: А объемные эмали? Мне кажется, они являются новым словом в искусстве. Под них можно проектировать интерьер. Эффектно смотрятся как вблизи, так и на расстоянии.

А.С.: Мне кажется, нет такой техники в изобразительном искусстве, которой бы Зураб Церетели не владел. Он ведь прошел серьезную закалку в Художественно-оформительском комбинате Художественного фонда Грузии. Заметь,





«Аквнебис» мастерская
1984
Холст, масло



Эндро
2004
Холст, масло

что если в объемных эмалях краски просто буйствуют, то в перегородчатых эмалях они более сдержанны и очень гармоничны между собой. Эмали на библейские сюжеты заслуживают особого разговора как в русле православной иконописи, так и в плане чисто живописном.

С.Г.: Характерно, что в эмалях на библейские сюжеты нет часто встречаемого в таких случаях «глянца», «приторности», фетишизации образа. Эти эмали как живописный своеобразный эпос давно минувших чудесных событий.

А.С.: Я заметил, что бронзовые скульптуры и рельефы на расстоянии смотрятся более пластически и психологически выразительными. Возможно, это субъективно.

С.Г.: Как раз к бронзе Церетели высказывается много претензий. Что она однообразна. Определенная наработка приемов, здесь, конечно, чувствуется. Но это свойственно любому мастеру. Без этого нет лица художника. Святой апостол Павел, просветительница Грузии равноапостольная святая Нина великолепны по концентрации в них духовной силы образа.

А.С.: Я бы выделил стацию святого Георгия под названием «Добро побеждает зло». Здесь мы можем говорить об инсталляции, об овеществленной мифологии. Это направление также устремлено в будущее. Вот мы с тобой вновь вернулись к футуристической природе творчества художника. Она – важнейшая составляющая и его человеческой, и художнической природы.





two talking shop

The following is an excerpt from the dialogue between Safar Gali and Alexander Sizif at Zurab Tsereteli's recent exhibition in the Manege.

A.S. Tsereteli's ascent and triumph worldwide is really astounding. That alone may have been good reason to look at his phenomenon with close interest.

For futurism – the subject we both are concerned with – every human effort aimed ahead and paving the way for future deserves to be taken very seriously.

Zurab Tsereteli is a versatile artist. But even if he had been just a painter, he would have ranked among the most celebrated artists of the 20th century.

More than that, he seems not to have tapped fully all his resources as a painter. I'm sure he will do more in the 21st century as well.

Besides studying the works of the artists I love best, I also compose some poetry about them. The language of poetry leaves much more impression in people's minds than any however sophisticated art-historian's analysis. Poetry sometimes makes one reveal some unexpected metaphoric and mythological aspects and traits in an artist. Attending the press conference on the opening day and seeing the new works on show, I realized I must write poetry about the artist.

S.G.: You're at an advantage. Your style is not a journalist's or an art historian's.

Reading your poems I cannot help thinking that every fact or event we meet in real life does have something of a myth about it.



Академия художеств и Урал

Решение Президиума Российской Академии художеств об открытии в Екатеринбурге ее Уральского отделения – итог давней истории. В 1724 году Петр I подписал указ об учреждении «Академии, или соющества художеств и наук», ставшей таким образом почти ровесницей Екатеринбурга и Перми. В тот же период составлялись планы собственно Академии художеств, в их числе проект одного из основателей нашего – города В.Н. Татищева. Но для того чтобы осознать самоценность художественного творчества, преобразованной Петром России потребовались десятилетия.

Временно побеждал утилитарный, прикладной взгляд на искусство: «Без живописца и градоровально-го мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут, имеют срисованы и градорованы быть», – утверждал в названном указе император¹. По сути, о том же, хотя и с бытовой, житейской интонацией говорил в своем «Разговоре двух приятелей о пользе науки и училищах», называя искусства «щегольскими науками», Татищев: «Оных наук есть число немалое, но я Вам токмо некоторые упомяну, яко: 1) стихотворство или поэзия, 2) музыка, руски скоморошество, 3) танцование, или плясание, 4) вольтижирование, или на лошадь садиться, 5) знаменованье и живопись. Которые по случаю могут полезны и нужды быть, яко танцованье не токмо плясанию, но более пристойности, как стоять, идти, поклониться, поворотиться учит и наставляет. Знаменованье же во всех ремеслах есть нужно»².

Такой прикладной подход к искусству соответствовал духу сурового промышленного Урала, характерным примером художественной культуры которого стала заводская графика, в частности, иллюстрации Михаила Кутузова и Ивана Ушакова к рукописи В.И. де Геннина «Описание уральских и сибирских заводов». Введение в школах при горнодобывающих и горноперерабатывающих предприятиях в качестве обязательных предметов рисования и лепки способствовало развитию на Урале как промышленного, так и художественного образования, что ярко проявилось в деятельности Екатеринбургской гранитной фабрики, направлявшей своих мастеров для совершенствования в Петербург в Академию наук и на Петергофскую гранитную фабрику.

Академия, созданная в 1757 году, через год начавшая работать в Петербурге и вскоре получившая название «Академия трех знатнейших художеств» по своему составу сразу стала всероссийской. Один из ее первых руководителей и авторов проекта знаменитого здания на берегу Невы – тоболяк Александр Кокоринов; среди первых воспитанников, а затем педагогов – москвич Федор Рокотов, малороссы Антон Лосенко и Дмитрий Левицкий, холмогорец Федот Шубин. Открытие новой академии укрепило и художественные контакты между столицей и Уралом³, наиболее ярко проявившиеся в архитектуре и декоративно-прикладных искусствах, основанных на обработке камня и металла.

В первой половине XIX века мастеров-каменщиков, воспитанных старым цеховым методом, вытеснила плеяда зодчих, обучавшихся в Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств, в числе которых Александр Комаров, Михаил Малахов, Александр Чеботарев, Семен Дудин, Федор Тележников, Иван Связев. На Урал они принесли завоевания классицизма – основы академического искусства, при этом в центре Урала доминировала московская архитектурная школа, в Прикамье – петербургская. Развитые в то время традиции строительства городов-заводов, промышленной, гражданской и культовой архитектуры сохранялись в регионе, даже когда классицизм сменился эклектикой и последующими архитектурными стилями, а на место академистов пришли выпускники институтов гражданских инженеров.

Аналогичные контакты установились в области камнерезного искусства. На уральские горные заводы Академия художеств посылала чертежи будущих изделий, методические указания, а затем и своих выпускников. Новый стимул камнерезное искусство получило при президентстве А.С. Строганова (1800–1811), одновременно занимавшего должность командира Екатеринбургской гранитной и шлифовальной фабрики и Горнощитского мраморного завода. От нарезания простых мраморных плит уральцы приходили к оформлению дворцовых интерьеров, изготовлению обелисков, торшеров, ваз, к широкому применению русской и флорентийской мозаик, созданию рельефов и круглой скульптуры, сотрудничеству со столичными зодчими – крупнейшими представителями русского классицизма: Андреем Ворониным, Карлом Росси, Иваном Гальбергом, Александром Брюлловым. Стилистика классицизма проявилась как в монументальных произведениях, так и в глиптике – миниатюрных камнях, изготовлявшихся на Екатеринбургской фабрике в 1810–1840-х годах. В Екатеринбурге сформировались подлинные художники. Так Яков Коковин, по завершении в 1806 году образования в Академии художеств, вернулся на фабрику и создал здесь свои лучшие произведения. Его работы и работы его ученика и последователя Гавриила Налимова украшают собрания Эрмитажа. Александр Лютин, удостоенный звания академика, – создатель объемной мозаики крупных форм из поделочных и ювелирных камней и один из авторов памятника А.Н. Карамзину в Нижнем Тагиле.

С изделиями екатеринбургских камнерезов в их общероссийской и мировой славе может соперничать златоустовская гравюра на стали, (некоторые мастера в первой половине XIX века также обучались в Академии художеств, среди них один из самых талантливых – Иван Бояршинов). Еще большее влияние оказала Академия на другой вид художественной обработки металла – литье из чугуна. По проектам обучавшихся в Академии и работавших на Урале в первой половине XIX века зодчих на горных заводах отливались колонны, кронштейны, ограды и другая архитектурная пластика, во многом определившая облик уральских городов.





Екатеринбург.
Исторический центр города
Фото начала XX века

Пермь.
Кафедральный собор
Фото 1880-х гг.

Ижевск.
Главный корпус оружейного завода
Фото конца XIX века

Велика заслуга Академии в развитии художественного литья, выпускавшегося Каслинским заводом. Во второй половине XIX века, когда многие виды декоративно-прикладного искусства по разным причинам (местным и общероссийским, собственно художественным и экономическим) начали приходить в упадок, каслинское литье, прежде всего так называемая кабинетная пластика, достигло расцвета. Этому способствовала организаторская и педагогическая деятельность в Каслях выпускников Академии художеств Михаила Канаева и Николая Баха, обеспечившая тесные связи уральского художественного литья с завоеваниями русской скульптуры, с творчеством таких видных представителей академизма, как Константин Клод, Евгением Лансере, Роман Бах и Роберт Бах, Николай Лаверецкий, Федор Каменский, Артемий Обер. По проекту академика Евгения Баумгартена для Всемирной выставки в Париже был выполнен чугунный павильон, награжденный вместе с другими изделиями заводов Кыштымского горного округа Гран-при «Хрустальный глобус» и Большой золотой медалью⁴.

Роль Академии в становлении на Урале живописи менее наглядна, нежели в истории уральской архитектуры, камнерезного искусства или художественного литья, однако, несомненно, значительна. Основой живописной культуры края со времен его христианизации была иконопись, развивавшаяся по нескольким направлениям. Одно из них составляла иконопись, выполнявшаяся для старообрядцев и хранившая древнерусские каноны. Влияние Академии здесь почти не сказалось. Впрочем, можно предположить, что усиление в первые десятилетия XIX века классицистических тенденций в старообрядческой иконе сопрягается с творчеством мастеров, получивших академическую выучку. К другому направлению принадлежали иконы и росписи, создававшиеся по заказу официальной православной церкви и ориентированные на искусство Нового времени. Это направление, тесно связанное с появлением на Урале светской живописи, бесспорно, испытало влияние Академии.

Одним из центров возникновения уральской живописи стал демидовский Нижний Тагил. Уже в середине XVIII века здесь зарождается искусство росписи по металлу, которое благодаря изобретению «хрустального» лака приобретает широкое признание. Тагильские мастера покрывают подносы, шкатулки, столики и другие изделия цветочными и сюжетными росписями. Мифологические и исторические мотивы заимствуются из русских и западноевропейских гравюр, порой используются и бытовые сюжеты из окружающей действительности.

В конце 1790-х годов Н.Н. Демидов поручил Федору Дворникову, прошедшему обучение у Гавриила Козлова, одного из первых педагогов Академии, занятия с фабричными ремесленниками, а в 1806 году, распорядившись создать живописную школу для повышения художественного уровня икон и росписей по металлу, владелец нижнетагильских заводов пригласил в качестве ее руководителя выпускника батального класса Академии Василия Албычева. Соученик Александра Ступина, очевидно, мечтал о школе, подобной Арзамасской. Лишь отчасти это удалось сделать его преемникам. Два ученика Нижнетагильской школы Павел Баженов и Яков Арефьев были посланы для усовершенствования мастерства в Италию, а затем в Академию в Петербург, где проучились три года. Только крепостное состояние не позволило им получить официальное звание художника. Вернувшись на Урал, они преподавали в Нижнетагильской школе, а после ее закрытия в 1820 году – в Выйском заводском училище. Командировки талантливых тагильчан в столицу и за рубеж практиковались и в дальнейшем. В числе посланных в Италию в 1827 году, где их занятиями живописью руководил Карл Брюллов, был представитель известной династии тагильских живописцев Степан Худояров, по возвращении занимавшийся росписями церквей в Нижнем Тагиле, а изучив мозаичное дело во время второй поездки в Италию (1848–1851), работал над мозаиками для Исаакиевского собора в Петербурге.

Распространение в Тагиле росписей по металлу стимулировало и развитие живописи маслом на холсте. Этому же способствовала меценатская деятельность Демидовых, благодаря которой в их уральские владения попадали значительные произведения русского и западноевропейского искусства, приглашались профессионалы из других городов, в их числе – воспитанники Арзамасской школы и Академии художеств Павел Веденецкий и Василий Раев, сыгравшие заметную роль в становлении «видописи» Урала. Так, созданная Раевым в 1837 году «Панорама Нижнего Тагила» (Государственный исторический музей, Москва) послужила образцом для нескольких произведений Исаака Худоярова⁵.

Сходными путями в конце XVIII – первой половине XIX века развивалась живопись в Прикамье, в вотчинах Строгановых и Лазаревых. В селе Ильинском под руководством местного иконописца и портретиста Гаврилы Юшкова постигал основы художественной грамоты крепостной графа А.С. Строганова Андрей Воронихин: начав как живописец, он стал выдающимся зодчим, профессором архитектуры Академии художеств. Судьба других прикамских крепостных оказалась не столь блестящей, лишь несколькими из них (Николаю Казакову, Петру Лодейчикову) удалось пройти академический курс. И тем не менее нельзя отрицать влияние Академии на живопись Западного Урала: оно передавалось как через ее воспитанников, оказавшихся в Прикамье, так и через тех, кто преподавал в Арзамасской и Нижегородской художественных школах, где обучались некоторые прикамские живописцы. В соединении допетровских традиций с академическими уроками крепостные Строгановых и Лазаревых проявили себя как в церковной, так и в светской живописи: в портрете, пейзаже и даже в бытовом жанре, дав яркие образцы наивного реализма⁶.

Отмена крепостного права, общая демократизация общественной жизни, строительство железных дорог укрепили контакты российской столицы и провинции. С различных концов огромной страны в Академию потянулись талантливые юноши (вспомним чугуевца Илью Репина, красноярца Василия Сурикова, вятчича Виктора Васнецова, уроженца Елабуги Ивана Шишкина, пермяков Василия и Петра Верещагиных, екатеринбуржца Алексея Корзухина, шадринца Федора Бронникова). Заняв заметное место в истории русской живописи, удостоенные высоких академических званий, они сохраняли связи с взрастившим их краем. Это проявлялось по-разному: в пейзажах реки Чусовой и тех мест, где строилась горнозаводская же-

лезная дорога у Петра Верещагина, в заботах о пополнении коллекций уральских музеев у его брата и у Бронникова, в портретах земляков и в редкой для своего времени по тематике картине «Александр I на Нижнеисетском заводе в 1824 году» (1877, Государственный Русский музей) у Корзухина. Одновременно на Урале появились менее известные выпускники Академии: в Екатеринбурге Назарий Иванчев, Владимир Казанцев и Николай Плюснин (соученик Сурикова и первый учитель Леонарда Туржанского, знакомый посетителям Екатеринбургского музея изобразительных искусств по своей академической программе – картине «Давид перед Саулом»), в Перми – Африкан Шанин, Алексей Зеленин, Афанасий Седов, Трофим Меркурьев и другие.⁷ Они преподавали рисование в гимназиях, реальных училищах и духовных семинариях, способствовали зарождению в уральских городах художественной жизни и дальнейшим успехам изобразительного искусства края.

Еще со времени царствования Екатерины II, получив «Привилегию» и «Устав»..., Академия художеств претендовала на роль не только высшего учебного заведения, но и художественного центра страны. Стремясь выполнить свои просветительские функции, Академия в 1880-х годах провела в ряде городов России несколько передвижных выставок. Одна из них состоялась в Екатеринбурге, где Академия сотрудничала с Уральским обществом любителей естествознания (УОЛЕ). Всемирно известная научно-краеведческая организация, не ограничиваясь естествознанием, способствовала развитию на Урале многих направлений науки и сыграла значительную роль в истории искусства и художественной жизни края. В 1887 году по инициативе УОЛЕ в Екатеринбурге была проведена Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка. Развернутая на берегах Исети, на месте старого Екатеринбургского завода и нынешнего Исторического сквера, она стала смотром хозяйственных достижений и природных богатств территорий, которыми, употребляя выражение Ломоносова, «прирастала Россия». Были показаны на выставке и изделия кустарных художественных промыслов, и уральской иконописи, еще недавно переживавшей расцвет, а во второй половине XIX века клонившейся к упадку.

Художественный раздел, в котором экспонировались произведения светской живописи и скульптуры нескольких профессионалов и любителей, оказался крайне беден, ведь станковое искусство в городах Урала лишь зарождалось. Тогда руководство УОЛЕ через посредничество Василия Петровича Верещагина и обратилось к Академии художеств с просьбой включить в состав уже открытой в Екатеринбурге научно-промышленной выставки передвижную художественную. Ей были предоставлены залы находящейся вблизи основных экспозиционных помещений мужской классической гимназии имени Александра II. Торжественный вернисаж состоялся 28 июня.

«Если бы не Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, то никогда мы, постоянные жители Екатеринбурга, не имели бы возможности ознакомиться с кистью Семирадского, Перова, Айвазовского, Шишкина, Кившенко, Корзухина, Лагорио, Мещерского и прочих корифеев русской живописи... наши дети, насмотревшись на произведения, украшающие передвижную выставку, поймут неизмеримую разницу, существующую между истинным искусством и профанацией его в виде олеографий и лубочных картин, их вкус облагородится, а это весьма важно и необходимо для начинающей жить молодежи.

Число выставленных предметов очень обширно: 114 картин, писанных масляными красками, 19 акварелей, 40 акварельных рисунков декораций профессора декоративной живописи г. Шишкова, 20 рисунков, изображающих перспективные виды церквей и зданий, сооруженных русскими художниками, и коллекция статуэток лошадей (12) работы известного, покойного профессора скульптуры барона Клодта.

Есть что посмотреть, есть чем полюбоваться и чему поучиться...» – восторженно писал корреспондент «Екатеринбургской недели»⁸.

По завершении выставки Академия передала городу двадцать три произведения живописи и графики, в их числе полотна Богдана Виллевалде, Алексея Боголюбова, Льва Лагорио, Павла Ковалевского. Особое место среди них заняла связанная с местной тематикой картина Станислава Ростворовского «Послы Ермака бьют челом Ивану Грозному, принося покоренное царство Сибирское», за три года до выставки удостоенная золотой медали Академии. Решением пермского губернатора картины и рисунки были переданы Уральскому обществу любителей естествознания вместе с коллекцией чугунных отливок Каслинского завода, также поступившей в УОЛЕ после закрытия выставки, вместе с пожертвованиями частных лиц они составили основу открытого в 1901 году художественного отдела музея УОЛЕ. В 1909 году Академия прислала в музей еще девять экспонатов. В 1902 году по примеру Екатеринбурга художественный отдел начал формироваться в научно-промышленном музее губернского центра – Перми, куда Академия также отправила коллекцию картин и гравюр.

На рубеже XIX–XX веков оживляется художественная жизнь края, открываются выставки местных и столичных живописцев. Возникают художественные объединения: в 1894 году – Екатеринбургское общество любителей изящных искусств, в 1897 – Оренбургское общество любителей художеств, в 1909 – Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества. В каждом из них заметную роль играют представители Академии художеств. В Екатеринбургском обществе отдел живописи возглавил Николай Плюснин, а общество в целом – академик Юлий Дютель, едва ли не единственный из выпускников архитектурного класса Академии этого времени, посвятивший большую часть своей жизни и творчества Уралу. В период эклектики Дютель внес в архитектуру Екатеринбурга, Ирбита, Перми и других уральских городов высокую культуру работы с историческими стилями, воспитанную в Академии.

Среди активных деятелей Пермского общества уже упоминавшиеся Африкан Шанин, Алексей Зеленин, Афанасий Седов, а также более молодые Дмитрий Николаев, Иван Чирков, Владимир Мамаев и Петр Евстафьев, окончившие Высшее художественное училище при уже реформированной Академии. Любимый ученик Дмитрия Кардовского, Евстафьев, обладал подлинным художественным мастерством и несомненным



Я. В. КОКОВИН
Камея
Женский портрет
Екатеринбургская фабрика
1826
Яшма
Государственный Эрмитаж



Чаша
По проекту И. И. Гальберга на основе
проекта К. И. Росси
Екатеринбургская фабрика
1834
Малахит, бронза
Государственный Эрмитаж

Я. В. КОКОВИН
Камень
Мужской портрет
Екатеринбургская фабрика
1826
Яшма
Государственный Эрмитаж

В. П. ВЕРЕЩАГИН
Свидание узника с семейством
1869
Холст, масло
Пермская государственная художественная
галерея



живописным даром. Из оренбургских художников выделялся Лукиан Попов, также окончивший Высшее художественное училище (мастерская В.Е. Маковского) уже после реформы Академии художеств 1893–1894 годов. Удостоенный в 1912 году звания академика. Попов был тем не менее близок демократическим кругам. Его полотна, тематически связанные с родным краем, отражают крестьянские настроения накануне и во время первой русской революции.⁹ Однако в деятельности Академии в российской провинции сказались кризисные явления позднего академического искусства, противостояние реалистическому направлению, ярко выраженному в творчестве передвижников. Между тем объективное сближение академизма с передвижничеством наметилось уже в 1880-е годы, чему наглядный пример творчество Корзухина.

Академия художеств сохраняла свою роль носителя проверенных временем традиций художественного образования. Полемицируя в начале 1890-х годов с постоянным оппонентом Академии В.В. Стасовым, И.Е. Репин писал: «...Мы не в состоянии закрыть Академию... Передвижники (самое богатое у нас общество художников) не завели ни одной школы учеников за 20 лет! Где же учиться прикажете русской молодежи художников, которые теперь, как грибы, растут по всей России. И все, как к светочу мотыльки ночью, ползут и летят к Академии? Разве есть возможность частными средствами удовлетворить эту национальную потребность гиганта-страны?!».¹⁰

В результате реформы 1893–1994 годов Академия разделилась на два учреждения: административный и научно-методический центр России в области пластических искусств и подчиненное ему Высшее художественное училище, в которое руководить живописными мастерскими были приглашены художники-передвижники. В этот период в искусстве развивались новые лирические и романтические тенденции, пле-нэристические и декоративные искания, связанные прежде всего с московской художественной школой, с выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества, влияние которых на изобразительное искусство Урала сказалось в первые десятилетия XX века. Названные тенденции захватили и выпускников обновленной Санкт-Петербургской Академии художеств, в частности, упомянутых Попова и Евстафьева, а также Владимира Кузнецова, в картинах которого, посвященных уральскому старообрядчеству («Канун», 1909, Государственный музей истории религии; «Божьи люди», 1916, Государственный Русский музей), можно увидеть черты неорусского стиля – национально-романтического варианта стиля модерн¹¹. В этот же период в архитектурных мастерских Академии обучалось несколько будущих конструктивистов (Леонид Веснин, Иван Антонов, Сигизмунд Домбровский), позже сыгравших большую роль в архитектуре Урала и особенно Свердловска.

Сблизившись в результате реформы с живым процессом развития искусства, Академия усилила внимание к художественному образованию в российской провинции. Созданная в 1902 году в Екатеринбурге художественно-промышленная школа не была детищем Академии, как, например, открытая семью годами раньше Казанская художественная школа. Подготовка мастеров прикладного искусства с начала XIX века велась в столицах в других учебных заведениях, на базе которых возникли Строгановское училище в Москве и Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в Петербурге. Филиалом последнего и стала Екатеринбургская школа. Однако отчеты о своей работе она была обязана посылать и в Академию художеств. Школу возглавил выпускник Академии Михаил Каменский, а в числе ее преподавателей был Василий Коновалов, ученик Павла Чистякова, воспитавшего несколько поколений лучших русских художников. Екатеринбургская школа соединила опыт столичных и местных художественно-промышленных учебных заведений с достижениями академической педагогики, основанной на продуманном переходе в учебном процессе от простого к сложному и внимательном отношении к натуре. Это и дало возможность Екатеринбургской художественно-промыш-



ленной школе и ее наследнику Екатеринбургскому художественному училищу им. И.Д. Шадра стать на Урале вплоть до наших дней фундаментом образования в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна.

Авангардистские устремления начала XX века побуждали художественную педагогику к смелым экспериментам. Формально ликвидированная в 1918 году Академия художеств, претерпев различные преобразования, была восстановлена в Ленинграде в 1932 году и получила название Всероссийской, а в 1947-м, переведенная в Москву, превратилась в Академию художеств СССР. Став одной из идеологических опор тоталитарного государства, она способствовала изоляции советского искусства от мирового художественного процесса. Многие талантливые мастера были отстранены от преподавательской работы.

Но и в этих условиях подчиненные

Академии учебные заведения сделали немало полезного. Особую роль в развитии искусства Урала, в частности Свердловска, сыграл Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Между ним и местным училищем была установлена тесная связь. Лучшие воспитанники училища поступали в академический институт, по окончании которого возвращались на Урал и нередко сами становились педагогами. Именно они определили высокий уровень уральского искусства, его признание в нашей стране и за рубежом.

В нынешних условиях функции Российской Академии художеств усложнились. В период, когда прежние формы художественной жизни разрушились, а новые только складываются, когда художественный рынок находится лишь в начальной стадии, Академия выступает в качестве квалифицированного мецената, посредника между государством и творческими союзами, поддерживает искусство во всех его проявлениях. В состав Академии действительными членами и членами-корреспондентами избраны новые, в их числе один из лучших московских скульпторов Аделаида Пологова, в свое время окончившая Свердловское училище. Поле толерантности стал созданный несколько лет назад в Москве по инициативе президента Академии Зураба Церетели Музей современного искусства.

Забота о школе остается главной задачей Академии, она берет на себя научно-методическое руководство как непосредственно подчиненными ей институтами и лицеями, так и всеми художественными учебными заведениями страны. Это своевременно и актуально, поскольку преподавание рисунка – основы академического мастерства – оставляет желать лучшего, что, несомненно, касается и Урала. Не менее важно обратить внимание на развитие композиционного и пластического мышления студентов. Необходимо расширить представление об отечественной художественной школе, ведь она не ограничивается именами Брюллова и Чистякова, Репина и Кардовского и даже Фаворского и Матвеева. Какими убедительными образцами для будущих станковистов и монументалистов, дизайнеров и архитекторов могут стать и блистательный натурный рисунок Татлина, и архитектурный модуль Малевича. Наследие русского авангарда, творчески включенное в учебный процесс, будет способствовать диктуемому требованиями жизни обновлению художественной школы. В этой связи заслуживают внимательного отношения протодизайнерские педагогические эксперименты Петра Соколова и Анны Боевой в Екатеринбургских высших свободных художественных мастерских – Уральском государственном практическом институте, как называлась в конце 1910-х – начале 1920-х годов Екатеринбургская художественно-промышленная школа.

Во время недавнего празднования ее столетия развернулась острая дискуссия об актуальных проблемах художественного образования. Представители старой академической педагогики настаивали: для того чтобы отойти от школы, нужно ее в полной мере пройти. Другие, перефразируя этот тезис, полемически заявляли: школу нужно пройти именно для того, чтобы отойти от нее. В этих равно справедливых заявлениях сказалось давнее противоречие между школой и свободным творчеством, между мастерством и искусством. Это противоречие современная Российская Академия художеств стремится преодолеть, привлекая к преподавательской деятельности яркие творческие индивидуальности, тех, кто способен не только учить, но и собственным творчеством дать молодежи пример, что, конечно, не исключает ценности художников-реалистов по основному призванию. Успех достигается соединением в коллективе тех и других.

В числе основных задач современной Академии – работа с регионами. Здесь возникают специфические для «страны-гиганта», по знакомому нам выражению Репина, проблемы¹². «Академия трех знатнейших художеств», при всем многообразии ее связей с российской провинцией, по внутренней сути оставалась столичным учреждением, призванным давать образцы высокого искусства всей России. Если в первые десятилетия XX века была перспектива иных, более равноправных взаимоотношений столицы и провинции, то советский тоталитаризм восстановил культурную вертикаль. В период демократизации общества, когда обостряется интерес к самобытности регионов, когда возрождается теория культурных гнезд, от академии требуется более гибкая художественная политика, учитывающая разнообразие местных традиций, отражающих дух, особенности менталитета различных краев нашей страны. Вслед за Академией наук Академия художеств идет по пути создания региональных отделений.

Первое подобное отделение – Сибирско-Дальневосточное – было образовано в 1987 году (с 1992 года – «Урал, Сибирь и Дальний Восток»), его роль в развитии культуры восточных регионов страны трудно переоценить. Ныне возникает потребность в новых отделениях, охватывающих не столь огромные территории. Такое отделение формируется в Поволжье и должно быть создано на Урале, его ареал может совпадать с территорией Уральского федерального округа: Челябинская, Свердловская, Курганская и Тюменская области, с входящими в нее Ханты-Мансийским и Ямало-Ненецким округами, а может распространиться и до границ Большого Урала, включающего Пермскую и Оренбургскую области, Башкортостан и Удмуртию.

Для организации академического центра на Урале есть все основания. Во-первых, есть историческая предпосылка, во вторых, есть современные крупные мастера изобразительного искусства, прославленные предприятия художественной промышленности, уникальные музеи, сеть художественных учебных заведений – от школ и училищ до вузов, искусствоведческие кафедры университетов Екатеринбурга, Челябинска и Перми. Отделение призвано объединить все эти учреждения, конечно, не административно, а на научно-методической основе, в чем велика роль формирующейся уральской искусствоведческой школы. Открыть отделение рациональнее всего в Екатеринбурге, где находятся Уральские отделения Российской академии наук, Российской академии архитектуры и строительных наук, Российской академии образования, где планируется создание отделений всех государственных академий, что обеспечит столь важные сегодня связи науки и искусства.

Главной составной частью Уральского отделения Российской Академии художеств должны стать творческие мастерские, подобные тем, что уже функционируют в Москве, Петербурге и Красноярске. В них молодые художники, как правило, получившие высшее образование, будут совершенствоваться под руководством действительных членов и членов-корреспондентов РАХ свое мастерство. На Урале немало признан-



А. И. КОРЗУХИН

Женский портрет

1875

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



Скульптурная группа

«Джигитовка лезгин»

По модели Е.А. Лансере 1874 года.

Каслинский завод

1914

Чугун, литье, чеканка, покраска

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Скульптура «По грибы»
По модели Ф.Ф. Каменского 1871 года.
Каслинский завод
Конец XIX века
Чугун, литье, чеканка, покраска
Екатеринбургский музей изобразительных искусств



ных и в нашей стране, и за рубежом художников, достойных и способных руководить академическими мастерскими. В одном Екатеринбурге возможно открытие мастерских по различным видам искусства от иконописи до дизайна. Но каждая мастерская требует больших материальных затрат. Поэтому для начала, наверное, придется ограничиться двумя мастерскими: камнерезного и ювелирного искусства и графической. Первая в содружестве с такими предприятиями, как «Русские самоцветы» и «Ювелиры Урала», могла бы способствовать расцвету искусства, издавна составлявшего славу нашего края. Вторая – поднять недавно находившуюся у нас на большой высоте культуру станковой и книжной графики. Выходя за пределы Екатеринбурга, отметим, что в Ханты-Мансийске уже создана живописно-графическая мастерская, призванная развивать художественные традиции народов Севера. Ей необходимо придать академический статус.

Хочется надеяться, что создание Уральского отделения Российской Академии художеств окажется действенным фактором развития художественной культуры края на основе местного наследия и творческих завоеваний современного искусства.

Галина Голынец, Сергей Голынец

В. Г. КАЗАНЦЕВ

Солнце село

1886

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

К. Я. КРЫЖИЦКИЙ

Сноп на жнивье

1885

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



Н. М. ПЛЮСНИН
Давид перед Саулом
1873

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



А. Д. КИВШЕНКО
Ярмарка на Украине
1882

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



С. Р. РОСТОВОРОВСКИЙ
Послы Ермака бьют челом Ивану Грозному,
принося покоренное царство Сибирское

1884. *Холст, масло*

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



П. С. ЕВСТАФЬЕВ
Мужской портрет
1910-е гг.

Холст, масло

Пермская государственная художественная галерея

¹ Мастерство промышленного Урала. М.: Искусство, 1975. 132 с.; 58 л. ил. Резюме на англ. яз.; Раскин А.М. Архитектура классицизма на Урале. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. 192 с.: ил.; Мавродина Н.М. Искусство екатеринбургских камнерезов: Каталог. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2000. 136 с.: ил.; Ярков С. П. Художественная школа Урала: К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И.Д. Шадра. – Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. 320 с.: ил.). В январе 1995 года кафедра истории искусств Уральского государственного университета им. А.М. Горького провела научно-практическую конференцию «Урал и Российская Академия художеств» (см.: Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С.602–605.), собравшую искусствоведов Москвы, Санкт-Петербурга, Перми и Екатеринбурга. Конференция обозначила одно из научных направлений работы кафедры, ставшее частью темы «Русское искусство: история и современность, столицы и провинции», связь с другими национальными школами». В предлагаемой статье делается попытка проследить в целом связи Урала с Академией художеств.

⁴ Ярким примером академической скульптуры стал отлитый из бронзы в Петербурге по проекту Михаила Микешина и установленный в 1883 году в Ирбите памятник покровительнице знаменитой Ирбитской ярмарки Екатерине II (вариант петербургского). Снесенный в 1918 году и переплавленный этот памятник недавно восстановлен трудами скульптора Валентины Соколовой и Екатеринбургского художественного фонда. В ближайшее время он должен занять в Ирбите свое место.

⁵ Деятельность Нижнетагильской живописной школы и Выйского училища, как и творчество демидовских художников в целом, требуют дополнительного изучения, биографических уточнений, атрибуций (см.: Силюнова О. Н. Проблемные вопросы в истории Демидовской школы живописи в Нижнетагильских заводах (1806–1820 гг.). Женская школа живописи // Художественный металл Урала XVIII–XX вв. Мат.-лы конф. Екатеринбург, 1993. С. 133–143.

⁶ См.: Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века: Каталог выставки / Авт. вступит. ст. Е. И. Егорова, Н. В. Казаринова, Д. В. Сарбабянов. М.: Сов. худож., 1990. 72с.

⁷ В становлении профессиональной живописи в Перми особую роль сыграл малоизвестный Афанасий Ульянович Орлов (1823 – после 1861); воспитанник Арзамасской школы, он стал учителем многих пермских художников, в их числе и тех, кто завершал образование в Академии (В.П. и П.П. Верещагины, А.С. Шанин). В конце, по-видимому, недолгой жизни Орлов сам окончил Академию и в 1859 году получил звание неклассного художника портретной живописи. (см.: Крепост-



В. В. КОНОВАЛОВ

Гимнастики в соборе

1895

Холст, масло

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

ные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века. С. 62).

⁸ Н. (Si). Передвижная выставка // Екатеринбургская неделя. 1887. 30 июня. №25. С. 538.

⁹ У Оренбурга, губернского центра Южного Урала, своя история отношений с Академией художеств. Оренбургского военного губернатора (1833–1842), генерал-губернатора Оренбургского и Самарского (1851–1857) В.А. Перовского избрали почетным членом Академии художеств. При нем в Оренбурге по проекту А.П. Брюллова построен караван-сарай и еще несколько зданий. Известный баталист, академик Н.Д. Дмитриев-Оренбургский не был уроженцем Южного Урала, однако его отец имел в Оренбургской губернии поместье, и, очевидно, художник не случайно в память о детстве добавил к фамилии вторую ючасть. В Оренбуржье родились И.Я. Дмитриев-Челябинский (1866–1928), воспитанник мастерской В.В. Матэ, и Ф.А. Малявин (1869–1940), один из лучших учеников и последователей И.Е. Репина; в экспрессивной, размашистой живописи, в эпическом звучании полотен Малявина отразились ранние впечатления от просторов оренбургских степей. В конце XIX века, в 1889 году, за восемь лет до организации Оренбургского общества любителей художеств, в городе состоялась выставка жившего в Самаре выпускника академии Ф.Е. Бурова, на которой вместе с его работами были показаны произведения И.И. Шишкина, М.К. Клодта, Е.Е. Волкова и других художников из частных собраний. В первые послеоктябрьские годы активную роль в художественной жизни Оренбурга играли воспитанники Академии С.М. Карпов и С.В. Рянгина.

¹⁰ И. Е. Репин и В. В. Стасов: Переписка. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 209.

¹¹ В. А. Кузнецов (1874, по другим данным, 1877–1960) впервые попал на Урал в 1904 году, будучи студентом Высшего художественного училища при Академии художеств (мастерская В.Е. Маковского), в качестве помощника К.Н. Зимина в работе над росписями Александро-Невской церкви Нижне-Салдинского завода. С тех пор, по словам художника, «... Урал...проходит через всю мою жизнь, через все мое творчество. Урал дал мне очень много. Его могучая красота, суровый цветовой строй обогатили мои искания, в годы академической учебы помогли мне определить свое живописное лицо. Сильные волеи и характером уральцы вдохновляли меня к непрестанному творчеству. Урал манил меня своею исполинскою, богатырскою силою, богатством красок и величием пейзажа» (Кузнецов В.А. Путь художника. М.; Л., 1952. С. 36). Увлеченный русской стариной Кузнецов оценил старообрядческую иконопись горнозаводского Урала, ныне обозначенную понятием «невьянская школа»: «Я сблизился с живописцами-старообрядцами. Они хорошо владеют техникой живописи, знали много приемов, передаваемых от отца к сыну» (Там же. С. 25). Очевидно, уральская икона была в числе источников, повлиявших на стилистику (силуэтность фигур, композиции предстояния) полотен Кузнецова конца 1900–1910-х, а отчасти и 1920-х годов. Поселившись после Октябрьского переворота на Урале, Кузнецов в 1918 году преподавал в Екатеринбургской художественно-промышленной школе, а в 1919–1921 годах в Нижнем Тагиле заведовал организованной им художественной студией, возглавлял местный музей, занимался охраной памятников искусства. К уральской тематике обращался в 1920-е и 1940-е годы, когда находился в эвакуации на Южном Урале в городе Белорецке. В конце жизни вновь оказался на горнозаводском Урале. Умер и похоронен в Верхней Салде.

¹² Эта проблема заострена в книге С.М. Червонной «Академия художеств и регионы России» (РОИ НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ). После необходимых уточнений, в частности, связанных с Уралом, этот содержательный труд, несомненно, нуждается в переиздании.

Academy branches out into Urals

The Russian Academy of Arts' decision to start its Ural affiliate in Yekaterinburg has come as a result of long-standing relations.

Even when St Petersburg's Academy of Three Noblest Arts (as it was known then) first set sail twelve months after its launching in 1757, its membership was much all-Russian. With the new Academy now well under way, the contacts between the metropolis and the Urals, mostly in architecture and decorative and applied arts based on stone and metal working, became ever stronger.

Two and a half centuries on, there are ample grounds for the Academy's branch office in the Urals to make good headway, including excellent masters of visual arts, upmarket producers of art ware, remarkable museums, a network of art schools and colleges, and art-studying faculties at Yekaterinburg, Chelyabinsk and Perm universities.

To keep all these resources working together, administrative control will surely be not enough; emphasis will have to be on finding science-based methods, in which the up-and-coming Ural school of art studies is to play a major part.

Yekaterinburg has been chosen as the location of the new branch office mainly because of its having already hosted the Ural affiliates of the Russian Academy of Sciences, the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences and the Russian Academy of Education, and also because of its planning to have affiliates of the rest of the state-run academies installed in it. Which will help establish good links between art and science so vital nowadays.

The stock-in-trade of the Academy's affiliate will be workshops similar to those already on foot in Moscow, St Petersburg and Krasnoyarsk. In them, young talents, mainly with the background of higher art training, will have a chance to upgrade under the tutelage of academicians. There are in fact plenty of painters, sculptors and architects in the Ural area, recognized both at home and abroad, who could lead these workshops themselves.

In Yekaterinburg alone, it would be possible to have quiet a few workshops wide-ranging from icon painting to design.

Usually it costs much to set up and run an art workshop. So, for a start, there will be just two – one specialized in stone-cutting and jewellery and the other in graphic arts.

In cooperation with Russkiye Samotsveti, Yuveliri Urala and similar firms, the former could help boost the kind of craftsmanship the Urals have for long been famous of. The latter workshop could help bring the culture of studio and book graphics up to its one-time high level.

As a matter of fact, a workshop of painting and graphics has already been set up in the city of Khanty-Mansiisk. Its aim is to develop the art traditions of the peoples of the Far North, and it should be given the academic status.

It is to be hoped that the Ural affiliate will give a real impetus to the flourishing of the arts of the region, drawing on the local heritage and the achievements of contemporary artists.

Новая региональная политика Академии Передвижная академическая выставка «Урал»



Начало проекта – июнь 2004 года.

Финал проекта – март 2005 года.

Место проведения: Уфа, Челябинск, Екатеринбург, Нижневартовск, Ханты-Мансийск, Санкт-Петербург.

Кураторы выставки – вице-президент РАХ, народный художник РФ Э.Н. Дробицкий и начальник отдела Президиума РАХ по работе с регионами, заслуженный работник культуры РФ М.В. Хабарова.

Построенный архитектором М.Е. Месмахером в пышном стиле историзма музей училища барона Штиглица* был не только хранилищем ценных «антиков». Один из лучших по тем временам просторный Большой зал столь необычного для строгого облика северной столицы здания (этакий венецианский дворец эпохи Ренессанса) стал местом проведения многочисленных выставок. Именно здесь выдающийся импресарио Сергей Дягилев устраивал первые экспозиции «Мира искусства». Теперь эта славная традиция подхвачена Российской Академией художеств. Уже второй раз она проводит в музее Штиглица итоговые смотры передвижных выставок. Приятно, что со временем не изменилась главная цель экспозиционной деятельности музея – служить развитию отечественного искусства и расширять представление молодежи (в первую очередь учащейся) о современном художественном процессе, что и демонстрирует академическая передвижная выставка «Урал».

Передвижные академические выставки – проявление новой региональной политики Российской Академии художеств. Подобные мероприятия уже прошли в Сибири, Поволжье, Центральной России, на юге страны. Специфика этих экспозиций заключается в том, что они разворачиваются в нескольких городах выбранной территории, при этом в каждом новом пункте к привезенным произведениям добавляются работы местных художников. Окончание маршрута в Петербурге.

Прежде чем попасть в Петербург, открывшаяся в июле 2004 года в Уфе выставка «Урал» проделала долгий путь: от живописных холмов и озер Башкирии (Уфа) и Южного Урала (Челябинск) на Средний Урал (Екатеринбург) и затем к заснеженным просторам Иртыша на Югорскую землю (Нижневартовск, Ханты-Мансийск). Успеху столь непростого мероприятия способствовала огромная работа, проведенная регионами. В каждом городе за красиво построенной экспозицией стояли конкретные люди, чей невидимый и, как правило, неизвестный зрителям труд обеспечивал реализацию академического проекта. Выставке в меру сил и возможностей помогали многие: от рядовых сотрудников музеев и экспозиционных залов до представителей администрации (особую помощь оказало правительство Ханты-Мансийского автономного округа), от студентов до ректоров, от простых художников до членов Академии художеств.

Привезенные из Уфы в Челябинск работы экспонировались в выставочном зале Южно-Уральского государственного университета (как видим, образовательная направленность была заложена с самого начала) и в фойе Союза архитекторов вместе с произведениями челябинцев. Немногочисленность экспонатов еще не позволяла судить о выставке, но некоторое представление о ней уже складывалось. Из уфимских работ выделялись полотна Сергея Краснова и Вакиля Шайхетдинова. Интересны были выполненные в редкой сейчас технике офорта произведения Камиля Губайдуллина, Игоря Тонконового. Хозяева площадки заявили о себе более существенно. Экспозицию оживляли скульптуры Вардкеса Авакяна (кстати, его же работы украшают недавно достроенное в духе МГУ здание Южно-Уральского университета). Высокий художественный уровень продемонстрировала графика Ольги Воробьевой, Виктории Питиримовой, Любови Серовой, живопись Зайнулы Латфулина, Владимира Сафронова. Многие из упомянутых мастеров – выпускники столичных вузов.

В Екатеринбурге выставка существенно пополнилась. Назовем хотя бы такие имена, как Виталий Волович (графика), Владислав Храмцов (ювелирное искусство), Миша Брусиловский, Герман Метелев, Юрий Филоненко (живопись). Экспозицию разнообразили произведения мастеров декоративно-прикладного искусства: Ольги Орешко (гобелен), Веры Грековой, Елизаветы Манеровой (батик), Бориса Клочкова (эмали). Остроту и полемичность вносили работы более молодых, но уже известных далеко за пределами города художников – Сергея Лаушкина, Алены Азерной, Рамиля Хабибуллина (живопись). Расширились и ряды скульпторов. Ощетинившись острыми кончиками гвоздей и прутьев, вдоль стен выставочного зала Екатеринбургского музея изобразительных искусств стояли стальные «Косы» Владимира Кравцева. Находящиеся на стыке скульптуры и объекта (главный художник Екатеринбургского театра драмы – признанный мастер этого вида искусства), они создавали в пространстве ассоциирующийся с течением воды или порывом ветра горизонтальный ритм, словно подхватывающий композицию Александра Кокотеева «Двое» (оригинал этой работы украшает аллею гостиничного комплекса «На семи холмах» в Ханты-Мансийске). Как ключевые точки выставочное помещение объединяли брутальные и статичные работы Владимира Кривушина.

Экспозицию составили произведения главным образом 1990–2000-х годов. Однако в контексте более ранних работ Воловича, Метелева и Брусиловского, чье творчество вышло из сурового стиля, острее воспринимались искания художников следующего поколения. Утратив характер социальной заостренности,



Награждение участников выставки золотыми, серебряными медалями и дипломами РАХ

свойственной искусству предшествующих десятилетий, произведения мэтров не потеряли своего значения. Отошедший на второй план публицистический контекст уступил место выражению проблем общечеловеческого характера; работы обрели философское звучание. Начавшееся у мастеров старшего поколения обновление художественного языка предвосхитило последующее развитие живописных тенденций в творчестве Сергея Лаушкина и Андрея Мережникова. Лучшие традиции свердловской графики, связанные, прежде всего, с именем Воловича, нашли продолжение в работах Любоми и Василия Анциферовых.

Сам Волович предложил на выставку характерную для него, но довольно редкую в последнее время иллюстративную графику. Цикл его офортов к трагедии Эсхила «Орестея» придавал строгость многокрасочной экспозиции. Отметим, что книжная графика была сильной стороной уральских, в частности свердловских, художников. А если обратиться к истории, то можно вспомнить, что именно в музее Штиглица на дягилев-



ских выставках книжные иллюстрации впервые экспонировались наравне с произведениями станкового искусства. Трагичный для поздней греческой классики скорбный мотив судьбы и рока, последовательно развивающийся в офортных листах от пролога к эпилогу, Волович с помощью ломаной пластики прерывающихся линий и динамичной игры плоскостей создал метафорический образ раздираемого страстями, разрушающегося мира. Выполненные в середине 1980-х годов работы сегодня не только не устарели, но и зазвучали еще более остро. С метафоричностью и иносказательностью графических произведений на выставке перекликались живописные композиции Юрия Филоненко «Черная весть» и «Мать-рыба».

Особенностью екатеринбургской выставки стала экспозиция «Уральское искусствоведение на рубеже XX – XXI веков», подготовленная кафедрой истории искусств Уральского государственного университета, возглавляемой действительным членом Российской Академии художеств С.В. Голынцом. На ней были показаны публикации выпускников кафедры и работы искусствоведов других регионов, посвященные искусству и культуре Урала. Экспонировавшиеся монографии, сборники и статьи зафиксированы в одноименном каталоге, выпущенном Уральским университетом и являющимся библиографическим указателем уральского искусствознания. Думается, что каталог будет особо интересен в тех городах восточного региона, где вслед за Екатеринбургом открылись искусствоведческие кафедры и отделения (Пермь, Челябинск, Барнаул, Красноярск).

В Нижневартовске выставка разместилась в небольшом, но очень уютном зале Детской школы искусств (как оказалось, пока единственной в городе площадке), что накладывало на экспозиционеров особую ответственность: с одной стороны, не нарушая общей концепции, показать зрителям самые достойные из приехавших работ, с другой – выбрать из предложенных местными художниками произведений достойные академического уровня. Задача была решена весьма удачно. В частности, были учтены пожелания хозяев увидеть в первую очередь декоративно-прикладное искусство (гобелен, батик, эмаль), практически не развитое в Нижневартовске. Успех передвижной выставки в городе был гарантирован: мероприятия та-

The Academy's new regional policy

The Ural travelling academic exhibition

Travelling exhibitions go under the Academy's new regional policy.

Some have already been on tour across Siberia, the Volga region and the south of the country.

What makes such shows peculiar is that they usually tour several cities in a chosen region and, at each new destination, are supplemented with works of local

кого масштаба в глубинке – явление крайне редкое и даже, можно сказать, уникальное. Любители искусства (а таковых в Нижневартовске немало) познакомились с творчеством художников Уральского региона и порадовались за местных авторов.

Торжественно принял выставку бурно развивающийся в последнее время во всех сферах социальной и культурной жизни Ханты-Мансийск. Город уже несколько лет известен как международный центр биатлонного спорта. Есть основание полагать, что вскоре он прославится и как художественный центр: конференции, кинофестивали, свой университет, несколько музеев на такой крохотной территории – заявка весьма солидная. Примечательно, что главные «жемчужины» в этом ожерелье – местного происхождения. Один Геннадий Райшев чего стоит. Духовный наследник Константина Панкова (кстати, оба мастера учились в Ленинграде), Райшев органично сочетает в своем творчестве европейское рации с образной поэтичностью фольклора народов Сибири. Параллельно с академической в городе проходила юбилейная выставка художника, в отличие от большинства мероприятий подобного рода, отнюдь не ретроспективная. Огромное фойе Музея геологии, нефти и газа было заполнено графическими сериями и новыми живописными полотнами Райшева, создающими удивительную атмосферу цветовой гармонии... Но вернемся к основной теме.

Выставку «Урал» разместили в стилизованном под русский модерн Доме-музее народного художника СССР В. А. Игошева (творчество этого мастера тесно связано с северным краем). Дополненная ханты-мансийскими работами выставка обрела законченный вид. Ее открытие было приурочено к празднованию дня рождения автономного округа Югры – и начинало цикл мероприятий, посвященных этому событию. Большому наплыву зрителей не препятствовали ни ранний час (выставка открывалась в 10 часов утра), ни тридцатиградусный мороз (впрочем, для Ханты-Мансийска температура вполне привычная). Помимо прекрасной организации (постарались и местные власти, и сотрудники музея), хочется отметить мастерство создателя экспозиции (он же автор пространственно-композиционного решения Дома-музея) народного художника Российской Федерации Сергея Горяева. Избрав монографический принцип развески и выделив при этом местных художников в отдельный блок, он подчеркнул индивидуальную стилистику каждого мастера. Знаковость и сложная ассоциативность произведений Райшева поддерживалась пластикой декоративных керамических скульптур Галины Визель, решенных в стилизованных формах «звериного стиля». Интересными оказались живописные работы нижевартовских художников Сергея Медведева, Александра Ливна, Эрика Хусаинова; двойной автопортрет с атрибутами «Митьков» сургутчанина Сергея Невдашева весьма экстравагантно смотрелся рядом с тонкими пейзажными акварелями Натальи Горды. Эмальерное искусство представил Виктор Банников.

К сожалению, не все экспонаты дошли до конечного пункта. По техническим причинам в Петербурге не были показаны ювелирные изделия, которыми славятся уральские мастера. Они были бы весьма кстати в художественно-промышленной академии, специализирующейся на декоративных видах искусства. Но... Зато экспозиция пополнилась произведениями петербургских (главным образом преподавателей Академии, в их числе ректор Александр Талашук) и московских художников, среди которых, подтверждая, что вице-президент Академии не только одаренный руководитель, но и подлинный мастер, экспонировались работы Эдуарда Дробицкого.

24 марта заключительную часть передвижной академической выставки «Урал» открыли организаторы проекта, представители участвовавших в ней городов, руководство художественно-промышленной академии и музея. По мнению всех выступавших, выставка удалась. Произведения уральских мастеров, продемонстрировав разнообразие направлений и творческих манер (строгая графичность контрастировала с экспрессивной живописностью, реалистическая традиция сочеталась с новейшими исканиями), дали вполне определенное представление о многогранном развитии искусства на этой обширной территории.

Значение академического проекта для провинциальной (в территориальном смысле) культуры, безусловно, велико. Художники получили возможность показать свои произведения взыскательному академическому жюри, зрители, живущие вдалеке от крупных культурных событий, познакомились с мастерами из других городов. Сама Академия укрепляет связи с регионами и обогащается новыми творческими силами, не уступающими столичному уровню. Работы уральцев достойно предстали в залах, помнящих выдающихся деятелей искусства прошлого. В этом и проявляется сохранение и развитие культурных традиций, связывающих мастеров разных поколений, центра и провинции.

Александра Филинкова

*Ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия.

artists. Each exhibition finishes its tour in St Petersburg.

The Ural exhibition, which opened in July 2004, had travelled a long distance before it reached St Petersburg – from the beautiful hills and lakes of Bashkiria (Ufa) and the Southern Ural (Chelyabinsk) into the Middle Ural (Yekaterinburg), farther on across the snow-covered expanses of the Irtysh river and Yugor province (Nizhnevartovsk and Khanty-Mansiisk).

Its opening ceremony was held by the project's organizers – the representatives of the participating cities and the leaders of the academy and the museum. All agreed that the exhibition had proved a success.

The works by Ural artists, varied in style and manner (with austerity of graphics alongside expressiveness of painting, inherited realism alongside newest experimentation) have given a fairly good idea of how wide-ranging the development of arts in this vast region is.

The Academy's project has certainly produced far-reaching effects on the culture of the provinces. It has give the artists a chance to show their works to the Academy's unbiased jury, and the public, far away from metropolitan sensations, a chance to see works by artists from other cities.

The Academy itself is strengthening ties with the provinces, drawing fresh resources of the metropolitan standards. So the traditions, which will serve as common ground for different generations of artists in the metropolis and in the provinces to join forces, have been given a new lease of life.

Alexandra Filinkova

Сказочная Имеретия Гурама

В 2004 году Гурам Доленджашвили был удостоен звания Почетного Академика Российской Академии художеств.



Imeretia, a fairyland sung by Guram

Guram Dolendzhashvili was honoured in 2004 with the title of Honourable Academician of the Russian Academy of Arts.

Living in Moscow for a few years now, he none the less goes on painting his native land – Imeretia. As ever before, he marvels in minute details of Imeretia's landscapes and households. Such is the impression conveyed by his works recently on show at the Academy of Arts. Indeed, Dolendzhashvili's graphic sheets are as moving as real scenes of nature. They appear totally free from the author's transforming will which twentieth-century painters so often liked to display.

Svetlana Khromchenko

Еще два десятилетия назад, живя в Грузии, в Кутаиси, Гурам Доленджашвили показывал на выставках в Москве графические серии, выполненные по впечатлениям от поездок на Север, Белое море, Камчатку... Помимо праздничных в то время сюжетов о героическом труде рыбаков, он запечатлел в рисунках, акварелях и офортах поразившие его воображение виды этих окраин земли. Вперемешку с галькой и ракушками на узких полосках берега покоились выброшенные прибоем останки затонувших кораблей, кости китов и других морских обитателей. Ветер и волны компоновали их по своим законам. Пробуждающие фантазию свидетельства какой-то другой жизни и смерти, оставленные на бескрайних просторах, являли впечатляющую картину. Причудливость реальности была пропущена художником сквозь призму сюрреализма, которым в ту пору увлеклись живописцы и графики практически во всех национальных школах. Прибегая к гротеску, неожиданным ракурсам, трансформации масштабов, с необыкновенной тщательностью, до мельчайших деталей прорисовывая или прописывая предметы, Доленджашвили добивался парадоксального сочетания красоты формы и парализующего ужаса эсхатологических фантазий.

Эти же приемы были им положены в основу пластической концепции символично-аллегорического триптиха «Да будет разум и воля», за который художник был удостоен I Премии на Международной биеннале в Варне в 1985 г.

Но одновременно Доленджашвили не оставлял и традиционную для грузинского искусства крестьянско-патриархальную тему: рисовал и писал пейзажи, имеретинские селения с традиционными жилищами горцев, памятники архитектуры, натюрморты, составленные из предметов крестьянского быта. Он исполнял свои композиции тщательно, с особой любовью к вроде бы случайным мелким особенностям формы и фактуры – неровностям, трещинам, оставленным временем, погодой и руками человека, делая эти случайности едва ли не главной «интригой» изображения. Его волновали и зачаровывали сухие листья, ковром застилающие землю, пористая глина рукодельных кувшинов или шероховатое, щербатое дерево старых ложек. Вроде бы спокойные и статичные, произведения пронизаны ощущением чего-то тревожного, возникающего за оболочкой обыденного. Часто белое пустое пространство листа вдруг начинает восприниматься пугающе-холодным Космосом, а привычные бытовые предметы предстают таинственными, непонятными, значительными. Это расширение задач и смыслов изображения выделяло работы Доленджашвили в среде грузинских графиков.

Вот уже несколько лет живя в Москве, Гурам Доленджашвили рисует только свою родину – Имеретию. Издали она представляется ему сказочно прекрасной: то притихшей под снежным одеялом, то дремлющей в полуденной неге, то настороженно застывшей в мистическом свете луны. По-прежнему до мельчайших подробностей ему дорог природный и предметный мир Имеретии. Именно такими работами он был представлен на недавно прошедшей выставке в Академии художеств.

Карандашная графика Гурама Доленджашвили в современном художественном контексте благодаря технике выглядит обособленно, если не сказать уникально. Почти неразличимыми для глаза штрихами графитного карандаша он создает на бумаге большого формата пейзажи и натюрморты. Именно графитный карандаш дал художнику возможность сфокусировать внимание на проблеме света и обогатить выразительные возможности своих композиций. Между черным и белым, в широком диапазоне серебристо-серого, он создает наполненный светом мир. В пейзажах, иногда основанных на фотофиксации мотива, Доленджашвили убедительно достигает эффектов и яркого полуденного летнего солнца, и таинственного полуденного, зимнего, и мягкого свечения свежеснежного.

В последние годы именно имеретинская зима, с обильными снегопадами, покрывающими все пушистой снежной шубой и делающими мир уютным и чистым, стала одной из особенно любимых тем Доленджашвили. Зима на его родине короткая. Это скорее бодрящая перемена в погоде, чем унылая неизбежность. Потому ощущение волшебного преображения столь свежо в его работах. Выбором состояния природы, компоновкой деталей, эмоциональным посылом художник пробуждает знакомое каждому еще с детства ощущение чудесной сказки. Это ощущение ассоциируется со святочными праздниками, с безмятежностью, защищенностью и покоем. В известной мере Гурам Доленджашвили продолжает традицию романтических зимних пейзажей, выходивших из-под кисти И. Шишкина, Ю. Клевера. Но в контексте современного искусства такой «ретроспективизм» выглядит едва ли не новацией.

Воздействие графических листов Гурама Доленджашвили сродни воздействию реальной природы. В них, кажется, нет претворяющей воли художника, которую так любит демонстрировать искусство XX в. Но напротив – стремление совсем «раствориться» в изображаемом, в романтической святочной сказке, в которой драматические коллизии должны остаться в прошлом, а жизнь начинается с новой чистой белой страницы.

Светлана Хромченко

ГУРАМ ДОЛЕНДЖАШВИЛИ

На севере диком.

Из серии «Лунная соната»

2003

Выставка произведений Петра Оссовского

Петр Оссовский – удивительно цельная личность. всю жизнь он пишет одну повесть – о русском характере, о людях, о родной земле – России. Свою Россию художник открыл на Псковской земле и в течение всей жизни он неустанно пишет ее. Псковская тема проходит основным лейтмотивом через все творчество мастера. Полотна художника в большинстве своем тяготеют к героическому монументальному образу. В его творчестве все является могучим – природа, архитектура, люди, а картины часто напоминают стеновые росписи, фрески, чем подчеркивается значительность персонажей и их окружения, нравственная красота и сила людей.

Примечательны названия программных работ П. Оссовского. Вот некоторые из них: «Рубежи жизни Родины», «Люди Сибири», «На земле древнего Пскова», «Город и окраины», «Баллада о России», «Русские матери» и др.

Монументальная и лаконичная форма отличает представленные на выставке величавые картины – «Красная площадь», «Дворцовая площадь», изображения Московского Кремля. Эти места – свидетели нашей истории, несущие на себе отпечаток ее драматизма и радостных торжеств.

В пейзажах художника земля, небо, вода, лодки, избы обретают особое торжественно-возвышенное звучание, как образы-символы. Необычайно выразительны его пейзажи с лодками, которые, как живые существа, отражают чувства художника. Пейзажи-картины исполнены пластической красотой, мощью, эмоциональной силой. Художник тонко чувствует красоту цветовых отношений, и есть ряд картин, в которых выражено лирическое начало.

В портретных образах П. Оссовский особо подмечает такие черты народного характера, как моральная чистота, цельность, привязанность к родной земле. На выставке представлены портреты из цикла «Семейная хроника», портреты близких, друзей, но в понятие семьи включен более широкий круг людей, и вся семейная хроника оборачивается совокупным портретом народа.

Немало времени посвятил художник поездкам по нашей стране. Он побывал в Сибири и Средней Азии, в отдаленных уголках страны. Бывал он также и во многих странах мира: Кубе, Мексике, Чехии и Словакии, Болгарии, Польше, Италии.

Изобразительный язык и пластические приемы художника глубоко индивидуальны. Форма в картинах лепится широко, плотно, обобщенно. Ясные ритмы, четкие силуэты, крупные цветовые массы – характерные черты творческой манеры художника.

Творчество П. Оссовского получило всенародное признание. Его работы находятся в собраниях крупнейших музеев нашей страны – Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, ГМИИ им. А. С. Пушкина, в коллекциях более 60 российских музеев и картинных галерей – Украины, Пскова, Рязани, Сергиева-Посада, Егорьевска и др., зарубежных частных и государственных коллекциях.

Оссовский – народный художник СССР, действительный член Российской Академии художеств, лауреат Государственной премии СССР. Российская Академия художеств представляет выставку произведений признанного мастера отечественной живописи Петра Павловича Оссовского «Моя художественная жизнь». Художник посвящает ее 60-летию Великой Победы. Великая дата в истории России совпала с годами жизни и творчества поколения, к которому принадлежит художник.

Выставка, приуроченная к 80-летию мастера, помогает еще раз почувствовать содержательные и эстетические ценности, которые утверждали своим творчеством художники-шестидесятники, и понять, что их идеалы не утратили своего художественного и общественного звучания и в наши дни.

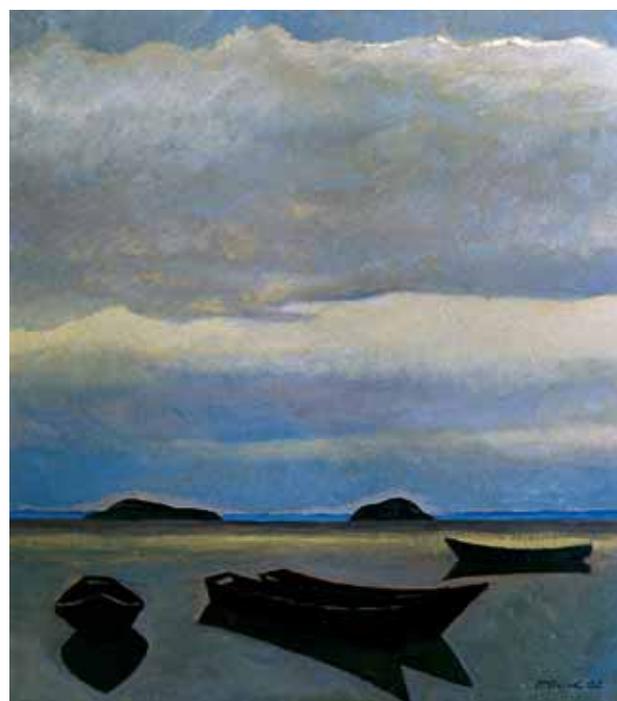
Готовясь к своей персональной выставке, художник продумал все до мелочей – начиная от написания полотен-повторов, оригиналы которых находятся в различных музеях страны, создания экспозиции с учетом экспозиционной площади каждого зала, он стремился к ансамблевому решению всего проекта: выставки, макета альбома-каталога, который вышел в свет к открытию экспозиции.

И как бы подводя итог этой огромной работе, он пишет в своем альбоме: «Мой труд окончен. Я вложил в него все силы и способности ... Последние годы – необыкновенно насыщенная, захватывающая полоса моего творчества была наполнена сознанием высокой ответственности за каждое полотно. Подчас я поднимал планку качества произведения на недостижимую высоту, которую мне так и не удалось взять. Чувство известного удовлетворения заключено лишь в попытке представить созданные произведения как единое полотно моей художественной жизни, работа над которым была озарена каждодневным творческим трудом. Я безмерно благодарен судьбе за прожитый путь русского художника – звания, выше и почетнее которого для меня не существует».

Петр Павлович Оссовский шел в искусстве своим путем, последовательно и целенаправленно. Он – художник русской школы, органично впитавший традиции православной культуры с ее глубоким смыслом и нравственной чистотой.

После открытия выставки состоялось чествование художника, на котором присутствовали директора и сотрудники крупнейших музеев Москвы, Украины, Пскова, Рязани, Егорьевска, Сергиева-Посада и других городов, представители Министерства культуры РФ, творческая интеллигенция.

ПЕТР ОССОВСКИЙ
Хмурое утро. Часть триптиха
2002
Холст, масло



Николай Ромадин, знакомый и незнакомый

«Береги отца своего, мать свою. Да благо тебе будет, да долговечен будешь на земле!» – с этими словами отец в три часа ночи врывается в нашу комнату. Он навеселе. В руке у него старинный стакан с монограммой, наполовину наполненный сухим красным вином. Отец ставит его на стол. «Александр Первый!» – говорит он.

Я не выношу нравоучений, к тому же по ночам, когда я слушаю на джазовой волне Виллиса Конновера.

«У меня было видение! – продолжает отец. – Я видел, как Иван Карамазов разговаривает с чертом. Всю ночь работал, написал страшную вещь!» Сообщив это, отец так же неожиданно вскакивает и убегает мелкими шажками вверх по лестнице в свою мастерскую. стакан с недопитым вином так и остался стоять на моем столе.

Отец любит по ночам работать или, усевшись в кресло-качалку, перечитывать «Братьев Карамазовых» в старинном прижизненном издании. Когда том кончается, отец снова открывает первую главу и читает книгу заново. В характере самого отца проявлялись черты всех Карамазовых – и Дмитрия, и Алеши, и Ивана, и отца Карамазова.

Отец читал много, ведь после первой безуспешной попытки поступить во ВХУТЕМАС (шла гражданская война, приема не было), отец вынужден был вернуться домой, где, чтобы не терять времени, поступил на литературный факультет Самарского университета. Там он пристрастился к книгам. В университете преподавали в то время профессора из Петербурга и Москвы. У меня до сих пор остались отцовские книги с тех времен: Алкей и Сафо, Аристотель и Дидро, Рабиндранат Тагор и Джон Рескин, Цветаева и Есенин, Гоголь и Бунин.

Позднее я нарисовал графический диптих, где изображен отец, лежащий на диване, читающий своего любимого Бунина.

Отец знал на память множество стихов. Когда собирались друзья, он читал Сафо и Петрарку, Есенина и Пушкина:

*Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Мазурки гром не подзывает нас,
Прелестных рук не жмем и не целуем –
Ох, не забыл старинных я проказ!
Теперь не то, не то, что прежде было:
И молодежь, ей-ей, не так смела,
И красота не так уж весела –
Признайся, друг: все как-то приуныло.*

Отец, читая стихи, вызывал прилив чувств у друзей – актеров Бабочкина и Белокурова, Яншина и Кторов. Ведь когда-то молодой Ромадин играл на скрипке и декламировал «Левый Марш» со сцены «Синей Блузы» Маяковского. Огромный Маяковский и маленький Ромадин!

Я нашел несколько рисунков отца этого периода, на них – театральная сцена: персонажи пляшут вокруг бочки, один из них играет на лютне.

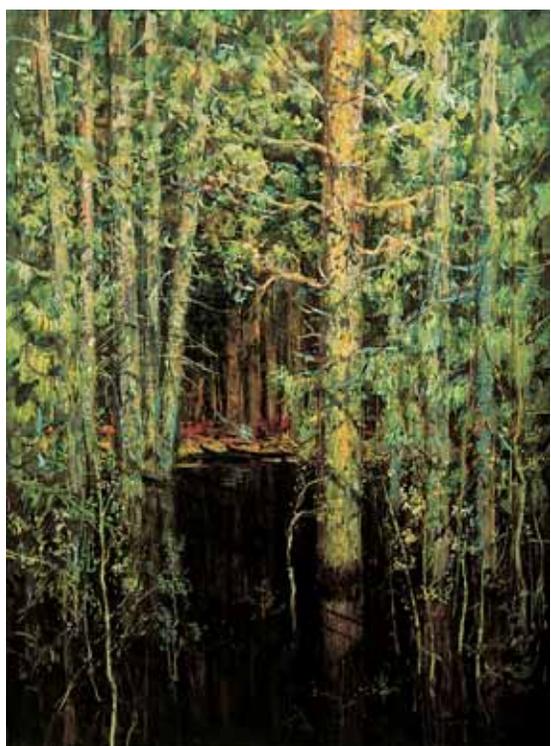
Сейчас отцовский репертуар изменился. Теперь это уже не Маяковский, а Бердяев, книгу которого «Критика русской интеллигенции» он подарил мне в день моего пятнадцатилетия, Флоренский, лекции которого он слушал во ВХУТЕМАСЕ. Его мучил вопрос: что за чертой? Есть ли жизнь после? Он пытался найти ответ в книгах, причем не только христианских. Он читает Те-Ранги-Хироа «Морепоплатели Солнечного Восхода», погружается в языческое мировоззрение полинезийцев. Но не найдя и там ответа, он обращается к христианству. Отец постоянно колебался от веры – к сомнению, от отчаяния – к надежде. Однажды он приблизил губы к моему уху и сказал в отчаянии: «Ничего нет после!» Но на следующий день он отправился в Псково-Печерский монастырь к отцу-настоятелю Олипию, которому когда-то, в послевоенные годы, давал уроки живописи. Он мог неведомым телепатическим способом связываться с учеником Рудольфа Штайнера Григорием Эдуардовичем Бостремом, с которым его познакомил Нестеров еще во время войны.

Поздние работы отца совсем не похожи на классического Ромадина. Преобладают черный и белый цвет, экспрессия, близкая к живописи Николая Ге или даже Гойи.

В этом году в залах Академии художеств проходила выставка, посвященная столетию отца. Я постарался показать на ней незнакомого Ромадина, и, надо сказать, что «мистический зал» озадачил художников. Они не ожидали увидеть такое! Если «Млечный путь» напоминает на первый взгляд ташистскую абстракцию, присмотревшись, в расположении точек на холсте ощущаешь космическое пространство. Астрономы видят в картине туманности и созвездия: Большая и Малая Медведица, Весы, Лира. Каждая точка-звезда расположена на математически точном месте. В то время отец читал Фламарiona и Циолковского.

Работа над блоковской поэмой «Двенадцать» завладела им надолго. Порой он бросал начатую работу, возвращался к ней снова и снова начинал новый вариант, вызывал в мастерскую натурщиков, рисовал их. В конце концов работа получилась странной, почти абстрактной, но в любом случае – экспрессивной и живой.

Последней работой, которая так и осталась на мольберте незаконченной, была «Мастерская Фидия в Олимпии». Отец каждое утро начинал ее, а к концу сеанса счищал написанное мастехином, чтобы завтра проделать всю работу заново.



НИКОЛАЙ РОМАДИН

Больной
Холст, масло

Затопленный лес
Холст, масло



МИХАИЛ
РОМАДИН
Родительская
квартира.
Диптих
1986

Бумага, акварель,
тушь, перо

Все самые известные хрестоматийные отцовские работы, предоставленные на выставку Третьяковской галереей, как, например, «Лесная речка» или «Затопленный лес», считавшиеся до недавнего времени образцами реализма, таят, тем не менее, много загадок. Отец приступал к работе с молитвой, часто изображал молящуюся фигуру старца, которую записывал впоследствии ветвями деревьев. Вроде бы, чистый пейзаж, а дух присутствует! Ведь работы написаны были во время, когда было невозможно что-либо изображать на религиозную тему. Хорошо бы сейчас сделать фотографию, используя рентгеновские лучи, чтобы увидеть внутренний слой картины, взглянуть на образы, скрытые, как на старинной иконе, под поздними записями.

Деревья отец писал движением кисти в том направлении, как растут ветви.

Загадки расставлены в каждой работе. Отец говорил мне: «Хочешь, я тебе открою тайну живописи?» «Только не сейчас!» – отвечал я и уходил слушать джаз. – «Умру, так спросить будет некого!»

Отец поначалу не собирался становиться художником-пейзажистом. Из Самары он стремился вырваться в столицу. Его интересовал город, его интересовал человек, а не виды природы. У него был билет на бесплатный проезд по железной дороге как у сына железнодорожника. Можно было пуститься в странствие. Он отправился в Москву.

После первой неудачной попытки отец поступил на следующий год на подготовительный курс ВХУТЕМАСа. У меня сохранилась с тех времен его зачетная книжка с подписями педагогов о сданных экзаменах. Здесь и Древин, и Фальк, Ключ и Ключис, Фаворский и Габричевский, Истомин и Машков. Его захватила столичная жизнь. Третьяковская галерея, музей Новой Западной живописи, кинематограф, Большой театр увлекли его настолько, что не оставляли никакого места для воспевания природы. В редких сохранившихся работах того времени преобладают портреты и интерьеры. Я тщательно собираю работы этого периода, поскольку их осталось немного. Позднее отец переключился на пейзаж, нашел «нишу», в которой было возможно заниматься искусством. «Если вы будете заниматься жанровой живописью, вас рано или поздно заставят писать вождей, – сказал Нестеров, посетив в 1939 году первую отцовскую выставку на Кузнецком Мосту. – Я думаю, что вам нужно сосредоточиться на пейзаже!»

Отец переживал, уединился на несколько дней в мастерской. «Что с тобой, Коленка? На тебе лица нет!» – сказала мама, когда отец вышел на белый свет. «Я уничтожил все свои картины!» – сказал отец. И это было правдой. Отец изрезал свои жанровые композиции. Сохранилось очень мало работ того периода. Для меня они представляют особую ценность. Я собираю их.

На выставке в Академии мне удалось выставить ранние малоизвестные работы, создать экспозицию так называемого «вхутемасовского зала». Здесь были картины, написанные на холстах, что характерно для Ромадина только раннего периода, от двадцать седьмого до сорокового года «Вид из окна Вхутемаса» (1927 год) – одна из первых сохранившихся работ, «Шахтер», написанный в шахте под Семипалатинском во время вхутемасовской практики, которую он проходил вместе с товарищами в 1930 году. Позднее он стал писать на специально подготовленных листах картона, оклеенных ватманом и загрунтованных рыбьим клеем. Уже по этим ранним работам видно, какую прекрасную школу получил отец. Эти картины стали также полной неожиданностью для художников на выставке. Сочетание сознательно грубоватой манеры с изысканным тоном и цветом вызывает желание соизмерить эти картины с живописью Николая Крымова, с которым отца связывала долгая дружба. Он даже приходил к нему за советом. «Николай Петрович, научите меня тону», – сказал отец. «Мне учить вас нечему, – ответил Крымов. – Вы тон знаете!»

Сейчас, когда я пишу эту статью, сидя в отцовском кресле в мастерской, где когда-то работал он, я как будто слышу его шаги и голос, читающий им любимого Майкова:

Наш век прошел, пора нам, братья!

Иные люди в мир пришли;

Иные чувства и понятия

Они с собою принесли...

Михаил Ромадин

Mikhail Romadin



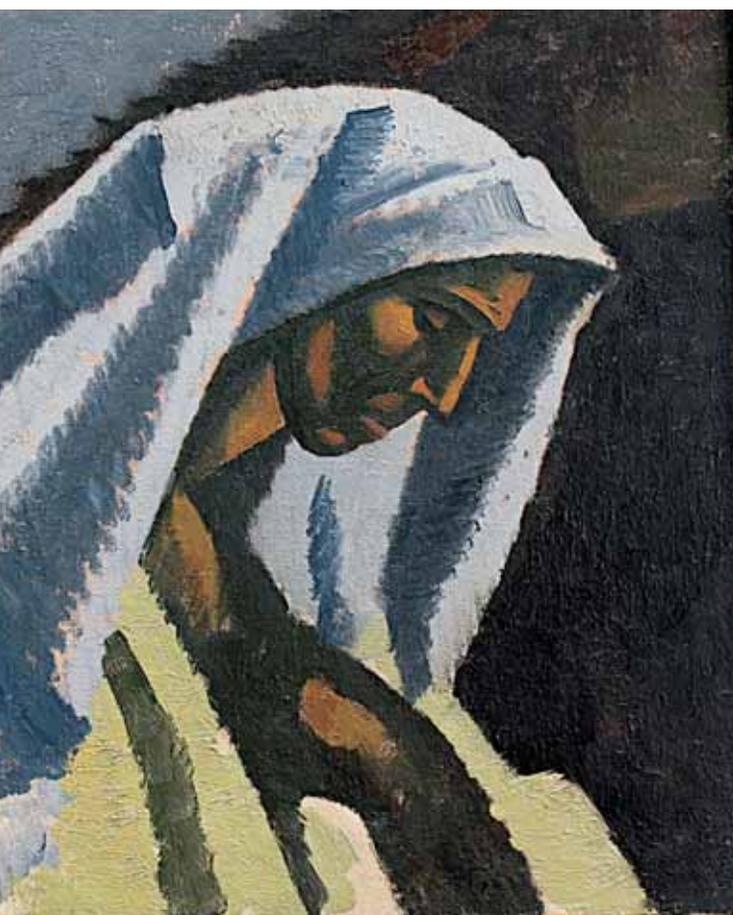
НИКОЛАЙ
РОМАДИН
Есенинские места
Холст, масло

Золотой вечер
Холст, масло



Трагедия и возвышение духа

Галерея-музей художника Виктора Иванова



ВИКТОР ИВАНОВ
Похороны в Иадах.
Фрагмент
1983

Произведения живописи и рисунка В. Иванова нашли свой дом. Открытие на Рязанской земле Галереи живописи Виктора Иванова – событие не только художественной жизни, но и культурное.

В старинном многокомнатном двухэтажном особняке органично разместились, собравшись воедино, произведения художника, отразив более чем полувековой его творческий путь. Целая эпоха получила внушительное и наглядное воплощение в работах В. Иванова.

Судьбы искусства, как и судьбы человеческие, неисповедимы...

Рязанская земля – родина предков художника.

Более 50 лет творчество Виктора Иванова связано с русской деревней. Он был здесь не заезжим наблюдателем, остро переживал трагедию деревни, ее жестокое уничтожение, разрушение храмов, ломку патриархального уклада, деревенского быта. Художник знает не понаслышке, как народ выстоял в войне, как не сгибался под тяжестью непосильного труда и жизненных невзгод, сохранив открытость души, веру в добро, надежду на воскресение села.

С пронзительной глубиной раскрывает художник в своих полотнах эти непреходящие ценности. Они вошли в мотивы и сюжеты его произведений – «Рязанские луга» (1962–1967), «Полдник» (1977), «Уборка картошки» (1967), «Вечная память на войне погибшим» (1971), «Под мирным небом» (1982). В них – те духовные начала, которые вызывают чувство причастности к мировому бытию. Даже в портретных образах селян человек оказывается не замкнут в себе, а, по определению историка искусства Г.К. Вагнера, «как бы спроецирован на все величие природы». Человек – «этосен»*. Это те начала, которые объединяют людей в народ. Именно они помогли определиться художнику Иванову как мастеру монументально насыщенной крупной формы.

Художник, верный правде жизни, ищет в самой жизни ответы на тревожащие его вопросы.

Так, в масштабном полотне «Похороны в Иадах» сцена погребения имеет сферическую композицию, ритмическая структура картины раздвигает пространство, придает вселенскую значимость происходящему. Художник, опираясь на древнюю традицию, делает белый цвет лейтмотивом композиции. Сцена погребения несет в себе идею воскресения. Фигуры в белых одеждах поднимаются ввысь, растут. Вселенское осмысление события роднит это полотно с древней фреской, с живописью Эль Греко.

Живопись В. Иванова, собранная в музее, развернулась в огромное эпическое полотно. Содержание этого живописного эпоса многослойно – от символического, исторического, поэтически-песенного до психологического. Философско-смысловая структура сложна и не исчерпывается повествовательной линией, к которой

раньше пытались свести критики искусство Иванова. Ценность творчества художника часто не признавалась представителями «чистого» искусства. Но время расставило акценты. И мы сегодня по достоинству оцениваем живопись Виктора Иванова, возвращаясь к тем нравственным нормам, которые он отстаивал.

Открытие музея художника Виктора Иванова – благодарный ответ Рязанской земли на творческий подвиг художника.

Мария Некрасова



* Г.К. Вагнер, опираясь на А.Ф. Лосева, определившего прекрасное в античном понимании как глубоковнутреннее, высокоэтичное – этос. Высокий этос в мировой истории сохраняло крестьянство.



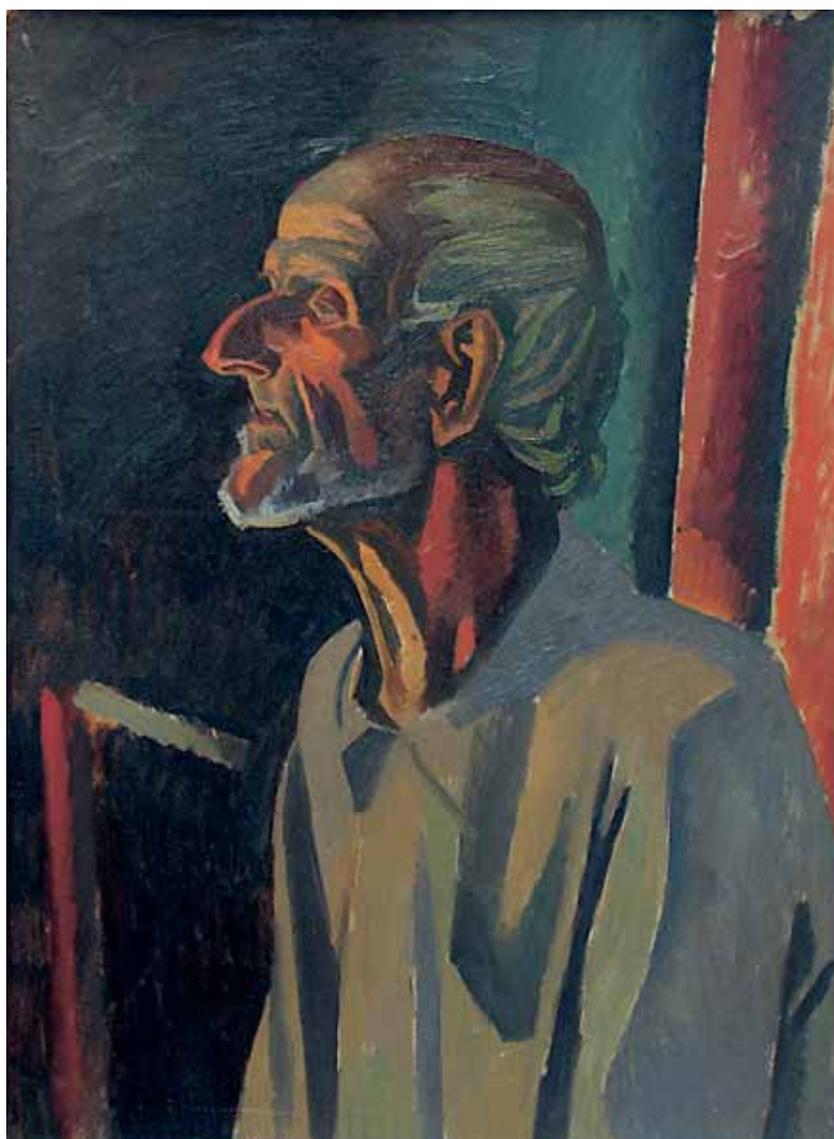
tragedy and assumption of the spirit.
Viktor Ivanov's museum gallery

Viktor Ivanov's paintings and drawings have at long last found themselves at home. The opening of his museum gallery in Ryazan is a welcome news for both artists and general public.

The painter's works, now assembled and arranged in an old-time two-storeyed house, give a fairly complete view of what he has done for more than half a century of hard work.

From the citizens of Ryazan, it is really a gesture of gratitude to their native's rare dedication to art.

Maria Nekrasova



Полина Игошина
1969

Егор Тихонович Афонин
1981

Фотографии Ричарда Гира



Фотография – не только искусство. Можно назвать сотни причин, по которым люди занимаются фотографией, но все их так или иначе можно свести к трем: я изображаю то, что вижу; я выражаю себя; я экспериментирую с этим черным (серебристым) ящичком (коробочкой, штучкой, размером с портсигар), в результате получая возможность увидеть на фотографии то, чего не заметил в реальности. К первым принадлежат миллионы отдыхающих семей, а также господа журналисты и искатели правды; ко вторым – художники; к третьим – ученые, мистики и наблюдатели, наделенные обостренным чувством времени.

В ноябре 2004 года Москву в рамках Фестиваля тибетской культуры посетил Ричард Гир. Вначале приехали его фотографии, а за ними пожаловал и он сам. Экспозиция заняла целый этаж Галереи искусств Зураба Церетели на Пречистенке. Выставка закончилась. Фотографии раскуплены. Теперь, чтобы увидеть коллекцию из более чем ста произведений, надо или покупать фотоальбом Гира о его паломничестве в Тибет, либо, если вы сторонник общения с оригиналами, отправляться в лос-анджелесскую галерею, представляющую интересы Гира и не только его. Галерея занимается такими классиками мировой фотографии, как Картье-Брессон, Кляйн, Манн Рэй, звездами голливудской кинематографической фотографии и современной арт-фотографией. Что же сделало работы киноактера столь притягательными для профессионалов? Только ли имя, стоящее на обороте каждого снимка, за которое люди готовы платить деньги как за бренд? Или в них есть нечто, что интересует умудренных профессионалов, повидавших на полях визуальной культуры многое?

В профессиональной среде принято говорить о нескольких сферах фотографии. Фотожурналистика, выполненная по заказу журналов, газет, интернет-изданий и даже телевидения; фэшн-фотография; документальная фотография (о природе которой в двух словах можно напомнить, сравнив ее с документальным, неигровым, кинематографом, где режиссер и оператор от своего имени говорят о жизни, какой они ее видят); артфотография; фотография в сфере актуального искусства; прикладная (научная, репродукционная, идентификационная) и проч., и проч.

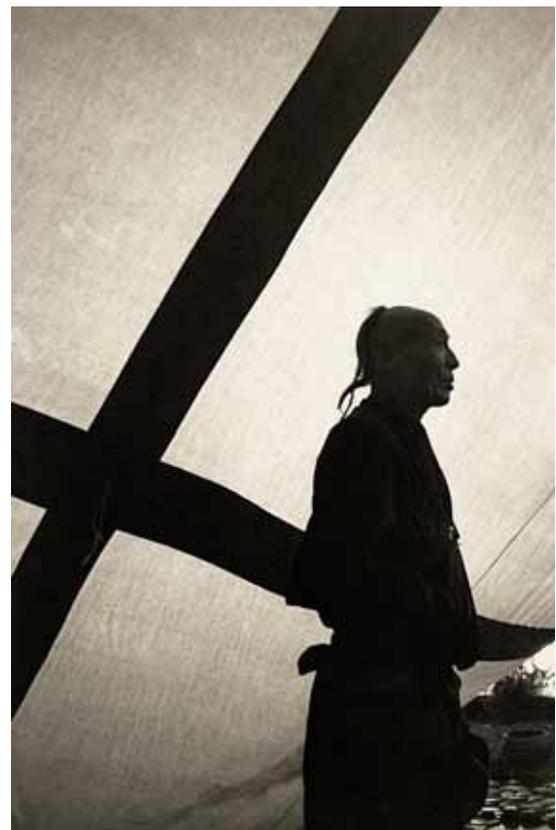
Если бы работы Гира были предметом его авторского самовыражения, некоего метафорического послания, можно было бы сделать предположение о их принадлежности к арт-фотографии. А дальше – расхожая фраза, что художник талантлив не только в одной области, и вот талантливый актер – еще и талантливый художник со своим видением, фотограф, обращающийся к... Но у Гира не арт-фотографии. Даже то, как эти снимки напечатаны, не его заслуга, поскольку воспроизведены они в платиновой печати ограниченным тиражом. Это одна из самых дорогостоящих технологий, где сочетаются компьютерная обработка негатива и ручная работа в студии, нанесение слоев платиновой эмульсии на бумагу, слой за слоем, наращивая тона. Мастера платиновой печати наперечет, а сама техника дает возможность сохраняться фотографии гораздо дольше, чем при серебряножелатиновой печати, но требует точного соблюдения технологии процесса. Только тогда все полутона будут воспроизведены верно, и сложится иллюзия сфумато, за которую «платину» так любили ее создатели-фотографы-пикториалисты на рубеже XIX–XX веков. Работы мастеров различаются, и знаток может определить, кто печатал тот или иной тираж.

Но в том, что Гир не сам печатал «платину», нет ничего нового: многие фотографы в XX веке только нажимали на кнопку на камере. Анри Картье-Брессон вообще считал, что он фотограф, а лаборант – совсем другая профессия. Сложившись как технология к концу XIX века, в XX веке фотография стала профессией с четким разделением труда. Процесс получения фотографического изображения состоит из более чем десяти этапов, и даже фотографы-художники, предпочитающие самостоятельно доводить полученное в камере изображение до отпечатка-произведения, совмещают в своей работе лишь четыре-пять этапов, остальное, до и после, делают представители других «профессий», работающих в фотографии. Именно это разделение труда позволило в XX веке развиваться фотожурналистике, приобретающей невероятную оперативность. Помогло это и фотографии путешественников, результат съемки которых «вынимается» с пленки технологами проявки и т.п.¹

Если бы в фотографии Гира, созданной во время путешествий по Тибету и посещениях далай-ламы в Индии, было больше самого фотографа, можно было бы предположить, что речь идет о документальной фотографии, но Гир намеренно устраняется из кадра.

Что такое его фотография? Почему он делает ее? Гир – буддист, и его фотография – выражение его мировоззрения, его дневник (все-таки он остается человеком культуры, зародившейся в Старом Свете, культуры, привязанной к воспоминаниям, дневникам и мемориальным знакам). Поэтому он делает фотографию, но «следит за страстями», контролирует их². Он присутствует и растворяется в том, что изображено на его снимке. Он как бы уходит в сторону, давая возможность взгляду фотографируемого встретиться со взглядом зрителя, поскольку взгляд снимаемых им людей не выражает ни узнавания фотографа (еще бы и в Индии за Гиром бежали толпы поклонников с просьбой об автографе!), ни внимания к нему как к человеку с камерой. К тому же Гир снимает тех, для кого камера – знак внимания, признания в западном мире – ничего не значит по сравнению с работой постижения самих себя. Камера фиксирует внешнее. Если же на фотографии проявляется внутренняя жизнь фотографируемых, то это лишь ее слабое эхо.

Что же такое его фотография? В середине XIX века мир состоял из империй и их колоний. Британские колонисты в Индии с помощью фотокамеры изучали окружающее население. Среди колонистов была и





РИЧАРД ГИР
Монгольский воин. Монголия
1995
Налджорпа из Амдо. Индия
1996
Монахи в монастыре Шекар.
Южный Тибет
1993

Фотографии предоставлены галереей
Fahey/Klein Gallery

Ричард Гир

Джулия Маргарет Камерон³, увлеченная «охотой» за изменениями движений души, выраженных на лицах. Но она ловила это движение на лицах людей своего круга – британцев, родственников и друзей ее семьи. Между ней и миром Индии, а потом Цейлона была нерушимая преграда – различие культур и колониальные предрассудки. Тогда же первые фотографии-этнографы Индии, для того, чтобы запечатлеть все богатство одежд, пластику фигур, убранство домов, средства передвижения выбирали простую композицию: предмет в середине кадра – в центре – удобно для рассматривания. Те кадры обладали высокой резкостью и точностью в воспроизведении всех деталей. Свет в этнографической фотографии (не путать с освещенностью предмета!) появляется только в XX веке, когда он осознается как воплощение метафорического начала в кадре, начала, позволяющего фотографии быть чем-то большим, нежели детальное фиксирование, а предмету съемки обрести смысл больший, чем несет внешняя оболочка предмета. Непревзойденными мастерами света, фотографами-путешественниками XX века были Себастья Сальгадо⁴, трагически погибший Джеймс Нахтвей⁵.

Что происходит на фотографиях Гира? Идут люди, гонят скот, кто-то случайно смотрит в камеру, молятся монахи, играют дети. Сюжеты типичны для фотографий путешественника; иногда композиция кадра у Гира настолько центрична, статуйна, застыла, что невольно вспоминаешь этнографическую фотографию XIX века. И вдруг в ряду этнографических снимков Гира что-то происходит с лицами, та самая душа проявляется в лунных ликах его персонажей во многом благодаря игре света. И уже невозможно не вспомнить названных классиков – Камерон, Сальгадо.

Не важно, помнит ли сам автор, существующий в едином информационном поле, нажимая на спуск своей камеры, что он фиксирует нечто, напоминающее уже существующее изображение. Снимок, сделанный им, стоит в ряду подобных изображений, созданных до него. Это не умаляет ценности ни одного из изображений в этом ряду, а лишь доказывает воспроизводимость образов, существование неких «матриц», канонов сюжета, приводящих к появлению, например, фотографий людей, бредущих сквозь пыльную бурю, или не менее канонических изображений детских игр. Кто-то может называть это воспроизведение сюжетов повторами, но они таковыми *in principium* не являются.

Важными оказываются «наполненность» изображения, его внутренняя завершенность и цельность. Для выбора из подобного ряда значение приобретает уже не только «что» снято, но и «как» сделано.

Так, когда-то Эдвард Стейхен, готовя выставку «Family of Man»⁶ (в СССР в 1959 году под названием «Род человеческий»), из тысяч снимков с одинаковым сюжетом и порой сходством композиций отобрал всего 503 работы.

В случае с фотографиями Гира внимание к ним, конечно, объясняется не в последнюю очередь и именем автора. Во всяком случае массовая публика вряд ли бы их заметила⁷. Сейчас же эти фотографии помогают Гиру пропагандировать Тибет как центр духовности, а их продажа – материально поддерживать тибетскую культуру в изгнании.

И все-таки в значение работ Ричарда Гира в другом. Они соединяют в себе несколько времен фотографии: ее начало – распахнутые глаза путешественника, одну из ее технологических вершин, достигнутую столетие назад и не утратившую своего значения по сей день, а также невозможное без опыта XX века любование средой и проникновение благодаря положенным слоям света к метафизическим глубинам изображения.

¹ Все, о чем сказано, получило свое развитие в эпоху аналоговой фотографии, создаваемой по принципу негативно-позитивного процесса. Сказанное, однако, справедливо сегодня и в отношении цифровой фотографии.

² Перефразирован ответ Р. Гира в интервью М. Озеровой. //Egoist Generation. 2005. № 2.

³ Джулия Маргарет Камерон (1815–1879) – британский фотограф, одна из представительниц ранней художественной фотографии, входила в круг прерафаэлитов. Родилась в Калькутте, большую часть жизни провела на о. Цейлон и в Великобритании.

⁴ Себастья Сальгадо (р. 1944) – бразильский фотограф, долгие годы работал в МАГНУМ, последнее десятилетие *free-lancer*. Автор многих альбомов.

⁵ Джеймс Нахтвей (1948–2003) – американский фотограф, работал в МАГНУМ, автор нескольких книг и альбомов, в том числе книги «Военный репортер». Погиб в Ираке.

⁶ Выставка, подготовленная Э. Стейхеном, впервые была показана в 1955 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В экспозицию было включено 503 произведения 273 авторов из 68 стран. Выставка демонстрировалась во многих странах мира вплоть до 1993 года – на протяжении 38 лет.

⁷ Произведения, представленные в Москве, были напечатаны тиражом 25 тысяч.

Richard Gere's photographs

In November 2004, the film actor Richard Gere was in Moscow. It happened at the time of the Festival of Tibetan Culture. He arrived in the wake of his photographs. They occupied a floor at the Zurab Tsereteli Gallery on Prechistenka. The exhibition has closed and all the photographs have been sold out. Anyone wishing to see Gere's collection of more than a hundred works will have either to buy the album about his pilgrimage to Tibet or, if you prefer enjoying originals, to go to the gallery in Los Angeles, which represents Gere's and someone else's interests. The gallery shows classics like Cartier-Bresson, Klein and Man Ray, as well as Hollywood film photography stars and latter-day art-photographers. Why do the film actor's works attract professionals? His name on the reverse of each snapshot, for which people are ready to pay like for a brand? Or there is something more to them which doesn't leave even knowledgeable professionals unmoved?

Irina Tchmyreva

«Салют Победы»

Гремит праздничный салют Победы, взмывая разноцветными вспышками над Кремлем, ликуют люди, выпуская из рук воздушные шары. Все наполнено цветом, динамикой и всеобщей радостью – пришла долгожданная ПОБЕДА! Так Семен Николаев из Детского центра «Перекресток» изобразил великий праздник. А на рисунке Вани Дворцова из Культурного центра «Педагогика творчества» – ожесточенный бой и, конечно же, горят вражеские самолеты и танки. А вот солдаты на привале перед боем. Медсестра склонилась над раненым бойцом. Партизаны уходят в лесную даль. Разные сюжеты, разные настроения: радость встречи или горе при получении похоронки...

Четвертый год в Московском музее современного искусства, и это уже стало доброй традицией, проходят выставки художественного творчества детей и подростков Центрального административного округа города Москвы. И что удивительно, это работы не учащихся художественных школ, именитых студий, а обычных мальчишек и девчонок, которые любят рисовать. Подумать только, рисунки ребят «дворовых студий», а они раньше таковыми и были при ЖЭКах, экспонируются в настоящем музее! И сам президент Российской Академии художеств Зураб Константинович Церетели, почетный председатель жюри, с радостью посещает эти выставки, общается с детьми-художниками и награждает лауреатов конкурса.

Вот уже восемь лет в Центральном округе проходят конкурсы изобразительного и декоративно-прикладного творчества Фестиваля детских и юношеских коллективов, каждый год, знаменуя собой какую-либо значимую тему. В этом году такой важной темой стало 60-летие Победы в Великой Отечественной войне. Администрация округа осознает главную задачу, стоящую перед обществом, – воспитание и развитие детей в духе высокой гражданственности, патриотизма и раскрытия творческого потенциала каждого ребенка.

Как же удалось руководителям студий раскрыть такую трудную тему войны нашим современным детям. А путь оказался естественным – работа с семьей. В каждом доме бережно хранятся памятные реликвии военных лет, пожелтевшие фотографии, письма с фронта, старые газеты, рисунки и награды... В каждой семье война оставила свой жестокий след – смерть, голод, разруху, тяжелые ранения, страшные воспоминания. Все это передается из поколения в поколение. В этом и есть ценность истории каждой семьи, из чего складывается история нашей страны. Педагоги – художники умело использовали форму работы с семейными архивами, организовывали встречи с ветеранами, проводили беседы, выставки, вечера военной поэзии и песни. Большая роль отводилась знакомству детей с историей изобразительного искусства военных лет: с произведениями художников-баталистов, с мастерами военного плаката, монументальной скульптурой и произведениями литературы и киноискусства.

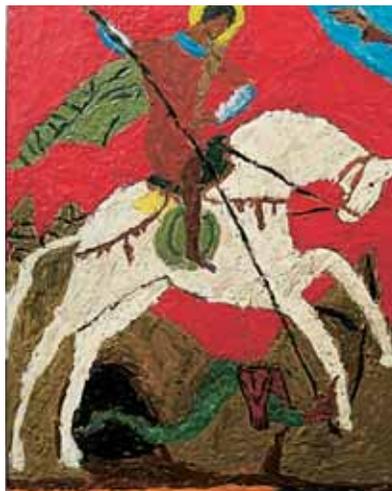
Вот и получилась серьезная и значимая выставка, в которой приняли участие юные художники от 4 до 18 лет. Работы детей дошкольного возраста отличаются высокой цветовой эмоциональностью, динамикой, гротеском. Потому так и интересны работы малышей, что они подкупают зрителя своей наивностью, искренностью и добротой. В них особая смелая свободная выразительность, присущая только детскому возрасту. Сестры Малютины Марфа и Полина (клуб «Кристалл») удивительно точно передали чувства воина-защитника, охраняющего свой любимый город Москву, и радость послевоенной встречи.

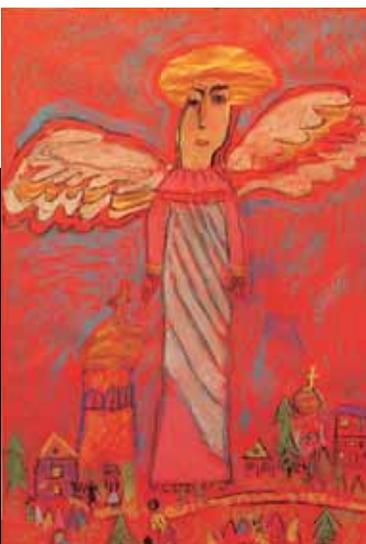
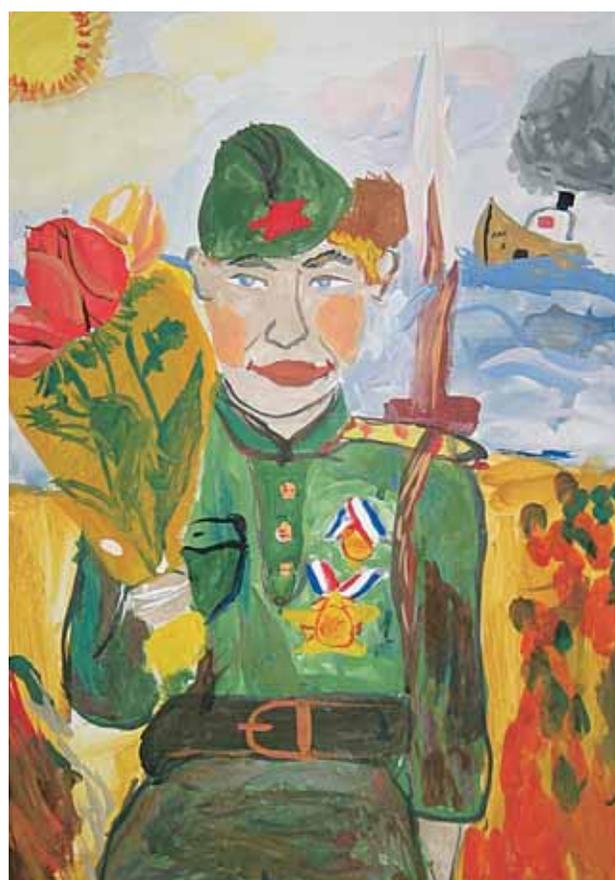
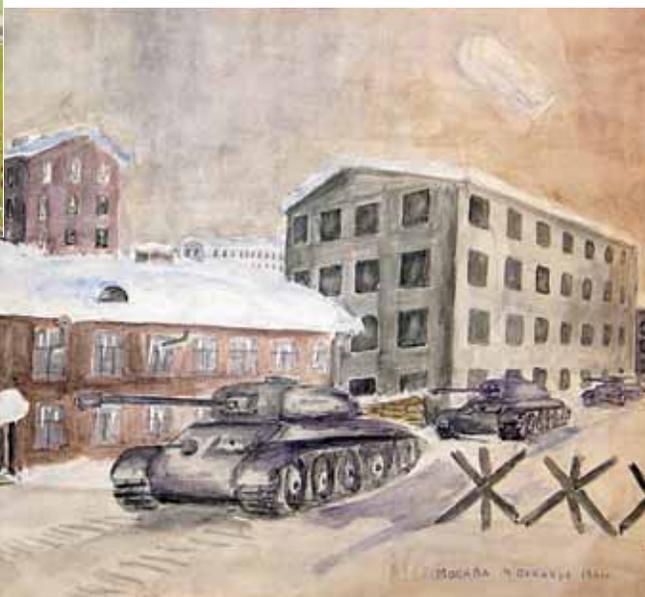
Работы старших детей отличают четкий замысел, продуманность композиций, цветовых решений, выразительность техники выбранного материала. А самое главное – сопереживание и сострадание, которое чувствуется в каждой работе. Студийцы Детской художественной студии «Кармин» в своих произведениях показали мастерство и глубину раскрытия темы. Впервые на выставке был представлен новый вид творчества подростков из арт-клуба «Светлояр» – ковка, воплощенная в пластичную взрывную графику металлической конструкций, символизирующую собой салют Победы. Совершенно иной стиль отличает юных художников из студии «ХОРСЪ». Их работы пронизаны сказочно-былинными мотивами, навеяны народным эпосом. От того они так просты, понятны и выразительны.

Особая ценность выставки заключалась еще и в том, что рядом с работами современных детей были представлены работы юных художников довоенного и военного времени старейшей студии Москвы «Мир глазами детей». Филиппычеву Олегу было 14 лет, когда он написал акварель «Москва в декабре 1941 г.». В ретроспективных рисунках отражена присущая той эпохе жизнь: скудный «Рынок» Ванеева Володи, «Детский дом» Кулаковой Жени, «Мавзолей Ленина» Луговского Юры, «Домашний уют» Молчанова Ивана (рисунки 1936–1942 гг.).

Гремит праздничный салют Победы, взмывая разноцветными вспышками над Кремлем, ликуют люди, выпуская из рук разноцветные шары. Все наполнено цветом, динамикой и всеобщей радостью, пришла долгожданная ПОБЕДА!

С праздником вас, дорогие друзья!





«V-Day Salute!»

The Victory-Day salute is in full blast. There are bursts of varicoloured firework over the Kremlin. The crowds are jubilant, letting go bundles of balloons. Flashes, movements, shouts of joy are everywhere. VICTORY has come, at long last. This is how Semyon Nikolayev, of the «Perekrestok» Children Art Centre, has pictured the great day. Now the drawing by Vanya Dvortsov, of the «Pedagogika Tvorchstva» Cultural Centre, shows a scene of fierce battle, with enemy planes and tanks ablaze. Another drawing features a troop of infantry at rest before another combat. Still another shows a nurse leaning over a wounded soldier. Still another pictures a detachment of guerrilla fighters filing along in the woods. Story plots are as different as feelings: some are happy to meet a fiends back at home, some in grief to learn that the husband or brother fell in action.

Art exhibitions of children and teenagers from Moscow's central district have been held in the Moscow Museum of Modern Art for four years now – a very good tradition indeed. Remarkably, these works are not by pupils of art schools and studios but by ordinary boys and girls who are just fond of drawing and painting.

For eight years now, there have been annual contests of decorative and applied art, as part of the Festival of Children and Teenagers, each time to mark some significant theme. This year, the theme is the 60th anniversary of Victory Day in the Great Patriotic War. Enjoy the festival, dear friends!

O. Nersesova

Идет война народная

Фотографическая история партизанского движения



ПЕТР ВЕРШИГОРА
7-ая рота
Путивльского отряда
на марше
в Карпатском рейде
АПРЕЛЬ 1943



МИХАИЛ ТРАХМАН
Приготовление обеда на кухне
партизанского отряда им. Котоовского.
Белоруссия
ДЕКАБРЬ 1943

Фотовыставка «Идет война народная. Партизанское движение на территории России, Украины и Белоруссии. К 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов» организована под эгидой правительства Москвы, Комитета по культуре города Москвы, Московского музея современного искусства, Российской Академии художеств, Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД).

Этой экспозицией ММСИ продолжает ряд документальных проектов, цель которых – ввести в оборот современной визуальной культуры исторический фотографический материал, расширяющий наши представления о прошлом и настоящем. Первым проектом в этом ряду была выставка «Это – Нью-Йорк: фотографии, снятые народом», рассказывающая о трагедии 11 сентября в США; следующей темой стала блокада Ленинграда, ей была посвящена экспозиция «Внутреннее пространство войны. Блокада Ленинграда в фотографиях» демонстрировалась в ММСИ в январе-феврале 2004 года, а также в Музее национальной истории в Братиславе (Словакия) и в Доме наук о человеке в Париже. Экспозицию выставки «Идет война народная» составили 320 документальных фотографий из фондов Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД). Среди авторов снимков – самые известные в фотографии имена того времени: Макс Альперт, Леонид Великжанин, Яков Давидзон, Георгий Зельма, Борис Игнатович, Виктор Кинеловский, Георгий Петрусов, Всеволод Тарасевич, Михаил Трахман, Павел Трошкин, Аркадий Шайхет и другие классики отечественной военной фотографии. На выставке представлены снимки из личного архива героя партизанского движения, писателя Петра Вершигоры, переданные в РГАКФД. В экспозицию также включены фотографии, найденные у фашистских солдат и офицеров, долгие годы хранившиеся в архиве неопубликованными, и свидетельские снимки нацистских зверств на оккупированных территориях, сделанные после их освобождения и фигурировавшие в судебных процессах против фашистов.

Кураторы проекта: Евгений Березнер, Наталья Тарасова, Ирина Чмырева



ЛУПЕЙКО

Жители одной из деревень доставляют корм
скоту, угнанному от немцев в лес к
партизанам. Белоруссия

1944

ЯКОВ ДАВИДЗОН

Партизаны Н-ского партизанского отряда
на марше

1943



МИХАИЛ ТРАХМАН

Отряд пинских партизан переходит
через болото. Белоруссия

1943

Партизанская война. Народная война. Война всех поколений, всех социальных слоев против тех, кто пришел на их землю. Против чужих и примкнувших к ним. Это явление стало в Великую Отечественную войну одним из самых знаменательных. Партизаны – средоточие трагедии и народного сопротивления. Однако долгие годы партизанское движение не имело своей визуальной истории. Оно было определено 10–15 каноническими снимками, кочевавшими по всем крупным выставкам, посвященным Победе.

Партизанили все: взрослые, старики, дети. Идеология партизан – «моя земля, мой дом». Этот мир был их до того, как пришли чужие. И поэтому партизаны – патриоты. Для того чтобы понять, почему уходили в партизаны – семьями, деревнями, колхозами, – достаточно посмотреть на снимки, которые в советское время публиковали под рубрикой «Зверства фашистов». Уже много лет нет той, советской, идеологии, но факт зверств, факт захвата, насилия, жестокости остается фактом. Чужие, фашисты, пришедшие на землю людей, мирно живших своей жизнью, принесли туда разрушение и смерть. За отказ от участия в общественных работах на захватчиков – порка, за отказ от отправки на работы в Германию – виселица. В ответ – массовый исход в леса, в партизаны. Массовое ожесточение тех, кто не были солдатами, и в ответ на жестокость – жестокость еще более устрашающая. И волна насилия фашистов, повлекшего за собой насилие партизан, порождает еще большую волну со стороны агрессоров: за одно упоминание о партизанах, за одно подозрение в помощи партизанам – смерть, принимающая все более массовые формы. Можно много рассуждать, будучи историком, об эскалации насилия на оккупированных территориях, приводя директивы нацистского руководства. Но никакие, даже самые идеологически изощренные директивы, направленные на подавление и истребление других народов, не могут оправдать жестокость оккупантов. Карательные отряды, массовая резня, уничтожение целых деревень из огнеметов, виселицы вдоль дорог – все это было на оккупированных советских территориях, все это было выражением страха завоевателей.

Этот ужас видели дети. На фасаде булочной – повешенные. И в леса уходят не только крестьяне, но и городские жители. В 1943 году из смоленских лесов, после освобождения этого края, выйдут партизаны отряда «Смоленцы». Выйдут, чтобы вернуться к мирной жизни. Городские женщины в горжетках, деревенские – в ватниках, старики, молодые ребята, убежавшие в лес еще детьми и ставшие там взрослыми, просидели в лесах, сматывая бинты, чистя картошку, воюя. Город и деревня сошлись в партизанах против одного врага.

Война и дети – одна из самых страшных тем. Подростки в партизанской войне стали силой сокрушения. В их возрасте нет чувства смерти и нет ощущения невозможного. Если возможно все, то энергия маленьких человечков, которые еще не стали мужчинами и женщинами, становится смертоносной. «Истребила свыше 350 гитлеровцев и пустила под откос 6 воинских эшелонов противника», – это о девочке из белорусской деревни. Другая, 18-летняя, «организовала взрыв двух мостов, пустила под откос 4 эшелона, захватила «языка». Маленькие мальчишки становятся разведчиками и связными. А куда им деваться, если у них, кроме отряда партизан никого больше нет? Дядьки в треухах и солдатки, прошедшие окружение и плен, стали им семьей. Но у этих детей была цель, простая и понятная, очень далекая, но зависевшая от каждого из них – чтобы кончилась война, чтобы враг ушел. И эта цель вела их на подвиги.

Партизаны не были террористами. Они не воевали с мирным населением. Они воевали только с врагом, пришедшим на их землю. Возможно, опыт партизан, действовавших не только на советской территории и не только на той войне, изучают сегодня те, кто готовит террористов, и те, кто борется с ними. Но в ту войну вопрос стоял по-другому: линия фронта с врагом проходила по собственному дому, через собственную семью, резала по-живому, – поэтому уходили в партизаны.

Очень многие военные фотокорреспонденты прошли испытание партизанской съемкой. Просматривая большие объемы военной фотографии, можно увидеть, как росло мастерство снимающих, от первых, порой неумело постановочных кадров войны первого года, когда мастера довоенной фотографии оказывались один на один с новой реальностью, не укладывавшейся в рамки их старых приемов, до фотографии второго-третьего года войны, когда фронтовые будни, сражения становились четко снятым материалом (отснятым настолько профессионально, что страшно задуматься, что бои не постановка, а привычное зрелище, в котором фотограф – не зритель, а участник, с рефлексивной реакцией на то, когда – стрелять, а когда – снимать). Так и фотография партизанского движения. Первые съемки в партизанских отрядах Подмосковья и Брянской, Смоленской областей зимы 1941–1942 годов еще условны. Великие фоторепортеры советского «соцреалистического» репортажа 1930-х годов, мастера, снимавшие в эффектных ракурсах для журналов «Огонек» и «СССР на стройке», оказались не готовы к съемке войны. Но уже 1942, 1943 годы в жизни партизан запечатлены на великих фотографиях. Михаил Трахман, Яков Давидзон создают едва ли не каждодневную хронику партизанской жизни. И если Давидзон, активно работавший на Украине, был мастером портретной фотографии, выступал как классический фоторепортер, сопровождая партизан на марше, то Михаил Трахман превратил свою работу в создание настоящих картин, многоплановых, сложных, с глубоким, заполненным подробностями пространством. Этот мастер научился использовать лес как великолепный съемочный павильон, понимал естественный ландшафт и солнечный свет как настоящие инструменты для создания ракурсной фотографии, соединяющей в себе живописность старой художественной фотографии и динамизм конструктивизма.

Специального рассказа заслуживают снимки Петра Вершигоры. Профессиональный киноактер и кинорежиссер 1930-х годов, актер «характерных ролей», он в апреле 1942 года является начальником бригады кинофотокорреспондентов политотдела 40-й армии. В июне 1942 по заданию разведывательного отдела Брянского фронта переброшен в тыл противника, где проходит партизанский путь от командира разведывательной роты в партизанском соединении С.А. Ковпака до командира 1-й Украинской партизанской ди-

Траурная процессия с остатками жертв гитлеровцев направляется из
села Мутино в село Варгов на Конотопском направлении

9 СЕНТЯБРЯ, 1943

визии. После войны его судьба будет связана с преподаванием военной теории и писательским трудом, он не вернется в кинематограф. Но все свои партизанские годы Вершигора продолжает снимать. Эти фотографии – взгляд человека, профессионально – и как партизанский командир, и как режиссер – схватывающего суть каждой ситуации. Его фотокамера работает в режиме кино съемки: вот она снимает хронику общим планом – уничтожена автомашина с фашистами; вот она приближается, «влезает» в посиделки за столом, пляшет из стороны в сторону вслед за танцующим 7 ноября партизанским командиром. Вершигора обращается с камерой так, как будто она – продолжение его глаза, глаза человека, живущего военной жизнью с ее близостью к смерти, вместе со всем народом.

Не все имена фотографов партизанского движения известны, некоторые из сохранившихся – псевдонимы. Если в годы войны обозначение деревни литерой «Н», а авторства – фамилией «Дружелюбов» были масками, необходимостью военного времени, об истинной причине которой мы уже никогда не узнаем, то за годы хранения снимков в архивах эти обозначения приросли к ним навечно. На этой выставке немало фотографий, снятых неизвестными представителями фотографического братства. И по тому, что кажутся они чуть более личными, менее постановочными, по-настоящему жизненными, понятно, что делались они теми, кто жил с партизанами в лесах, кто был частью их мира, их повседневной жизни, их походов и подготовок к операциям. Мы не знаем имен многих авторов этих фото, не можем до конца представить себе их судьбы, а также судьбы героев их фотографий. Но эти фотографии – дневники партизанской жизни.

Постановка и хроника, просьба к фотографу сняться на память и просьба фотографа изобразить «для истории» тот быт, которым жили в партизанских отрядах. Среди снимков, представленных на этой выставке, есть и постановка, и фиксирование внезапно изменяющейся реальности. Порой хроника, снимки реального боя выглядят по-картинному пышными. Санитарка бинтует голову раненому бойцу; за ними в глубине продолжается бой. Фотограф создал картину, по которой впору писать сочинение о боевых буднях партизан. Но стоит всмотреться внимательнее, и понимаешь, что на бинтах проступает кровь, понимаешь, что так романтично выглядела в тот момент сама реальность – романтичнее фильма, красивее придуманной художником картины. В такой момент по наитию фотограф сдергивает с реальности покров обыденного, фиксирует то мимолетное упоение войной, боем, от которого пьянеют идеалисты. Но есть на фотографиях и другая война – холодное фиксирование постфактум. Прошел бой – смотрят подбитую технику. Вошли в населенный пункт – вот снимок парада. Это снимки, кажущиеся в своей простоте картонными. Это хроники, снятые камерой очень усталого человека – партизана-фотографа. В фотографической истории партизан есть полюсы холода, есть горячее ядро. Но история партизанского движения в фотографии ока-



МИХАИЛ ТРАХМАН

Партизаны из
отряда

им. Ворошилова
занимают мост
(минируют).

Белоруссия

ДЕКАБРЬ 1943

НЕИЗВЕСТНЫЙ

АВТОР

Гитлеровский
офицер

допрашивает
пойманную
советскую
женщину-
разведчицу

ОКТАБРЬ, 1941



жется неполной, если из нее будет удалена хотя бы одна ее часть.

Историческая наука XX века, особенно «Школа анналов», научила внимательному обращению с историей масс, которая в приближении оказывается историей индивидов, творящих саму историю. Фотография партизанского движения Великой Отечественной войны утверждает тот же постулат: в войне не было безымянных героев, не было неизвестных, имена многих могли не сохраниться, как и имена снимавших их фотографов, но каждый из них был личностью, и у каждого из них была судьба. Каждый из них своим личным участием двигал маховик большой истории, которая стала Великой. Без личного выбора каждого из них не была бы война народной, не было бы Победы.

Ирина Чмырева



ГРИГОРИЙ БЕЛЯНИН

Парад партизанских соединений в Минске

16 июля 1944

«Механический наив» Василия Богачева

Творчество московского художника Василия Богачева известно в художественных кругах тяготением сразу к нескольким видам искусства: к традиционной живописи, к перформансу в духе неоакадемизма, к механической и кинетической скульптуре в традициях второй половины XX века. Это связано с его жизненным опытом, приучившим художника перманентно структурировать реальность.

Одновременное проживание в диаметрально противоположных точках реальности задавало определенный тонус всему творчеству. Эмоциональный резерв накапливался в ранних археологических экспедициях, во время Афганской кампании, когда Богачев служил в 40-й Армии сапером-разведчиком. Там его европейское воображение поразили вертикальный сон мрачного варана на стволе сухого дерева и массовые миграции членистоногих, которые в железном порядке перемещались по горным тропам Афганского Памира. После армии он вернулся к профессии живописца. Одновременно в начале 1980-х художник работал дворником, что позволило ему постепенно формировать предметную коллекцию из старых, но любопытных вещей. Его с одинаковой силой привлекала пластичная, податливая масса масляных красок и брошенный искореженный профиль ржавой арматуры, где ржавчина имела эстетическую ценность как истинное воплощение «ленд живописи».

Эти эмоциональные, тактильные и социально-бытовые колебания развили у Богачева перформативное отношение к своему творчеству, сформировав двойственное, артистическое чувство ПРОЦЕССА.

Энергичное стремление к максимальному захвату визуального зрительского внимания придало творчеству художника всеобъемлющую эклектичность, как бы автоматически решая проблему авторского стиля. Его «релейный», циклический характер самым естественным образом совмещает трепетную трансавангардную живопись и российский «ленд-арт», а «неоакадемический» хулиганский водевиль с деликатным «механическим наивом».

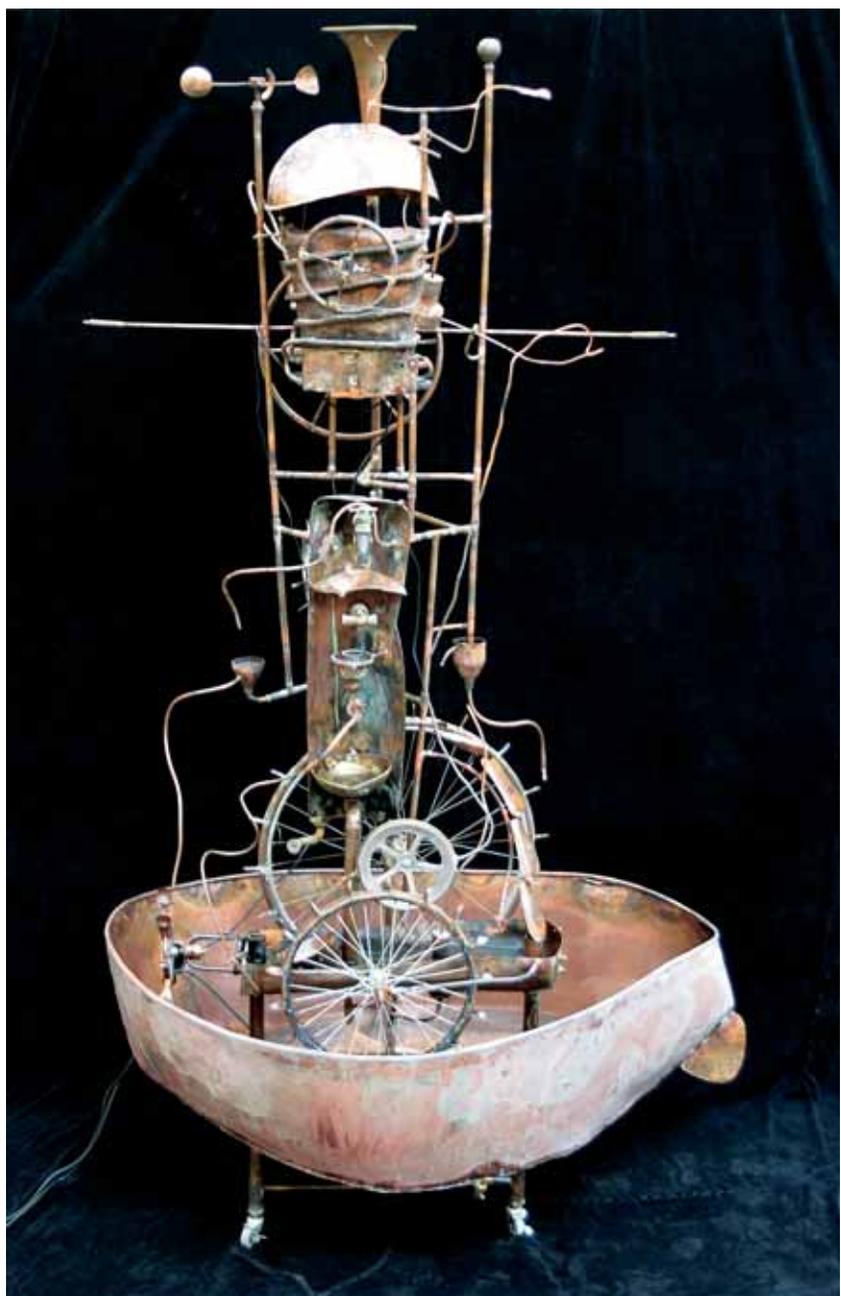
Он мог бы сказать, как Брехт, «это реальность, но она не для меня, не для моих знакомых; это сконструированная реальность, артефакт»* (Ubersfeld, 1996. С. 24).

Это самоощущение обладало той необходимой творческой инерцией, которая позволяет Богачеву без особых усилий переходить с одного «игрового» поля на другое.

Самой интригующей частью творческого процесса стало, на наш взгляд, увлечение механической скульптурой.

Богачева, как каждого художника, всегда привлекала магнетическая аура раритетных предметов. К нему в руки часто попадали фрагменты будущих объектов: куски музыкальных труб, замки и рамы, педали и цепи, маленькие и большие колеса – все, что, по мнению автора, таило в себе историю. Таким образом сложилась авторская предметная коллекция, которая путем образного переосмысления превратилась в арт-систему техно-объектов.

С 1997 года художник постоянно пополняет свою авторскую «арт-пуоро» экспозицию аскетически точными по форме и псевдосложными по внутреннему содержанию кинетическими композициями. Постепенно сформировалась семейная сага «Вертокрылов» (пять объектов, конец 1980–2004) – пародии летательных аппаратов Сикорского; археологическая серия «Агрессия» (восемь объектов, 2002–2005), собранная из ржавых крестьянских орудий труда; акустическая



ВАСИЛИЙ
БОГАЧЕВ
Фонтан
2003
м м с и

серия «Музыкальные объекты» (1999–2004) со странными, «пьяными» блюзами: «Мокрый блюз», «Блюз стиральной доски», полумифическая серия нежных персонажей (конец 1980-х – начало 1990-х): «Имитатор Миров», «Носильщик времени», «Иллюзионист», «Любитель меда» и «Любитель отражений», выразительная серия механических «ню»; «Владимирская Мадонна» (2002–2003 г.); лирические притчи: «Моя любовь не знает предела» (конец 1980-х, – начало 1990-х), «Адам и Ева» (2004) и др.

Все эти скульптурные кунштюки удивительно нефункциональны. Их существование изначально музейно, беспричинно и автономно. Оставаясь в разряде психоделических игрушек в стиле «know how», они содержат в себе безличность, как необходимое условие «невовлеченного» постмодернистского явления. Художник как бы играет с коммуникабельностью, балансируя на трех коммуникативных гранях: узнавания самого предмета, его истории и включения его в новую строго логическую, но функционально запутанную систему. Однако визу-

ализация результата имеет открытый и вариативный характер. Все происходит спонтанно, и технообъекты существуют по принципу случайности и дополнительности. Художник постоянно вмешивается в готовый объект, по-хозяйски улучшая и архивируя свои арт-утиль-приобретения.

Таким образом, эти технообъекты не только получают художественный статус как проявление творческой мысли, но постепенно обретают некую историческую ценность.

Артистическое обаяние этим несколько отстраненным, замкнутым историко-символическим объектам придает «вежливое хулиганство», в котором намешаны черты «лимитской» субкультуры и условности гламурного этикета. Получившаяся в результате смещения двух полярных позиций механическая тарбарщина поддерживает внутренний рекреационный ритм.

Почти все богачевские объекты несут на себе печать раннего романтического периода роботомании. Тогда, в конце XIX века, изобретатели-конструкторы из-за отсутствия новых технологий вынуждены были имитировать функциональность объектов с помощью живых ассистентов. Художник, как и положено классическому мастеру, тоже «шаманит», используя готовые механизмы в нужном для себя контексте. Он сосредотачивается на одной функции, предлагая зрителю до бесконечности наслаждаться механическим танцем своих кинетических объектов («Красный объект», 2002; «Фонтан», 2004 и др.).

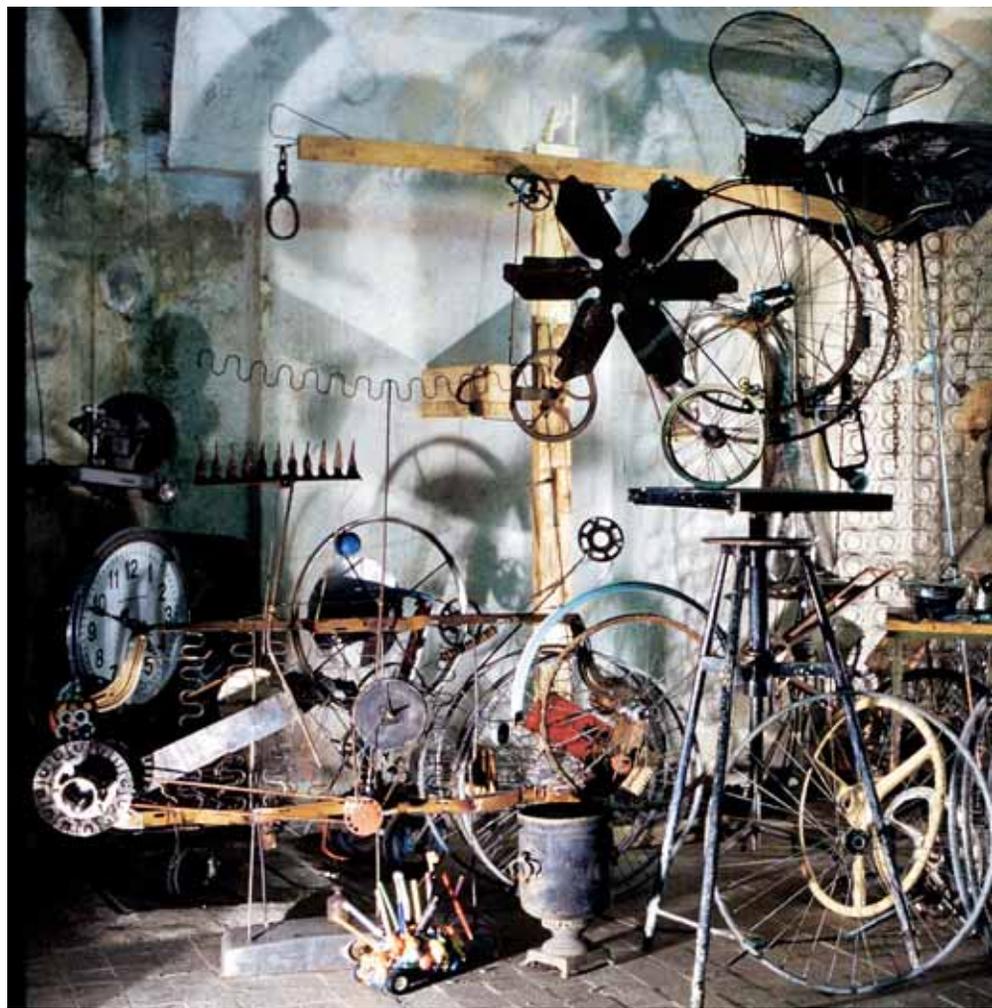
Хотя художник, по его словам, и избегает прямой органической имитации, почти все его технообъекты антропоморфны. Они воспринимаются в качестве механической серии материализовавшихся постинфантильных авторских состояний, когда в его сознании еще существовала сугубо гендерная иллюзия доступности всеобщих преобразований. Художник создает их по вегетативному принципу: то наращивая разнородные элементы на остоу, железную раму, то магнетически, как бы самопроизвольно, собирая их в плотную, ясную конструкцию художественного организма.

Кинетические и статичные композиции носят в основном замкнутый или циклический характер. Возникая из остаточных смыслов, все эти реабилитированные артефакты неожиданно приобретают некие черты социального ландшафта (серия «Агрессия», «Четыре агрессора», 2004; проект «Северо-Запад», 2004; «Цусима», 2004).

Творчество Богачева по сущностным признакам можно отнести к пионерному художественному явлению. Начавшись с самостоятельных поисков средств выразительности кинетизма, оно продолжает развиваться в русле российского постмодернизма, напоминая о разнообразии форм художественного мышления эпохи.

При всей коммуникативной затрудненности его технообъекты лишены отчужденности и агрессии. В них нет также и ожидаемой всеми идеи демонического саморазрушения. В каждом арт-предмете есть позитивная энергия, которая притягательна своей бессмысленностью, являющейся, по словам Тэнгли, «поэтическим элементом в стиле Щелкунчика».

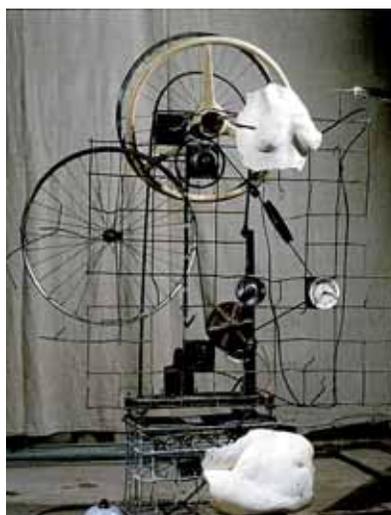
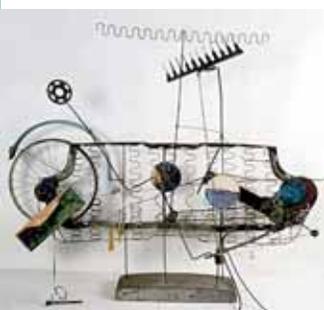
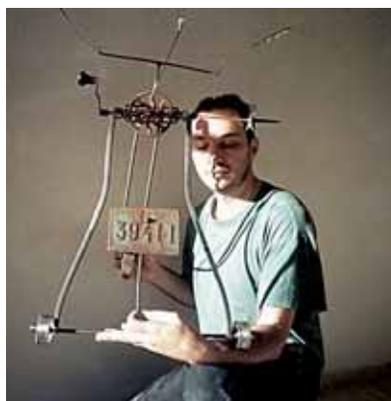
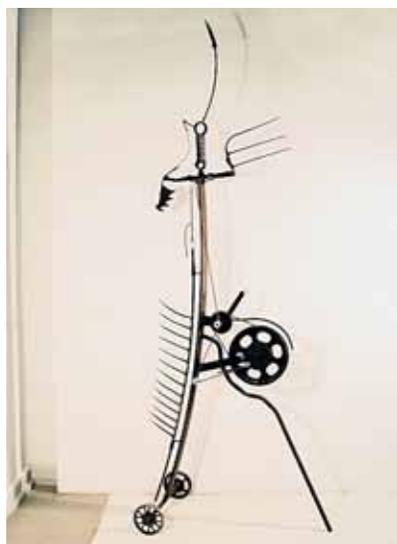
Людмила Бондаренко



Рельеф из серии «Мужчина и женщина»

ВАСИЛИЙ БОГАЧЕВ
Общий вид мастерской

Из серии «Изобретение велосипеда»



Фрагмент объекта «Имитатор Мирро»

Из серии «Агрессор»

Моя любовь не знает предела

Vasily Bogachev's naive mechanics

Almost every of Bogachev's artefacts has something reminiscent of the early romantic period of widespread robot engineering of the late 19th century, when designers, devoid of possibilities of new technology, had to employ live human assistants to imitate one or other function of the automaton they were inventing.

The artist, as befits any classic master, plays tricks too when he makes use of ready-made mechanisms in a context he thinks most appropriate.

He brings up one particular function so that the spectator could enjoy ad infinitum the mechanical dancing of his kinetic objects («Red Object», 2002, «Fountain», 2004 and so on).

He claims that his aim is to avoid direct organic imitation, yet nearly all mechanisms he produces are anthropomorphic. They may very well be defined as a mechanical series of the author's materialised post-infantile states, when his consciousness still retains a strictly gender illusion that common transformations are accessible.

In fact the principle he follows in his work is that of vegetative growth: now he makes heterogeneous elements grow one upon another on an iron framework; now he lets them assemble all by themselves, as if by force of magnetism, into a compact and clear-patterned structure – a sort of organism created by the artist's hand.

Lyudmila Bondarenko

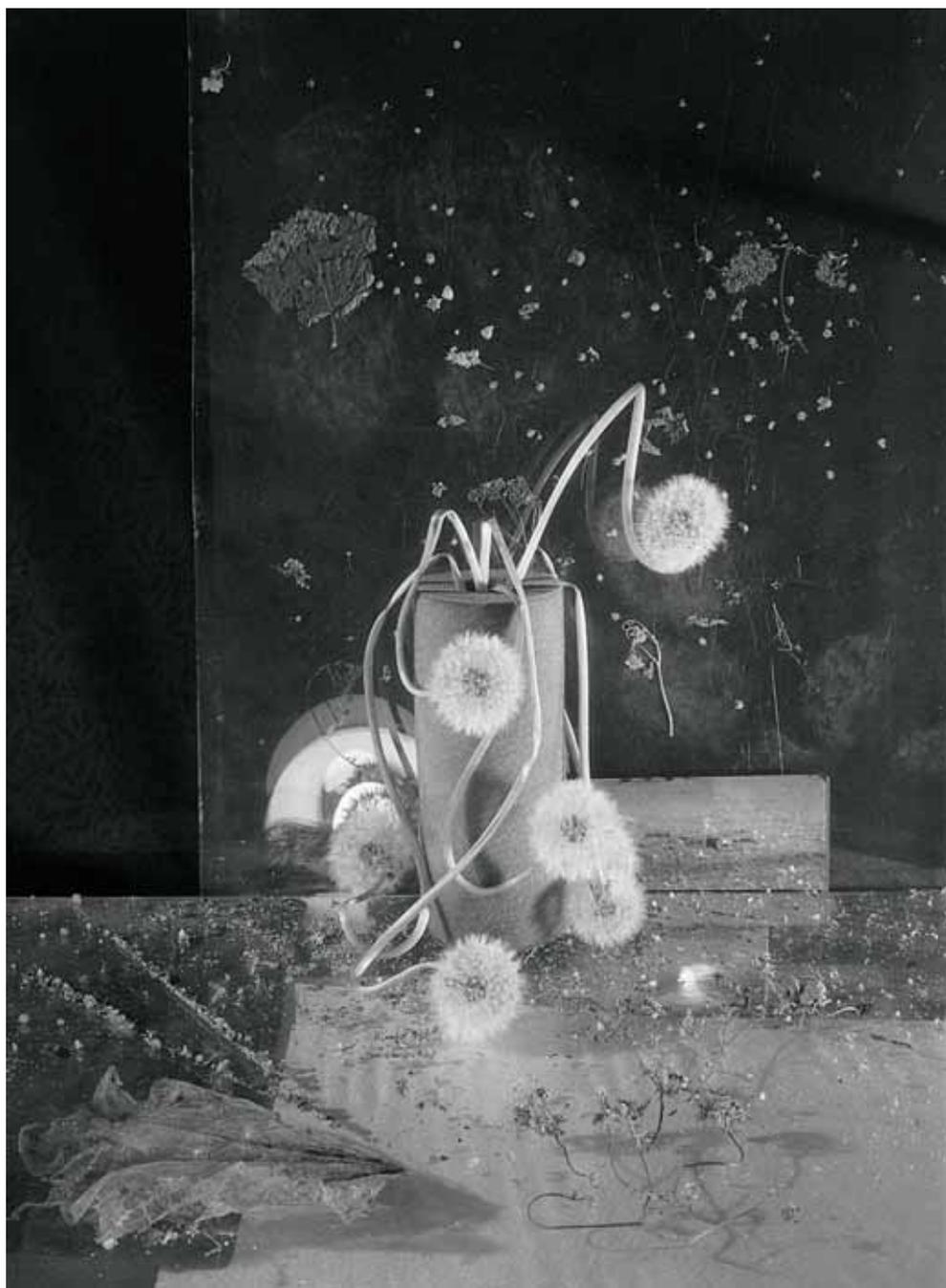
Чистые фотографии Николая Кулебякина

Николай Кулебякин – фотограф, чья известность выходит за пределы не только Москвы, но и России.

В последнее время о нем все чаще говорят за рубежом, называя в ряду немногих современных российских авторов, имеющих международное признание. Творчество художника относится к той области, которую называют «Фотография». Кроме фотографической оптики и носителя, в произведениях Кулебякина не присутствуют манипуляции ни при съемке, ни при обработке, ни при печати. Чистая фотография, где лишь свет и автор, предметы и время. И пространство. Во всей его данности. Эти произведения ценят за их цельность и ощущение откровения. Поскольку трудно подбирать слова, отмечают лишь метафизическую данность изображения. Собственно, это фотография, говорящая на своем языке, чистом, первоначальном, не загрязненном шумами эксперимента со стилями, не обремененная необходимостью перевода на другие языки – вербальные, визуальные. Язык такой фотографии чувствен и философичен, прост и требует знания. Незнание чревато потерей смысла или неточностью выражения, или непониманием собеседника. Но такая фотография не герметична, она открыта, как стеклянный сосуд с водой, и зритель несет ее, как драгоценность. Это фотография взыскующих – жаждущих. Зритель, ищущий гармонии и прозрачности, проницаемости слоев смыслов и образов, «пьет» такую фотографию самозабвенно. Но это фотография не для тех, кто готов быстро насытиться всяким снимком, для кого скорость понимания плоскостного изображения служит главным мериллом его ценности. Это медленная фотография.

По признанию самого художника он всегда мечтал работать с книгами. И действительно, произведения Кулебякина, которые все-таки находят путь к широкой публике – в книгах. Но путь кулебякинских фотографий – это не шоссе, не скоростная магистраль, это тропа. Его первая книга, соединившая стихи Арсения Тарковского и фотографию, нашла своего зрителя, точнее читателя. В России и за рубежом, даже среди тех, для кого кириллица не более чем красивая графика, начертания неизвестного языка. Второй книжный проект, подготовленный год назад, – двухтомник, собравший избранные листы из черно-белых серий художника 1980–1990-х годов и новый проект «Условное и безусловное». Над ним автор работал последние три года. В своей рецензии на этот двухтомник американский историк искусства и фотограф Стив Йетс высказал пожелание, чтобы российский автор был не только «рассказан», чтобы были выстроены не только его связи с отечественной художественной и фотографической ситуацией, но и появился текст, где будет сплетена паутина связей Кулебякина с мировым фотографическим процессом. Наверное, сделать это естественнее зарубежному критику, но все-таки позволю высказать свои замечания.

Когда я думаю, с кем в одном ряду стоит художник Николай Кулебякин, у меня перехватывает дыхание от ощущения несправедливости отношения к фотографии как искусству. Ее готовы принять, воспринимать как искусство, глядя на нее сквозь призму традиционных изобразительных искусств – оценивая ее мерками живописи и графики. Я сама на протяжении лет пишу, что в России есть три вида профессионалов, работающих с фотографией: фотографы, арт-фотографы и художники современного искусства, использующие фотографию как инструмент. И не всегда есть возможность уточнить, что все три категории творцов – художники, artists. Все, зани-



НИКОЛАЙ КУЛЕБЯКИН

Из «Быстрой серии»

1984 – 1998

Бромсеребряножелатиновый отпечаток

Из «Серии о рисунках»

1989 – 1992

Бромсеребряножелатиновый отпечаток



мающиеся творчеством, использующие визуальные медиа, – художники. Но, говоря о Кулебякине, подчеркну, что он – фотограф. Его фотографии нет нужды стремиться на поверхность, на стык к другим искусствам, потому что она остается искусством в глубине самой фотографии.

Если говорить о тех фотографах, чьи усилия обретают столь же простую – для непосвященного в язык фотографии – форму высказывания, то в этом ряду Пол Стрэнд и Гарри Каллахан, Яромир Функе и Йозеф Судек. С первыми двумя Кулебякина роднит умение выстраивать чистую композицию, сосредоточенную на предмете и его положении в пространстве. Со вторыми – принадлежность восточноевропейской традиции модернистской фотографии, в которой Кулебякин – явление позднее, маргинальное, поскольку не наследует ей напрямую, не относится ни к одной из восточноевропейских непрерывных традиций, и все-таки говорит с ее модернистским акцентом. Может быть, это покажется странным, но фотографии Кулебякина очень близки с русским авангардом, особенно с ясными композициями Александра Михайловича Родченко.

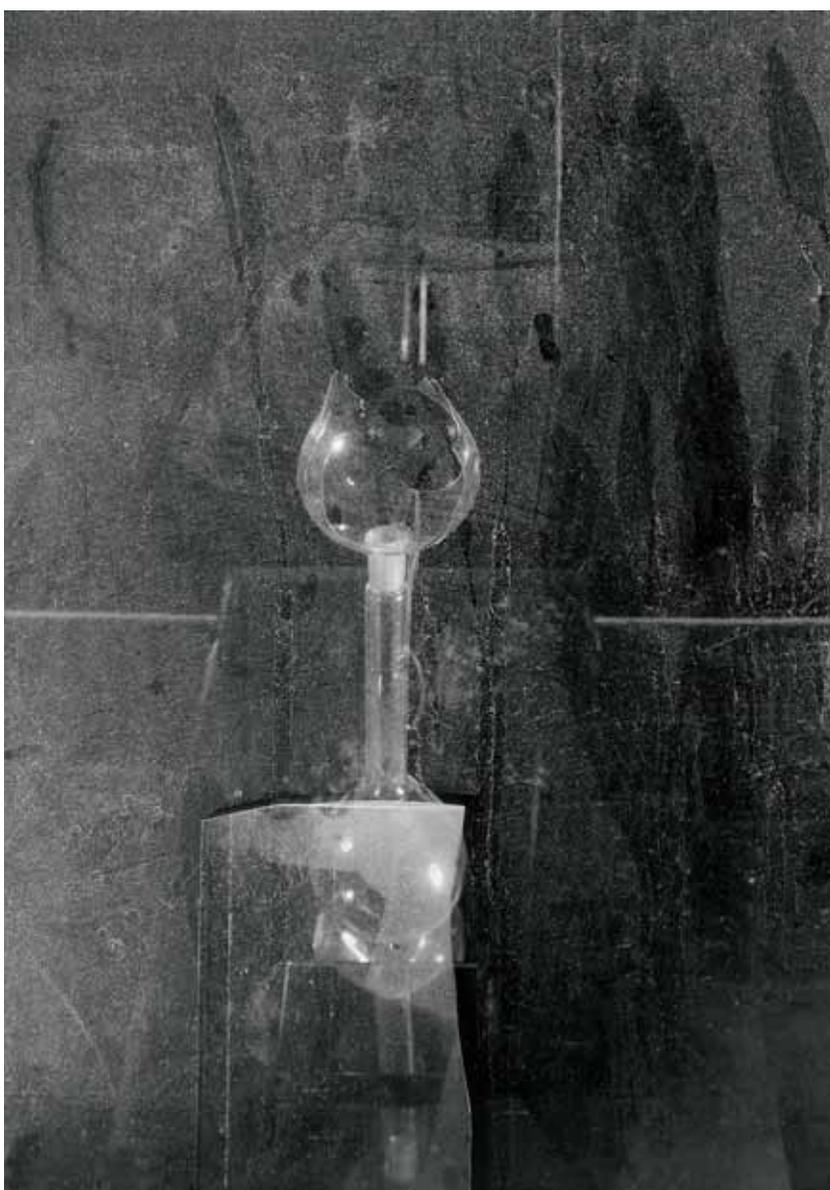


Я сознательно не называю многих, кто работал с теми мотивами и сюжетами, кто стал классиком в тех жанрах натюрморта, портрета, пейзажа, где работает Кулебякин. При всей внешней простоте соотнесения его фотографий с классическими определениями жанровых границ, они не развивают жанры. Кулебякин использует их, а также предметы, вещи, как слова и целые фразы, за которыми встает важнейшее – вздохи ритмов, волн, пронизывающих пространство. Искушенному глазу думающего зрителя удастся поймать трехмерность в его фотографиях, погрузиться в нее и самому, наконец, задаться вопросом: как эта двумерная поверхность, покрытая светочувствительным слоем, может заключать в себе наше знание о трехмерном мире, вплоть до его малейших свойств, ощущаемых нами тактильно. Когда глаз начинает ощупывать трехмерные предметы и перемещаться в пространстве двумерных фотографий, наша душа прикасается к тайне зеркала. О ней можно говорить на языке фотографии цветисто, пышно, но утратив точность, а можно, как фотографы разных стран, разных эпох, среди которых и Кулебякин, просто создать трамплин для прыжка в само зеркало.

Один известный художник, работающий в фотографии и живущий на другой стороне Земли, в Мексике, в своей биографии написал, что для него в современной фотографии есть три фигуры: Виткин, Саудек и Кулебякин. Впервые прочитав это, я была смущена: столь далеки первые двое в своем творчестве от фотографической чистоты и прозрачности нашего автора. Но теперь, мне кажется, я понимаю, что хотел сказать

мексиканский автор. Его идея находится не в контексте одной фотографии, не в контексте фотографического медиа, языка фотографии, но в сфере современной визуальной культуры. В ней Кулебякин – представитель одного из полюсов. Выстраивая свою триаду, мексиканец назвал тех трех авторов, которые могут обозначать три, возможно, важнейших направления: связь с историей культуры – Виткин, связь с эросом – Саудек и проблемы языка – Кулебякин. Таким образом, речь идет о создании модели идеального художника современного мира, которому необходимы качества и пронизательность, свойственные каждому из названных.

Наверное, когда-нибудь появятся тексты об искусстве и языке фотографии, написанные лингвистами, физиками, биологами с той серьезностью исследовательского подхода, с ка-



Из цикла
«Портреты»
1990–1998
Бромсеребряноже-
латиновый
отпечаток

Из «Быстрой
серии»
1984–1998
Бромсеребряноже-
латиновый
отпечаток

кой академик Борис Рауншенбах написал о русской иконе и пространственной композиции живописи Нового времени. Тогда феномен Кулебякина, поэтически и философски – по мере сил – обозначаемый гуманитариями, явится в своем настоящем аксиологическом масштабе. Хочется надеяться, что фотографии не придется ждать своей очереди на протяжении тысячелетия.

Ирина Чмырева



Nikolai Kulebyakin's limpid photographs

Whenever I am wondering whom I could rank Nikolai Kulebyakin as an artist with, I invariably feel appalled at the injustice usually paid to photography as art. There is usually a condescending attitude to it as art. It is looked at through the prism of traditional visual arts and judged by yardsticks of painting and graphics. For years I have myself been insisting that there are three kinds of photography professionals in Russia: photographers as such, art-photographers and contemporary artists taking advantage of photography as an instrument. Not always have I been able to emphasize that all three kinds are really artists. All who use visual media in their artistic creativity deserve to be called artists.

Now, as to Kulebyakin, I want to point out emphatically that he is a photographer par excellence. There is no need to bring his photography up to the level of any other art so that to be compared with it, because they remain as works of art within the very depth of photography itself.

In terms of simplicity of expression, as viewed by those not initiated into the language of photography, Nikolai Kulebyakin may very well be ranked with Paul Strand, Harry Callahan, Jaromir Funke and Joseph Sudek.

Irina Tchmyreva



Из цикла «Театр железа»

1997 – 1998

Бромсеребряножелатиновый отпечаток

Из цикла «Портреты»

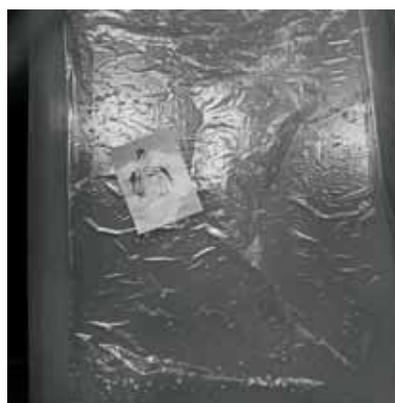
1990 – 1998

Бромсеребряножелатиновый отпечаток

Из «Серии о рисунках»

1989 – 1992

Бромсеребряножелатиновый отпечаток



«Три сестры» и «банальное» искусство Ирины Затуловской

В декабре в новом выставочном зале «Потерна» на территории Петропавловской крепости состоялась выставка «Три сестры», участницами которой были москвичка Ирина Затуловская, финка Оути Хейсканен и шведка Лена Кронквист. Выставка передвижная. Задумала ее Ирина Затуловская, и при поддержке посольств Швейцарии и Финляндии она уже прошла в Музее фресок Дионисия в Феррапонтове, в Государственном музее архитектуры им. Щусева, в Новгороде и Петербурге. Дальнейший путь выставки – в Швецию и Финляндию. Экспонаты выставки – графика, живопись, объекты – при всем различии авторского почерка, образовали удивительно целостный ансамбль, некую среду обитания какой-то малознакомой, но интересной культуры.

Ирина Затуловская рассказала о выставке и ответила на вопросы журнала.

– Первым пунктом нашего выставочного проекта была выставка в Феррапонтове. Это первая выставка современного западного искусства в музее фресок Дионисия. Было интересно, публика реагировала очень по-разному. Немало оказалось тех, кому выставка не понравилась. Но в целом она прошла удачно. Потом выставка переехала в Москву, при поддержке петербургских шведов – в Новгород и Петербург. Позже будут Стокгольм и Хельсинки.

Я выступила инициатором этого проекта. У меня были многочисленные выставки в Скандинавии. Там я и познакомилась с Оути и Леной. Мне понравились их работы, и захотелось показать их здесь.

ДИ: Чем объясняется название «Три сестры», оно, наверное, не совсем фигуральное, что-то за этим стоит?

– Мы действительно давно знакомы. Оути – самый известный в Финляндии график, а Лена – самый известный в Швеции живописец. Но не это для меня было главным. Обычно западное искусство не трогает, а это тронуло, и захотелось выставиться вместе.

ДИ: Что означает – тронуло? Чем вы были затронуты?

– Тем, как это все сделано.

ДИ: Сделано что?

– В искусстве важно не «что», а «как». Сравните работы признанных мастеров, например Руо и Матисса, вы увидите, что вся разница в «как».

ДИ: Разве выбор темы – это самое «что» – не несет эмоциональной, содержательной, эстетической нагрузки? Даже у Руо и Матисса оно демонстрирует разное отношение, разное миропонимание. Ваше искусство, по-моему, передает вполне определенный способ отношения к миру, его переживание. Ваш выбор материалов, банальных бытовых объектов, минимальная образность рассказывают о простой человеческой жизни, в которой ощущаются удивительные для меня подлинность и глубина. И что, за этим никакого умствования нет?

– Нет.

ДИ: Только выбор материала, пластика, цвет? То есть вы не концептуальный художник, вы художник банальный?

– Да, я абсолютно банальный художник.

ДИ: Здесь, на выставке, есть работа, посвященная памяти Михаила Рогинского. Да и кастрюлю можно воспринять как своеобразный жест в его адрес. Вы сказали, что он очень хороший художник. Чем же он хорош?

– Он тоже банальный. Вот он пишет, например, Москву – банальнее некуда.

ДИ: Но за этой банальностью все-таки есть серьезная позиция.

– Позиция есть, но это не значит умствование.

ДИ: Мы говорим о живописи. Была же живописная позиция, например, у «Бубнового валета»...

– У «Бубнового валета» была позиция Сезанна, а у Рогинского – позиция Рогинского. И в этом вся разница.

ДИ: А у вас позиция Затуловской?



ИРИНА
ЗАТУЛОВСКАЯ
Два одуванчика
2000
Железо, масло

Время
2004
Дерево, масло

– Надеюсь.

ДИ: Вы не академический художник?

– Абсолютно.

ДИ: Вас Зураб Константинович Церетели в Академию не позовет?

– Нет, конечно, да и если бы позвал... Хотя он купил у меня несколько работ, и, судя по выбору, он прекрасно все понимает.

ДИ: Но вы и не концептуальный художник?

– Что такое концептуализм, я не понимаю. А если говорить о размежевании академического и так называемого актуального искусства, то, думаю, есть третий путь, где-то посередине. Он самый трудный, но и самый интересный. Он берет начало от искусства 1920-х, 1930-х годов, например, от группы «Маковец».

ДИ: То есть за вашим отношением к искусству тоже стоит традиция?

– Думаю, эта традиция идет от пещеры, потом была античность, потом Византия, потом икона...

ДИ: А Возрождение остается в стороне?

– Там есть некоторые исключения.

ДИ: А как быть с той красивой живописью, которая продается у ЦДХ? Это тоже третий путь: не академия и не концептуализм?

– Мы же не говорим о китче.

ДИ: Актуальное искусство доводит китч до высокого уровня. В каком-то смысле и Уорхолл – китч, и наши неоакадемисты: Тимур Новиков, Айдан Салахова.

– Здесь не все имеет отношение к искусству.

ДИ: В том, что вы делаете, всегда так или иначе тематизируется время. Выбор материалов – старое дерево, ржавая жесть, ушедшие предметы быта – создают ауру погруженности в четвертое измерение. Быть может, это основной принцип вашей поэтики. Время, запечатленное в этих вещах, сообщает им какую-то особую красоту.

– Но вообще-то я борюсь с эстетизмом. Другое дело, это не всегда получается. Что же до времени, то это действительно важная для меня тема. Она совсем неподвластна академизму, и концептуализм, несмотря на свои декларации, с ней почти никогда не справляется.



Два сарафана
2003
Дерево, масло



Маха на балконе
1998
Дерево, масло

Беседу вел

Александр Григорьев

Школьница
1998
Дерево, масло



Бородино
1999
Дерево, масло



«Three Sisters» and Irina Zatulovskaya's «banal» art

The «Three Sisters» art exhibition by Irina Zatulovskaya (Moscow), Outi Heiskanen (Finland) and Lena Kronquist (Sweden) took place at the new exposition hall, «Poterna», on the territory of the Peter-Paul Fortress in St Petersburg, last December.

It is a travelling exhibition. Its idea belongs to Irina Zatulovskaya. Sponsored by the embassies of Sweden and Finland, it has already been on view in the Museum of Dionysiac Frescoes at Ferapontovo, in the Shchusev State Museum of Architecture, in Novgorod and in St Petersburg. Its next destinations are Sweden and Finland.

Its exhibits – works of graphic art, paintings and artefacts – have formed, for all their different author manners, a whole marvellous ensemble, a habitat of some little-known yet fascinating culture.

Irina Zatulovskaya talks about the exhibition with Alexander Grigoriev, a representative of DI magazine, in St Petersburg.

Откровение огня, или Софийные апокрифы Алены Аносовой



Творчество московского художника Алены Аносовой в ряду замечательных явлений мировой культуры уже потому, что оно с небывалой образно-пластической силой и яркостью современным языком трактует важнейшие сакральные категории.

В ветхозаветной «Книге притчей Соломоновых» сказано: «Господь премудростью основал землю, небеса утвердил разумом. Его премудростью разверзлись бездны, и облака кропят росой. (...) Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов, когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной.

Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал

АЛЕНА АНОСОВА
Куб желаний
Тростник, рисовая
бумага, веревка

Центральная часть
триптиха
«Апокалипсис»
Битум, цемент,
металл, бумага



основания земли, тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Притч. 3:19-20; 8:22-31).

Христианская традиция безоговорочно отождествляет ветхозаветную «премудрость» с Софией. В притчах Соломона указано, что она «родилась» прежде сотворения «начальных пылинок Вселенной», «от века помазана была при Нем художницею, веселясь перед лицом Его». Как поясняет М.А. Можейко в Новейшем философском словаре, «в отношении к человечеству она выступает как персонифицированное Божественное творчество, смысловая наполненность творения».

Но что же означает это ветхозаветное – «художницею веселясь перед лицом Его», а также слова современного философа «персонифицированное божественное творчество»? В разгадывании смысла обоих выражений поможет платоновская теория эйдосов, первоидей или первообразов, всех наблюдаемых вещей и явлений. Опираясь на метафизическую концепцию древнегреческого мыслителя, логично будет предположить, что для создания творений необходимо сначала увидеть их эйдосы, вообразить те самые идеальные прообразы или первоначальные лики тварного мира.

Еще Филон Александрийский показал, что идеи творений пребывают в Логосе, Божественном слове или у второго лица Троицы.

Вывод напрашивается сам собой: выражения «художницею веселясь перед лицом Его» и «персонифицированное Божественное творчество» означают, что София Премудрость Божия – есть не что иное, как способность самого Логоса, Сына Божия, угадывать или лицезреть первопричины любых материальных объектов и событий, без которой ничего не могло



бы быть. Данное лицезрение и сообщает мировому бытию смысловую наполненность. Иначе говоря, София есть созидательный механизм Творца, ноуменальный акт созерцания, его креативная интуиция. По своему онтологическому статусу таковые не имеют ничего общего с материальным как таковым, поскольку являются формально-бытийным или структурным принципом, существующим изначально, задолго до появления самих вещей. Лучше Оригена не скажешь: «София есть бестелесное бытие многообразных мыслей, объемлющего логосы мирового целого».

Богословские выкладки подвели нас к теории образного гештальта, разработанной В.П. Бранским в книге «Искусство и философия»*. В этом не имеющем по новизне своего метода и фундаментальности проблемного охвата аналогов у нас в России за последние восемьдесят лет эстетическом трактате под «образным гештальтом» понимается интуитивно-умозрительное представление художественного первообраза. Того виртуально-пластического феномена, который возникает в авторском мышлении еще до воплощения его в непосредственной художественной практике и без которого, вообще говоря, таковая никогда бы и не смогла осуществиться в реальности.

Сходство между софийной интуицией воображения и воображением художественной интуиции очевидно. Суть эстетического акта творения не тождественна, по понятным причинам, акту творения софийного, но имеет очень много общего с ним. И вполне справедливо отметить между двумя этими актами известную онтологическую близость.

Творческая стратегия Аносовой заключается в утверждении художественной практики как софийного, созерцательно-интуитивно-умозрительного действия. По Аносовой, ху-

Серия «Припово
воинство».

Мemento more
Песок, битум,
цемент

Акция
«Сожжения».
Деревня Беницы,
Калужская область
2001



Куб воздуха
Тростник, бумага



дожник творит подобно Премудрости Божией, в упоительном созерцании возникшего в его поэтическом сознании первообраза. Она убеждена: «порождение новой жизни – прообраз всякого творчества». Кроме того: «Акт творчества должен быть спонтанным, праздничным, свободным от ограничений». Удивительное сходство со словами соломониных притчей: «и была радостью всякий день».

Авторская позиция Аносовой, истоки искусства художника в софийных недрах логосного скопления первообразов.

Аносова хорошо осознает свое земное происхождение и не позволяет себе поддаваться искушению, как бы высоко нивозносились ее творческие устремления. Во всей авторской деятельности, которая включает и вербальную сферу, и картину, и скульптурный объект-инсталляцию, и перформанс, и видеоарт и, наконец, энвайронмент, чувствуется глубокая убежденность в том, что, только ступая земной дорогой, земным путем страданий и откровений, можно обрести чудесный софийный дар, дар образно-пластического творчества.

Какой практический смысл в художественной работе приобретает подобная мировоззренческая ориентация? Один единственный – воплощение избранной эстетической направленности в реальные образы, в телесно осязаемую пластику зримого произведения искусства.

Однажды автора поразила история с кубом чернозема, доставленного из России в начале XX века в Париж на всемирную выставку. Структурным модулем выразительной формы она избрала куб: эта геометрическая конфигурация уже в древнейших культурах признавалось визуальным выражением Земли. Достаточно вспомнить, что из всех «платоновских тел» только кубу отводилась почетная роль выступать в качестве символа Земли. Заложенная Платоном традиция была



Куб
«Неопалимая
Купина»
Объект,
полученный
во время акции
сожжения
2001



Куб «Кааба»
Битум, песок,
цемент

Куб «Расколотая
Ева»
Битум, оргалит



продолжена и в значительно более поздние исторические периоды. Достаточно вспомнить такие влиятельные в изобразительной культуре факты, как высказывание Поля Сезанна о «конусе, цилиндре и шаре», «Черный квадрат» Казимира Малевича.

Образно-символический подход Аносовой исключительно оригинален, так как не имеет ничего похожего ни в старой, ни в новой традициях. Подобная уникальность связана прежде всего с тем, что пространственной стереометрии куба присваивается и символическая стереометрия, иносказательную нагрузку несет не только кубическая форма, но и все ее стороны. Еще за несколько лет до возникновения художественной программы «Куб» подавляющее большинство работ художника уже имели либо квадратный формат, либо раскройку сторон, максимально приближенную к правильному квадрату, а содержание картин – чрезвычайно глубокую символическую перспективу: «Memento mori», «Первобытный страх», «Медитация слепого человека», «Утроба».

Желание мистически приобщиться, созерцательно проникнуть в таинственный софийный процесс, побывать в самой материнской утробе креативного акта содержится и в серии «Сотворение мира». В то же время девизы других серий подтверждают предположение, что путь художника к Софии, Премудрости Божией, идет от земли, от конкретных «следов времени». Говоря иначе, дорога к собиранию, к цельности проходит через раскол, разрушения или, как говорит сама Аносова, через «помойку». Позже в проекте так и будет поставлен вопрос: «насколько продукт распада (помойки) может быть изобразительным, может быть предметом искусства?».

Представляется, что такая возможность существует. Более того, в условиях нынешнего мира она видится едва ли не единственной. Но почему именно на долю современного художника выпала столь трудноосуществимая задача, столь сложный путь жертвенного преодоления? Очевидно, трагедия грехопадения лишила человека непосредственного знания

софийного прообраза, каковым обладали Адам и Ева в раю. Однако художник, возникший по высокому образцу и потому изначально нацеленный на метафизический синтез, на собирание разрозненных следов времени, потому и вынужден направить стопы свои в самое средоточие помойной ямы.

Таким образом, на земле помойка есть своеобразная проекция первоначального творческого акта. Фигурально выражаясь, если для Бога акт творения изначально есть куб, сторонами которого являются пространство и время, то для человека, поскольку он падший, все происходит наоборот. Существуют отдельные стороны, дискретные пространство и время, персонифицированные в хаосе помойки, и уже из этих отбросов по мере сил формируется софийный куб творческой деятельности.

Не случайно в эпоху постмодернизма, когда тоска по целостным духовным категориям проявилась с особой остротой, интерес к отжившим свой век вещам заявил о себе в искусстве очень многих представителей разных стилевых направлений и концептуальных позиций.

Склонность к частному, обособленному, не связанному закрепляющим принципом, подогревалась интересом Аносовой к языческим пракультурам, их обрядовому укладу и специфической знаковой атрибутике. У художника, который поначалу опирается в своей деятельности на земную почву, по-другому и быть не могло.

И потребовалось пройти достаточно продолжительное, по меркам человеческой жизни, расстояние длиной в шесть лет, чтобы сложить из разобренных сторон бытия, коллажных осколков пространства и времени целостный геометрический монолит, свою картину мироздания, пластически закрепленную художницей в образе куба. Пришлось совершить паломничество в сторону апокалипсиса, оказаться в центре разрушительных страстей, чтобы интуитивно почувствовать механизм созидания, прийти к софийному синтезу окружающего мира.

Переход от языческих частных к метафизической це-



Куб поломанных
желаний
Иудино дерево



Медитация слепого человека
1989
Бумага, коллаж



Пространство жертвоприношений

лостности выразился не только в обращении к форме куба, но и в отказе от масляной техники с присущей ей декоративностью и переходе к работе в технике сурового битума, как нельзя лучше отвечающей глубокой концептуальной основательности софийного периода. С привлечением нового материала ушла и колористическая двойственность оппозиции черного и белого, ранее свойственная искусству Аносовой.

В этом технологическом выборе наблюдается закономерная последовательность, заранее предопределенная поступательным развитием художественного метода. Обращение к битуму – это отнюдь не случайный выбор, как получилось у некоторых современных художников, также приобщившихся к данному материалу, а результат упорных философских размышлений над смыслом жизни и профессиональных раздумий о наиболее адекватных способах реализации полученных выводов.

Битум производится из нефти. Процесс его образования насчитывает тысячелетия и связан со взаимодействием различных химических элементов в глубине земной оболочки. Эта вязкая буровато-коричневая нефтяная масса в ассоциативном мышлении художника начинает представляться неким собирательным символом земных недр, внутренних физических процессов зарождения материальных субстанций. Потому в художественной практике она задействована в качестве символического репрезентанта или пластического референта эстетических идей, становится земным воплощением софийной ипостаси.

Образно-выразительный синтез кубической формы с нефтяным битумом наиболее полон в синкретическом проекте «Кубические страсти. Испытание воздухом. Испытание огнем», основанном на программе «Куб. Концепция универсальной бесконечности» и поэтапно осуществленном в 2001–2003 годах.

Вот названия разделов проекта – «Жертвоприношение», «Приапово воинство», «Сотворение мира», «Зал сомнений», «Зал воспоминаний», «Зал природной текучести воздуха»,



Состояние белизны
1989
Холст, масло

«Земля». Может показаться, что Аносова вторично использует, повторяет в новых сериях старые темы, заданные на более раннем, языческом этапе освоения сакральных категорий. Решительный отход от стены, сворачивание отдельных квадратных плоскостей и их крестообразной развертки в объемный куб, создание скульптур-инсталляций «Арт-Дива», «Арт-Див», «Маленький Арт» и выведение их в новом проекте в трехмерное пространство энвайронмента и временную протяженность перформанса опровергает подобное предположение. Становится совершенно очевидным: на самом деле творчество художника поднялось на качественно новую ступень. Обнаружилось стремление художника войти в самую эстетическую среду, сыграть символическую партию вместе со своими созданиями. Эта же приобщенность к креативному нутру прослеживалась в перформансах Джосефа Бойса.

Думается, в потребности отождествить себя со своим искусством, объединиться со своим творением, лично пережить софийный процесс и заключается акт художественного откровения.

Перформансы Аносовой «Испытание огнем» и «Испытание воздухом», организованные в рамках проекта «Кубические страсти», скорее всего оказались испытанием не столько природными стихиями кубического тела, сколько стихийными страстями собственной души. «Чем выше желание, тем выше полет», – постулирует художник. Только так и может родиться подлинное искусство, художественное творчество, способное символически позиционировать внутренний поток таинственных логосных воплощений. Креативное пространство в образном сознании Аносовой – это кипящая плазма, место действия Софии-Феникса, где созидательная энергия обязательно покоится на самопожертвовании. Все начинается с растворения или умирания, в идеальных сферах ради созидания новых ценностей. Экзистенциальная катастрофа – вот земная проекция софийного творчества. «Куб сомнений. Расколотый куб» – исповедальная идеограмма внутреннего раскола, душевных метаний автора.

Логика индивидуального проникновения спровоцировала



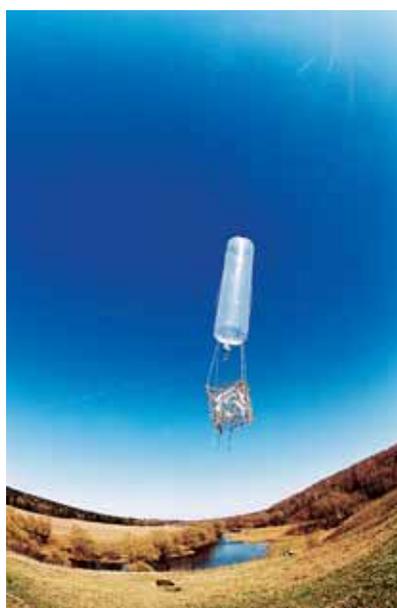
Пространство
«Приапово
воинство»
ART-Див ART-Дива
Маленький ART

revelation of fire, or sophic apocryphas of Alena Anosova

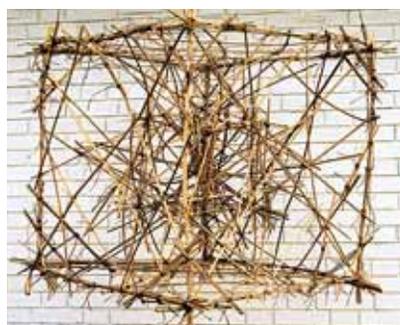
Alena Anosova's is a remarkable phenomenon. It may very well be ranked on the scale of world culture. Her works address the most sacrosanct things, and the modern-time vernacular she uses in doing so is exceptionally vigorous and lustrous in images and plastic details.

Her approach to this is through asserting art practice as sophic, that is to say, meditative-cum-intuitive-cum-contemplative ritual. The Moscow painter insists that an artist creates, like God's Grace, when contemplating some or other pristine image in his or her sublime consciousness. In her view, «artistic creativity is primordially akin to creation of new life.» Moreover, she says: «An act of artistic creativity must be spontaneous, rejoicing and free from any restrictions.» Marvellously it echoes what Solomon said in one of his proverbs: «and I was daily delight, rejoicing always...»

Nikita Makhov



Акция «Полет».
Деревня Беницы,
Калужская область



Куб «Кааба»

Куб Воздуха

художницу персонифицировать и отвлеченную геометрическую форму, придать ей человеческий облик. Так рядом с отстраненным кубом возникли скульптурные изваяния – «Арт-Дива», «Арт-Див» и «Маленький Арт». Тема материнства, рождения, плодородия, воплотившаяся в брутальных пластических аллегориях, и параллельно – в цикле работ из цемента и битума «Приапово воинство», собственно, и есть образная аллюзия софийной практики в земных условиях, на опыте материального бытия.

В энвайронментных координатах этого проекта происходят любопытные метаморфозы с пространственной разверткой куба. Если раньше самостоятельные квадратные произведения, как мы выяснили, представляли собой крестообразную изнанку разверстки куба, то теперь новые серии работ («Адам», «Ева», «Сотворение мира», «Песчаные сны», «Ритуальные круги сожжения», «Земля обетованная», «Terra incognita» и др.), развешенные по стенам, вокруг трехмерных объектов, как бы выворачивают грани куба на лицевую сторону, символизируют хождение по кругам софийных откровений.

Так Алена Аносова приходит к квадратуре круга – емкой эстетической формуле символического олицетворения. В этой умозрительной креатуре запечатлелась сложная спиральная траектория, охватившая все виды деятельности художника. Устремленная витками тематических повторов, композиционных инверсий, ритуальной динамикой перформасов, наконец, круговыми наслоениями энвайронмента в креативные глубины спиральная траектория творческого восхождения кажется единственно возможным путем искусства, который может вернуть человеку утраченную тайну творческой энергии Софии.

Nikita Makhov

Многослойное пространство живописи Голицыной

В рамках статьи невозможно последовательно проследить во времени долгий творческий путь Клары Голицыной, изобилующий находками и открытиями. Однако ее художественный опыт интересно подвергнуть синхронному обозрению, увидеть творчество художника как бы единовременно, сразу и в целом. Для этого в особенностях ее дарования имеются основания и предпосылки. Ведь здесь особо примечательна способность Голицыной пребывать и действовать как бы в нескольких художественных «измерениях» одновременно.

Мы имеем в виду и то, что условно можно именовать осознанно практикуемой полистилистикой, которая менее всего порождает эклектику (в негативном понимании последней). Напротив, казалось бы, все более усложняя авторский эстетический контекст, делая все более сложносоставным и многослойным свой художественный мир, Голицына тем не менее в результате обнаруживает особую органичность, целостность мировидения, которая так ощутима и при этом так трудно определима. Ведь искомое общее начало – это личностное постоянство, не поддающееся определению в формально-стилевых категориях. Оно как бы по ту сторону тех перемен и вариаций, о которых можно говорить и писать.

Эта эстетическая многоликость – предчувствие узнаваемого авторского лица. Тут можно усмотреть не только урок особо любимого ею Пикассо, но и глубоко индивидуальный способ отношения к искусству и к жизни.

К тому же, использование переменных стиливых «масок» с их особой правдой и красноречием вполне актуально для всей культур-ситуации нашего все еще постмодернистского времени. Несмотря на давно уже сложившиеся основные творческие принципы, способность быстро и чутко реагировать, откликаться на дух и стиль времени – это тоже как раз очень личное и важное свойство Голицыной.

Заметим, что в отличие от типичных штампов постмодернизма, тут нет прямых, навязчивых присвоений, стилизаций и открытых цитат. Но зато есть немало отсылов, диалогических обращений к очень различным традициям искусства (как классического, так и современного, но тоже в его уже ставших классическими для XX века образцах). Тут прослеживаются, параллельно сосуществуя, несколько линий, векторов, направленностей, которые, не смешиваясь между собой, с последовательной непрерывностью делятся и обновляются на все новых витках становления мастера.

Потому нас не удивляет, а скорее интригует, озадачивает, радует и обогащает то, что, например, на стадии одного периода возникает взаимодополнительность, казалось бы, несовместимого. Так, тут можно одновременно встретить и в общем-то традиционный, добротный, натурный реализм (либо в импрессионистически-пленэрном, либо в «музейном» золотисто-землистом колорите) и граничащие с абстракцией конфигурации разноокрашенных цветных плоскостей, и многое другое.

Показательны и столь различные вариации портрета в диапазоне от экспрессивно-размашистой живописной обрисовки характерного персонажа (порой не без шаржированности и иронии) до предельного лаконизма элементарного, но очень выразительного пластического знака, где условная маска лица через минимум средств говорит столь о многом.

В портретном ряду так легко и внезапно переход от лирико-романтической взволнованности к условности и иронии, от тональной объемной натурной живописи к явно фовистическим приемам: к черно-контурной резкости и яркоцветно-



Клара Голицына в
мастерской
2004
Фото
Константина
Чубанова

сти, а от них и к линейной графичности, и к весьма абстрагированным изображениям, где характерность лица доведена до броского лаконичного знака.

Параллельно развивается и протяженный ряд опытов в натюрморте, в диапазоне от повышено-предметного реализма, где все весомо, объемно, достоверно, далее – через аскетичность почти монохромной живописи, с ее лаконизмом и некоторой метафизичностью, вплоть до геометризованных, яркоцветных, плоскостных структур, где узнаваемая предметность натюрморта доведена до степени некоего следа, но вместе с тем сохраняется и читаема.

Едва ли не в тот же период наблюдаются эксперименты с так называемыми «нетрадиционными материалами», будь то густофактурные, энергонасыщенные коллажи, где, например, обыграны веревки и иные эстетически облагораживаемые «антиматериалы», или же опыты абстрактной живописи на стекле, где через игру отбрасываемых теней и отсветов, при перемещении зрителя, вводится в действие дополнительный фактор Времени.

И тут же в творчестве Голицыной можно встретить и многое другое. Впрочем, нам не столь уж важно, насколько фактически одновременно все это происходило и воплощалось. Интересно, что все найденное, накопленное не отменено, не отодвинуто в прошлое, а активно по-новому задействовано в ак-

туальном настоящем. Отмеченные, казалось бы, разнонаправленные, а на самом деле параллельные линии направленности стилистики не только сосуществуют, но и взаимодействуют между собою. Примечательно, что эти столь внешне разнородные, но внутренне созвучные работы могут на правах своего рода игровой комбинаторики вступать между собою в неожиданные, парадоксальные «партнерские» взаимоотношения. Например, один и тот же узнаваемый изобразительный мотив (натюрмортный, пейзажный, интерьерный) проигрывается в двух или нескольких едва ли не противоположных стилистических или пластических системах, в диапазоне от натурального реализма до полуабстрактной геометрии. Возникающие контрасты оттеняют, подчеркивают некую связующую единую основу такой картинной пары или триады, побуждая даже рассматривать собирательный результат как, по сути, единую сложноцелостную композицию, как одно произведение. Бывает так, что сила контраста и эффект превращения достигается через радикальные видоизменения в колористическом слое, в фактурности, в пространственности и, соответственно – в образном звучании. Такова очень значимая серия «Двойные игры». Игровое начало не случайно введено в само название. Но это отнюдь не праздная, а высокая Игра, которая одновременно есть путь познания.

И все же, в такого рода экспериментах, уже столь далеких от непосредственной натурности, сохраняется связь с жизнью, роль жизненных впечатлений. Таковы, например, исходно натурные мотивы: цветник зимой и летом, кресло у камина и обгоревшее кресло.

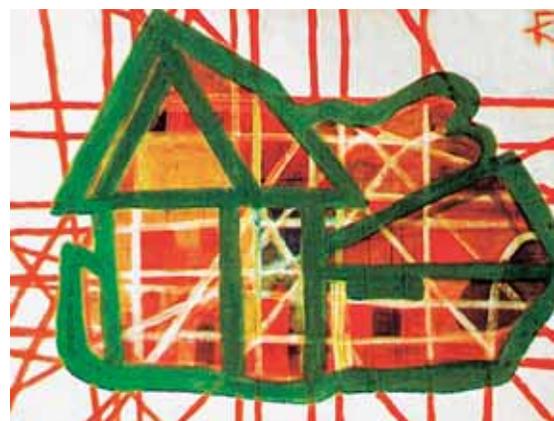
Таким образом, прослеживается мотивация этих достаточно абстрагированных композиций реальными наблюдениями, обыгрывается своего рода поэтика повседневности. Постепенно становится все более ясно, что все это не только игра изощренных арт-приемов, что это нечто большее, чем только формально-стилевое экспериментаторство. Ведь те же разные стилистики важны не только сами по себе, но и как разные типы пространственности, а, следовательно, разные способы отношения к миру и пребывания в нем. «Главное – контакт с жизнью, но через элементы!» – говорит художник.

По-видимому, тут имеются в виду как первоэлементы языка искусства, так и первофеномены мировосприятия как такового. Путем живописи они изучаются обособленно, а затем из них вновь выстраивается сложный, но целостный образ Бытия. Таким образом, в подходе к Искусству и к самой Жизни тут удачно совмещаются чувственно-эмоциональный темперамент живописца и интеллектуально-аналитическое начало.

Одна из наиболее программных и актуальных картинных серий последнего периода – «Логические построения». Присутствие в названии исследовательской логики и своего рода концептуальности не ведет к рассудочной сухости, к отчужденности от материала и от предмета изображения. Наряду с «линейной логикой» действительно линейных построений, тут есть место и для парадоксального, опять же игрового начала, логика вольного творчества. Наряду с бесплотностью линейных построений ощутима и повышенная вещность конкретного материала и самого предметного изобразительного мотива, который автору далеко не безразличен.

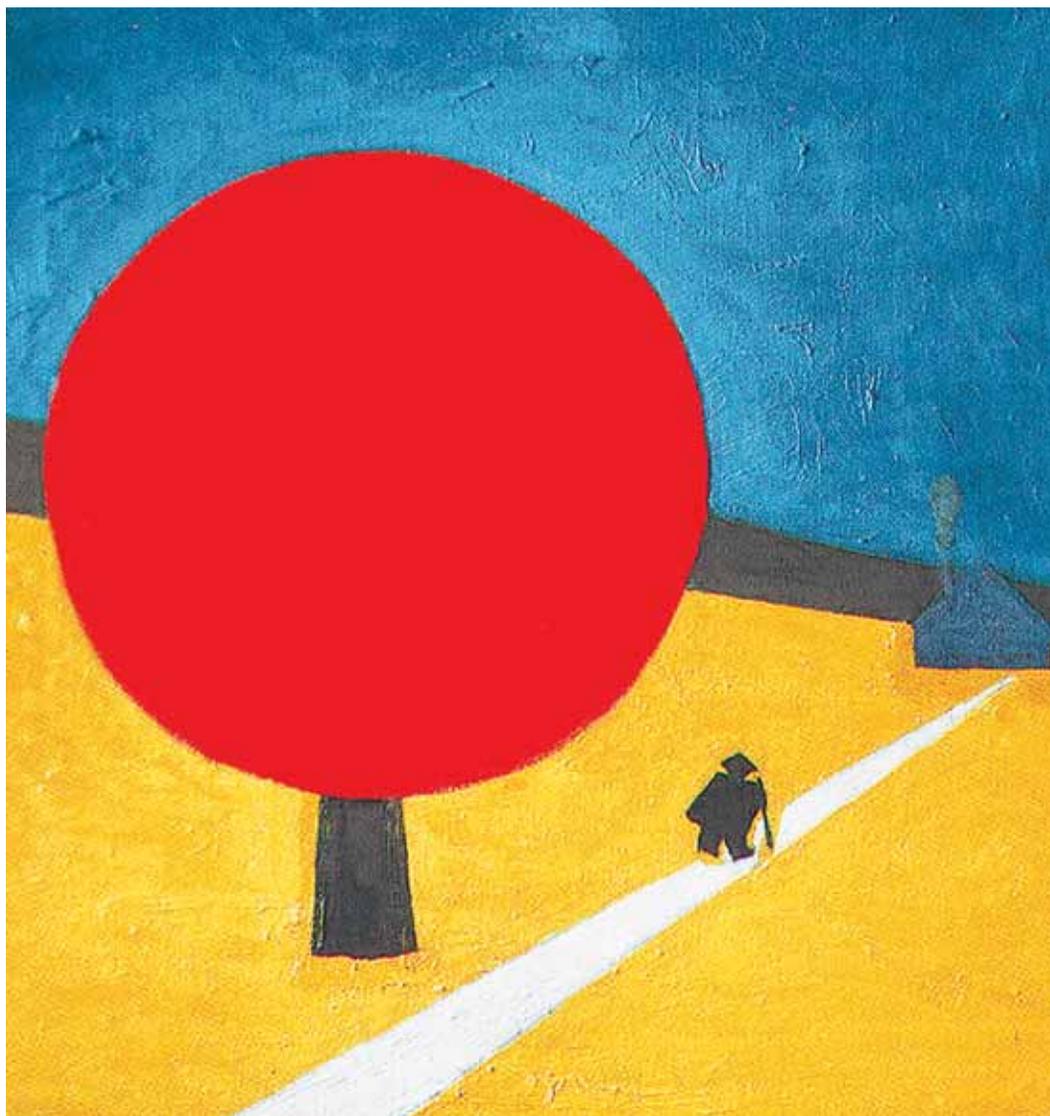
Пожалуй, другим названием цикла могло бы быть «Вещь и ее Иное». В основе этих построений – узнаваемые в своей повседневной-знакомой предметности обыденные, прозаичные, бытовые вещи: железная кровать, стул, ведро, стакан, бутылка в их укрупненном фронтальном предстоянии. При этом наблюдаемое здесь выходит далеко за пределы жанра натюрморта или интерьера, извлечено из всякой конкретики реального, абстрагировано своим имматериально невесомым пребыванием в белизне и в хитросплетении линий. Подчеркнуто простой изобразительно-конкретный предмет обретает тут свое особое знаковое звучание, наращивает смысловую силу и особую энергонасыщенность. Он не только одновременно сочно и схематично изображен кистью, но и помещен в специфическую абстрагирующую, можно сказать, возвышающую и очищающую его среду пребывания. Имеется в виду не только отчасти напоминающая о супрематизме Малевича нейтральная белизна пустого фонового пространства, не только естественное свечение чистого холста, с которого контрастирует предмет. Из простейших и даже грубых предметов исходят в бесконечность формообразующие силовые линии, как бы излучаясь, они центробежно устремляются, простираются во внешнее пространство. Порой, напротив, предмет словно бы нанизан на эти контурные линейные каркасы, как бы подвешен на них в пустоте фоновых глубин. Как будто лучи или струны паутиных линий-осей выстраивают прозрачную «архитектуру» самого картинного пространства. Пожалуй, это своего рода «строительные леса», но не только пространства, но и смысла – Идеи.

Этот кристаллический «лес» линий, прорастая сквозь предметы, уходит куда-то в бесконечность, невидимо устремляясь за пределы картины. Однако прямоугольник рамы замыкается все же вовремя и на месте, как бы предлагая предпринятому опыту продлиться в других картинах цикла. Эта децентрированная,



иррегулярная геометрия, с помощью ее путеводных (но ведущих в неизвестность) «силовых линий» простейший предмет обретает обновляющую его невидимую смысловую «ауру». Вещь тем самым становится Вещей, превращаясь из безразличного предмета в «утварь, очеловечивающую окружающий мир, согревающую его тончайшим телеологическим теплом».

Цель этих линейных «логических построений» – не обнажить конструктивный костяк предмета (как это было в аналитическом кубизме) и не проектировать новую предметность (как это было у конструктивистов), а, напротив, скорее усилить Загадку, которая кроется даже в самой простой, привычной, банальной вещи.



Построения логики оказываются паралогичны. Цикл логических построений выглядит, по своей стилистике и проблематике, наиболее современным и все же постмодернистским, в том числе благодаря особо остро и дерзко обыгранному здесь сочетанию двух совершенно различных художественных языков: самой конкретной изобразительности и столь же очевидной абстрактности. Происходят и иные, весьма дерзкие игровые эксперименты. Так, например, наиболее радикальным (хотя и не без шуливой самоиронии) шагом в сторону «объекта-концепта» оказывается экспозиционный ход – показ ряда собственных работ тыльной, оборотной стороной в сопровождении маленькой фотографии их лицевой стороны. Эти оборотные тыльные поверхности обнаруживают родство с коллажем.

Рафинированные живописные изыски картин и резкие радикальные жесты не противоречат друг другу. Автор, верный пластическим ценностям живописи, легко и свободно обыгрывает элементы стратегии «антиискусства», тем не менее снова превращая их в жест созидания.

Показательно, что и такого рода опыт происходит на неотменимой для художника картинной основе, их созидательная экспериментальность делает столь многообещающим и весьма перспективным творческий путь Клары Голицыной.

Сергей Кусков

Sergey Kuskov

КЛАРА ГОЛИЦЫНА

Графин

1999–2001

Холст, масло

Красная кружка. Эскиз

1968

Картон, масло

Композиция

с домом

1997–1999

м.м.с.и

Путник

1992

Холст, масло

Multi-layered space

Within the space of this article, it will be impossible to trace in full chronological order, in minute detail, the extensive creative path of artist Klara Golitsyna, replete with discovery and innovation.

Be that as it may, a holistic review of her artistic experience is likely to prove both interesting and revealing. One wishes to interpret her work as a unified whole, existing in real time; a desire for which the nature of her gift provides solid grounds. Golitsyna has a striking capacity to exist and work simultaneously in several artistic dimensions, a tendency running throughout the entire body of her work.

This tendency is visible in what might be termed a consciously-practiced polystylistics, which should by no means be confused with eclectic in the negative sense of the word.

On the contrary, Golitsyna, while consistently complicating the aesthetic context of her work and making it ever more multilayer and sophisticated, nonetheless gives rise to a distinctive organicity, a unified vision, which is simultaneously wholly tangible and utterly indefinable.

At the heart of the artist's work, not immediately apparent to the art historian's eye, lies an individual consistency that does not lend itself to formal-stylistic definition. It may be said to exist apart, untouched by those stylistic changes and variations which are more easily discussed and analyzed.

Легкость Моцарта

Алла Коженкова – талантливый и успешный сценограф, художник российского театра. Ее имя хорошо известно не только профессионалам, служителям Мельпомены, но и многим людям, любящим театр, шоу, феерию.

Художница закончила Санкт-Петербургский институт театра, музыки и кинематографии (класс профессора Н. Акимова и Т. Бруни), оформила около 300 драматических, оперных, балетных спектаклей и шоу в различных театрах России и зарубежья. Среди них известные и полюбившиеся зрителям: «Амадей» (МХАТ им. Чехова), «Шантеклер», «Снегурочка» (театр «Сатирикон»), «Служанки», «М. Батерфляй» (театр Р. Виктюка), «Обручение в монастыре» (Мариинский театр, Санкт-Петербург), «Лир», «Сирано де Бержерак» (театр им. Вахтангова), «Стакан воды», «Сон в летнюю ночь» (театр им. Станиславского), «Царская невеста», «Фауст», «Риголетто», «Руслан и Людмила» (Центр оперного пения Г.П. Вишневской) и многие другие.

В конце мая в Доме национальностей впервые прошел театральный костюмированный фестиваль «Фантазии Аллы Коженковой», приуроченный к юбилею творческой деятельности ведущего художника театра, лауреата российских и международных театральных премий. Организатором выставки выступил Английский клуб, членом которого является Алла Коженкова. «Я никогда не выставилась и категорически отказывалась», – заявляет художница. «Сейчас я это делаю первый раз в жизни, потому что меня попросили хорошие люди и выставочное пространство хорошее».

Когда размышляешь о творчестве Коженковой, невольно настраиваешься на хвалебно-восхищенную и одновременно озорную интонацию.

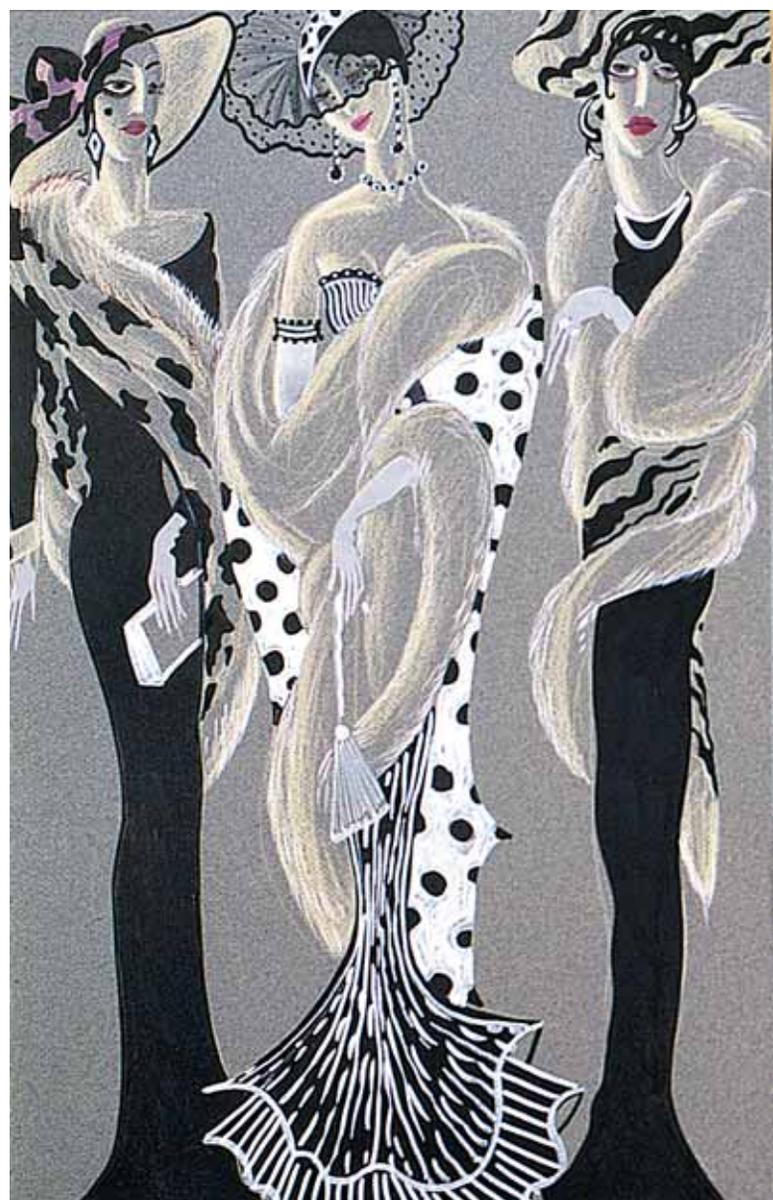
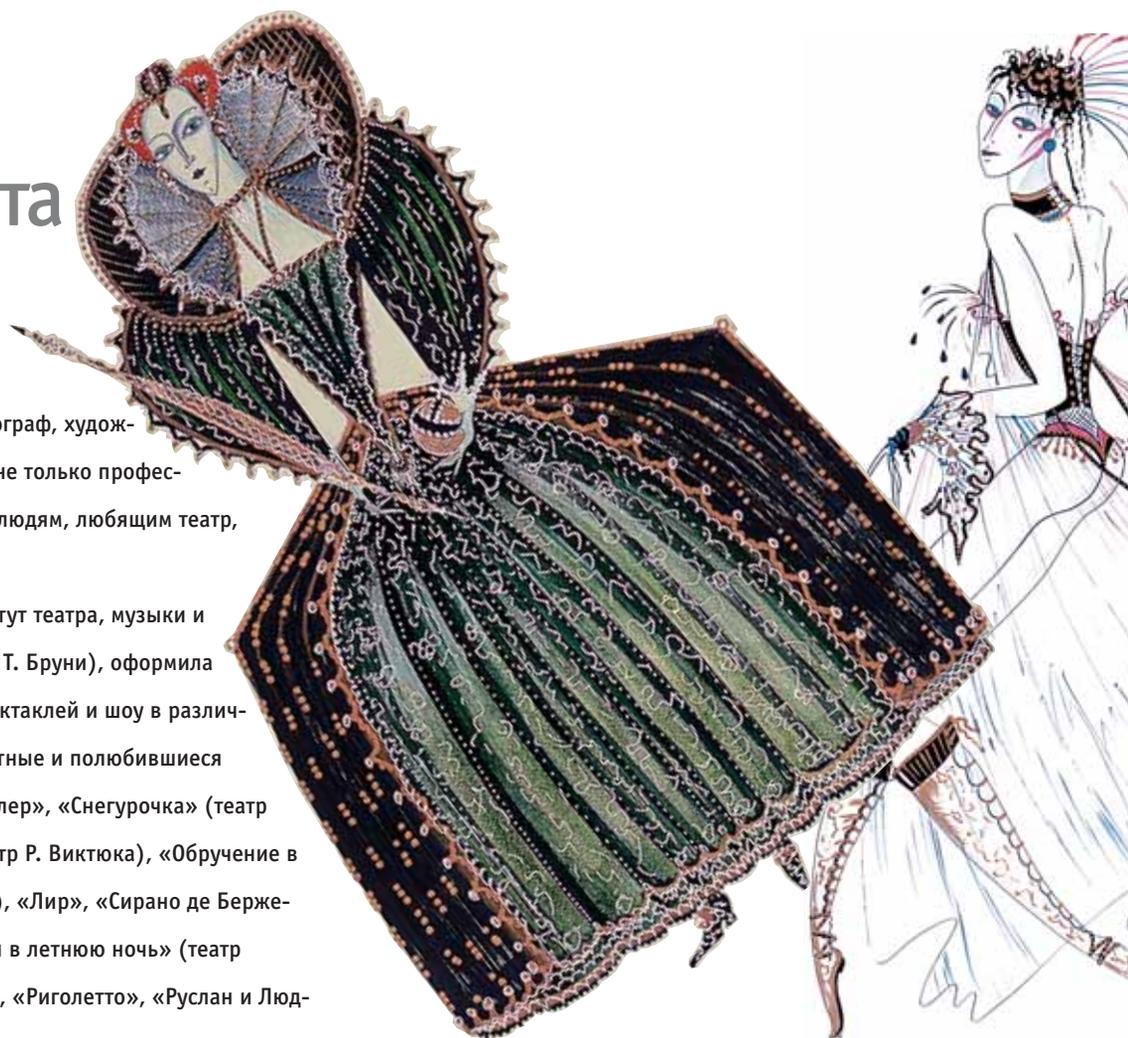
Так кто же она, Алла Коженкова? Талантливый художник, человек, веселый, с юмором и доброй хитринкой, озорная Коломба, идущая по жизни легко и увлеченно? Или же трудоголик, жадный до творческого воплощения, не мыслящий, ни дня без проекта, новых замыслов и т.п. и т.д. Мы решили поговорить с художницей в надежде, что нам приоткроются новые грани ее характера, мировидения, позволяющие понять ее отношение к работе, к себе, к людям.

ДИ: Что общего между костюмом на сцене и в жизни? Над чем вам интереснее работать, что интереснее воплощать?

– Я делаю костюмы намного меньше, чем декорации. Я считаю, что костюмы делать легко, а вот декорации создавать куда интереснее, так как технологически придумаешь различные штуки, какую-либо технику гидравлики, какую-то механику или что-то еще. Декорации заставляют мозги работать.

Вообще, меня удивляют люди, которые занимаются модой, я думаю, что они там мучаются, так как для театрального художника мода – это одна сотая часть его работы. У меня был спектакль, который назывался «Красный, черный, дымчатый». Это итальянская пьеса, и дело происходит в доме моделей Италии. По сюжету есть сцена демонстрации мод, и я должна сделать шикарные туалеты. Для меня это оказалось просто и легко и заняло немного времени.

В моде этой проблемы не существует, одеть худую девушку метр восемьдесят рос-



том – проще простого. А вы одените актеров, у которых свои недостатки и дикие комплексы.

А актеры, которые умеют костюмы носить, – их вообще единицы: Плисецкая, Демидова, Райкин. У меня была невероятная история. Дмитрий Дюжев в спектакле «Ромео и Джульетта» играл Тибальда. И режиссер Роберт Стура сказал, что он должен быть воплощением ненависти и зла. Мы сделали ему костюмы, рубашку, а когда он сыграл спектакль, оказалось, что вся ткань со спины на рубашке расплавилась. Он настолько переполнился ядом ненависти, что от этого, от ненависти, которую он излучал во время спектакля, на нем просто плавилась ткань, это такая энергетика. Театральный художник делает и исторические костюмы, и одежду в стиле фэнтези, и моду, и современный костюм.

Театральный художник учитывает несколько составляющих: пьесу, режиссера, индивидуальность актера и, естественно, театр, в котором будет идти спектакль. Например, театр имени Вахтангова предполагает совсем иное решение пространства костюма, чем, скажем, спектакль на какой-либо малой сцене, которая требует тщательной детальной проработки. Если же я делаю костюм для оперы, – это должны быть крупные детали, что бы их видел человек с пятого яруса.

Поэтому этих привходящих обстоятельств для костюма, декорации у художников в театре очень много, а у модельера их практически нет. Идеи модельеров чисто формальные, наши же должны нести еще эмоциональный и смысловой заряд. Подчеркивать образ и главное, чтобы актеру было удобно и комфортно существовать и творить в костюме. При этом надо учесть, что актер в костюме будет активно двигаться, а это предполагает специальные швы, ткани, предъявляет требования к технологии пошива.

Для меня костюм – легкое развлечение, а настоящая работа – это декорация. Погрузить спектакль в определенную атмосферу, ведь декорация остается на весь спектакль, и если она неточная, спектакль может полностью провалиться только из-за неточной декорации.

ДИ: Но в чем заключается эта точность? Казалось бы, главное – это совпадение, слияние воедино вашего эмоционально-ментального видения и видения режиссера. Как это происходит?

– Да, когда мы разговариваем с режиссером, создается ощущение, что говорят два не совсем нормальных человека, но тем не менее это к чему-то приводит. Например, я делала спектакль «Сон в летнюю ночь» с талантливым Владимиром Мирзоевым. Там одна сцена начинается с того, что муж и жена ссорятся из-за какого-то индийского мальчика. Больше о нем речь в пьесе не идет. Но я спросила у Мирзоева, что это за мальчик, меня это заинтересовало. И Володя говорит: а может, сделаем так, что все дело в Индии происходит? Так и сделали, но чем это объяснить. Это случайность? Нет. В результате в спектакле появился флер Востока, который при этом соединился с Грецией.

Я спросила у режиссера, что должно быть главным в этом спектакле. Он ответил, что там, где нет любви, вымирает все живое. Получилась заброшенная оранжерея, в которой ничего не растет и куда въезжает индийский театр. Довольно трудно объяснить декорацию и особенно ее эмоциональный заряд.

Но когда вы смотрите на сцену, у вас не возникает ни одного вопроса, так как получилось правильно. А если у зрителя во время просмотра спектакля возникает вопрос, почему здесь колонна, почему актриса вышла в красном платье, значит, художник с режиссером ошиблись. Но как это угадать, я не могу объяснить. Это все происходит само собой, на других, ментальных, уровнях общения. Интуитивное здесь преобладает над логическим.

ДИ: А кто кого выбирает для совместной работы – вы или режиссер?

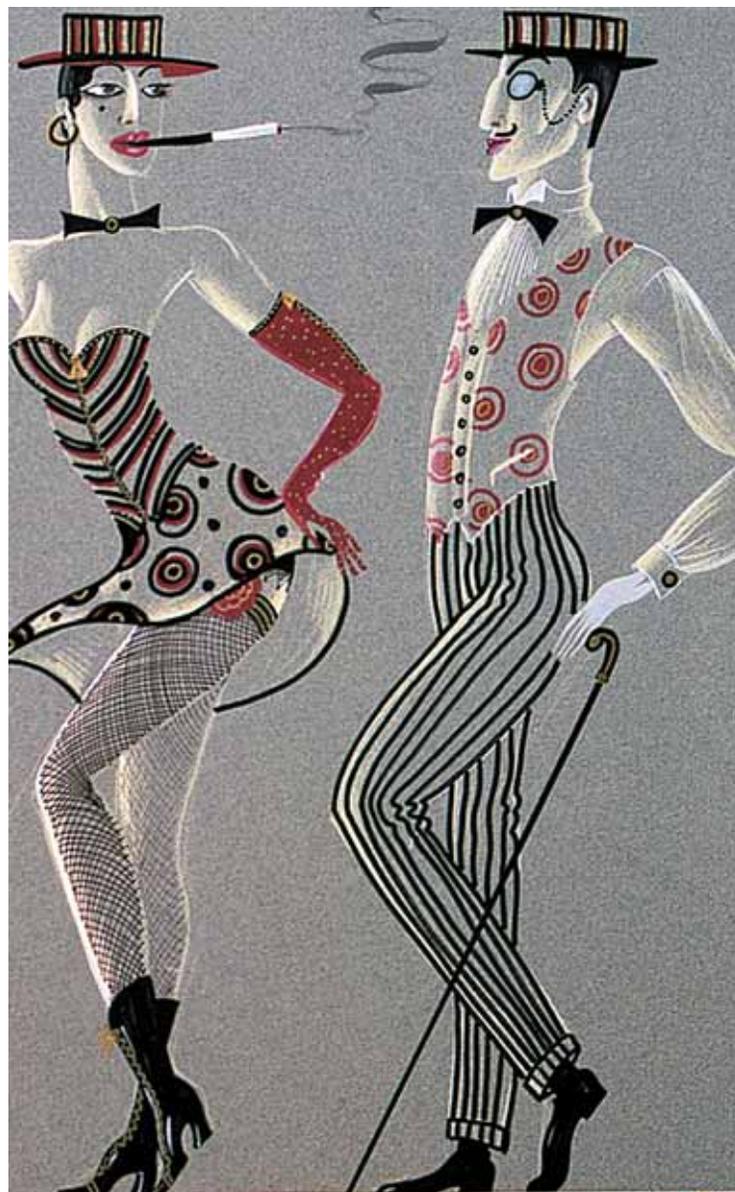
– К сожалению, они меня выбирают, а не я их.

Первые свои спектакли я делала с Гинкасом и Яновской, и на том этапе это было то, что нужно. Но жизнь идет, мы меняемся, и меняется круг общения. Сейчас я с удовольствием работаю с Владиславом Пази, с которым я делала «Обручение в монастыре» в Мариинском театре, много спектаклей в театре Ленсовета, прекрасный спектакль в театре Комиссаржевской в Петербурге «Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей», который публика обожает. С Марком Розовским мы сделали «Амадея», он идет более двадцати лет, много Моцартов поменялось за это время, но Сальери, которого играет Табаков, остается неизменным.

Есть много режиссеров, которым я могу сказать «спасибо». Это как в дружбе: у каждого мы что-то берем и что-то даем.

ДИ: Эскизы костюмов, декораций – каков ваш принцип их создания? Хотелось бы узнать, какая школа вам близка, кто из декораторов. Хотя я понимаю, что талантливый художник изначально самоценен. Но из чего возникают эскизы? Каков процесс рождения образа?

– Дело в том, что это абсолютная тайна, которую до конца никто, никогда не постиг-



нет. Все от Бога. Вот передо мной лист бумаги... Если у меня все уже давно нарисовано в голове, я просто обвожу. Когда я разговариваю с режиссером, перед моими глазами проходит система слайдов, меняются картинки одна за другой, и я выбираю ту, которая больше нравится. Я могу не рисовать, как часто и происходит. Я делаю эскизы, когда об этом просит театр, это нужно режиссерам, спонсорам.

Моя работа – не эскизы, а то, что на сцене. Но я делаю и макеты декораций.

ДИ: Как вы понимаете пространство театрального костюма в пространстве сцены? Соотношение пластики актера с определенной скульптурностью костюма? Как происходит совмещение пространства сцены и динамики актерской игры?

– Театральный костюм сам по себе не живет, он живет с артистом, со спектаклем. Один и тот же костюм может быть красивым или смешным, все зависит от того, кто его надел. Часто я делаю костюмы для спектакля, в который потом вводится второй состав, а это уже другой артист, играющий ту же роль. Он может быть другим внешне, чем тот, на кого все делалось, и все может превратиться в свою противоположность. У меня происходило несколько историй, когда потрясающие по красоте костюмы из дорогих тканей по воле судеб надевали другие люди, и вся мистерия рушилась, весь шарм пропал, превращаясь в смешной фарс. Ну представьте, например, если платье, сшитое для Майи Плисецкой или Ирины Понаровской, окажется на какой-нибудь маленькой, полненькой даме, а бывало и такое. Это же смех!

ДИ: Вы часто говорите: театр – моя жизнь, мой образ жизни. И так говорят многие актеры. Так чем же завораживает театр?

– Действительно, если человек пришел в театр работать, притом кем угодно – стулья носить, ресницы красить, или актером – при всех вариантах это уже диагноз, уйти он не может. В театре мы играем, наряжаемся, притворяемся, валяем дурака, становимся другими. Например, я делала маленькие проекты, допустим, презентацию журнала. Я сажала в комнату гримера, вешала свои костюмы, брала кого-то из гостей, переодевала, красила и выпускала в толпу, и люди забыть не могут этого вечера, что они были другими. Это детское стремление к игре, к переодеваниям. А в театре человек имеет право на профессиональном уровне, делая вид, что он работает, притворяться бог знает кем и чем. Каждой женщине и мужчине нравится переодеваться, и это тоже игра. Как в детстве кукол мы одевали, так до сих пор и играем. И еще, пока идет репетиция, подготовка к спектаклю, коллектив превращается в своеобразную семью. И между всеми возникает любовь. Спектакль – как праздник: сначала предвкушение события, возбужденная подготовка, затем непосредственно сам праздник, ради которого все и затевалось, а потом грязная посуда. Я воспринимаю театр как праздник, к которому мы все стремимся. Театр манит с детства.

ДИ: Вы работаете с режиссерами. Какая личность вам ближе, в чем нюансы, различия? Или вы отстраняетесь и на определенном этапе каждого принимаете таким, какой он есть?

– Знаете, работа театрального художника сравнима с работой проститутки, нужно угодить клиенту и получить удовольствие. Я должна сделать так, чтобы режиссеру понравилось. Если режиссер не в моем стиле, духе, то я стараюсь хитрым путем направить его туда, куда мне хочется. Но и режиссер со своей стороны направляет меня. И никакой разницы между любовными взаимоотношениями и взаимоотношениями художника с режиссером нет. Это попытка понять и полюбить друг друга и родить дитя – спектакль.

ДИ: Соотношение пространства сцены с пространством костюма. Как вы это понимаете?

– Я об этом не думаю, это интуитивно.

ДИ: Выставки?

– Я никогда не участвовала в выставках, но здесь мне понравились люди, хорошее место, и я с удовольствием выставляюсь. Заинтересовался Английский клуб, я член этого клуба, который существовал еще при Пушкине и десять лет назад возобновил свое существование. Членами клуба являются прогрессивные бизнесмены и некоторые деятели культуры. Плюс там есть дамский клуб и мужской и бизнес-лужа. И существует много культурных мероприятий.

ДИ: Три слова, определяющие ваше отношение к жизни, к работе.

– Любовь, любовь, любовь. Все на любви, без нее невозможно.

Беседу вела Екатерина Никитина



with Mozartesque facility

«Alla Kozhenkova's fantasies», a costumed theatre festival recently held at the Nationalities House's gallery

Alla Kozhenkova, a scenographer of great talent, has scored plenty of success in the Russian theatre. She is well known both to stage professionals and to a great many who are fond of theatre, show and fanfare.

Trained at St Petersburg's institute of theatre, music and cinema (under the tutorship of Professor N.Akimov and T.Bruni) she has designed stage sets for around 300 drama, opera and ballet productions and shows in Russia and abroad. The best-known of them are: «Amadeus» (Chekhov Moscow Art Theatre), «Chanticleer» and «Snow Maiden» (Satirikon Theatre), «Maidservants» and «Madame Butterfly» (Roman Viktyuk Theatre), «Wedding at the Nunnery» (Mariinsky Theatre, St Petersburg), «King Lear» and «Cyrano de Bergerac» (Vakhtangov Theatre), «The Glass of Water» and «Midsummer Night's Dream» (Stanislavsky Theatre), «Tsar's Bride», «Faust», «Rigoletto» and «Ruslan and Ludmila» (G.P.Vishnivskaya Opera Singing Centre). Alla Kozhenkova's work has earned her Russian and international prizes, but her one-person exhibition, timed to her jubilee, was on view for the first time, in late May at the Nationalities House. The English Club, of which the artist is a member, had sponsored it.

«I never exhibited my works and I refused firmly when offered to do so,» said the artist.

«I'm doing it for the first time in my life, because some good people have asked me and besides it is a very good place to exhibit in.»

When going into Kozhenkova's work, one cannot help to admire, praise and at the same time get into playful amusement.

What kind of person is she, Alla Kozhenkova? Is she an artist of great talent, now cheerful, now humorous, now mischievous, like Colombina, easy-going and fanciful? Or is she a workaholic, with a drive to creativity, spending no day without a new project, a new version, etc? We decided to interview the artist, hoping that she would reveal unknown traits of her character and her viewpoints so that we could understand her attitudes to work, herself and people around her.

Interviewed by Ekaterina Nikitina

Керамические истории Валентины Кузнецовой



Валентина Кузнецова – член Союза художников России, заслуженный художник Республики Башкортостан, дипломант Российской Академии художеств.

Выставка керамических работ Валентины Кузнецовой прошла в 2004 году в галерее Дом национальностей.

«На дальней станции сойду...»

Именно эту строчку из некогда популярной песни вспоминаю я каждый раз, когда сталкиваюсь с творчеством Валентины Кузнецовой.

Бывало, едешь на поезде, мелькают деревеньки, провинциальные городки. Думаешь – там жизнь, кипят страсти, любят, рождаются, о чем-то мечтают. И кажется, что там все чуть-чуть по-другому, время течет иначе, воздух чище, люди искреннее. Может, это только иллюзия, но надо же верить, что где-то сохранились оазисы простых, теплых и искренних человеческих чувств. И возникает непреодолимое желание соскочить с поезда «эпохи большой нелюбви», задержаться на одной из таких станций, забыв в вагоне, как чемодан с ненужным грузом, все суетное, проводить взглядом удаляющийся поезд, и только когда он совсем исчезнет из виду, вздохнуть полной грудью.

Такое же ощущение свободы – от работ Валентины Кузнецовой.

Мир ее искусства так далек от надрыва, истерик, надуманности, ребусов, тотального сарказма и злой иронии современного искусства, которое для своего воплощения все время ищет непременно нового – новых способов высказывания, новых технологий. Традиционные же материалы стали почти анахронизмом. Что касается настроения и формального воплощения, керамика Кузнецовой – «дальняя станция». Но в том-то и парадокс, что по своему смысловому наполнению малая пластика художницы оказывается актуальнее многих артефактов современного искусства. Потому что темы, которые затрагивает этот поистине светлый мастер, вечны.

В какие бы одежды не рядило людей время, их представления о счастье неизменны. Они будут так же любить, страдать, плакать и смеяться, как тысячу, миллион лет назад. Со сколькими бы реальностями не имел дело человек, всегда неизменной будет одна реальность – реальность человеческих чувств.

Тихое человеческое счастье. Это когда ты сам не знаешь, что счастлив, и понимаешь это только тогда, когда оно – счастье – проходит. Впрочем, вот этого – «проходит» – у Валентины Кузнецовой нет. Есть грусть-печаль, но нет тоски. Есть длящееся во времени воспоминание, но нет смерти. Ее персонажи переживают весну, лето и даже осень своей жизни, своих чувств, но они ничего не хотят знать о зиме.

Человеческое счастье хрупкое как сам материал, в котором работает художница. И недолговечное, как цветы, которые она так любит изображать.

Человеческое... Но утверждают, что мужчина и женщина – две разные вселенные. Две параллельные прямые. Но все же, как доказывал Лобачевский, в результате искривления пространства есть такая точка, где параллельные прямые пересека-



ВАЛЕНТИНА
КУЗНЕЦОВА
Художница с
букетом
2001
ГГ



Материнство
2004

Настя в бане
1999



Василий курит
1989

Клавдия чистит
картошку
1989

ются. Так и здесь – этой точкой пересечения оказывается любовь. И все же искусство Валентины Кузнецовой все больше о женском счастье. А оно, как известно, «был бы милый рядом...»

Мечты, грезы, ожидание. «Читающая». О чем книга, так увлекшая это юное создание? Конечно же о любви. Любовь – самое интересное и самое важное, что только может быть в жизни женщины. Даже если эта женщина – русалка («Влюбленная русалка»).

И вот, наконец, любовь приходит. Суженный ряженный подобен мифическому льву – красивый и добрый. И чтобы понять, что это действительно он, достаточно лишь взглянуть ему в глаза («Лев. Посмотри в глаза»). И вот они вместе – навсегда – «и была у них любовь, ну не разлей вода» («Прости», «Вместе»). Но ...

*«...однажды ради грамотных сюжетных схем
Он собрался и уехал, не сказал куда.
Не понятно за каким и не известно с кем...»*

И остались лишь воспоминания, светлая грусть и «Цветы последнего свидания».

А еще осталось самое главное счастье – счастье материнства. Осталось «Самое дорогое», самое близкое – «Близкие».

Цветы, женщины, дети, русалки. Персонажи Валентины Кузнецовой хотят и, главное, умеют любить. Они исполнены искренности, доверчивости, незащищенности, сентиментальности, непосредственности.

Они такие простые и ясные, но каждый образ дает пространство для фантазий, для создания «истории». Историй простых, незамысловатых, но при этом очень поэтичных. Что ни говорите, а не хватает нам сегодня лирики.

Но не будем забывать, что речь идет об изобразительном искусстве. И вся та литература, на которую провоцируют работы Кузнецовой – результат ее пластических решений.

Авторский почерк Валентины Кузнецовой не спутаешь ни с чьим другим. Именно авторский, потому что то, что делает художница, трудно идентифицировать с каким-то направлением. Хотя при желании можно найти переключки и с русской народной глиняной игрушкой, и с древнеегипетской пластикой малых форм. Но это все скорее можно отнести к традиции. К тому же эти аллюзии настолько ненавязчивы и растворены в собственно «кузнецовской» стилистике, что едва ли стоит останавливаться на них подробно. Говорить же о наиве или примитиве (не смотря на наличие всевозможных примет – нарушение пропорций, применение раскраски, прямолинейность «сюжета») вообще не приходится – настолько все продумано и профессионально. Здесь все – и композиционное, и колористическое решение – направлено на создание определенной ауры, которая окружает работы. Жизнь души и сердца.

При всем разнообразии композиционно-пространственных решений работ всем им присуща статичность, уравновешенность и даже некоторая застылость, что, однако, не исключает движения, а направляет его в иное русло – не во вне, а во внутрь, вглубь, что, в свою очередь, и порождает это состояние самопогруженности или тихой созерцательности персонажей.

Нарушение пропорций, как это ни парадоксально, делает персонажи Кузнецовой естественнее, жизненнее – им начинаешь верить. И кроме того, согласно верованиям древних, душа человека находилась в его голове (исходя из этого очень логично звучит – «Глаза – зеркало души»). Так что, не смотря на часто присутствующие в работах художницы объятия, речь идет, даже если перед нами мать и дочь, о родстве не физическом, а духовном. И между мужчиной и женщиной то-

же важнее близость духовная. Отсюда и эта целомудренность объятий у Кузнецовой. Женские руки едва ли не с одинаковой теплотой обнимают мужчину, ребенка, букет цветов – в этом потребность любить, дарить кому-то свою любовь и одновременно в этом какое-то единоначалие всего. Кроме того, в результате некоторой «недоразвитости» тел, персонажи и сами начинают напоминать цветы: голова – бутон, тело – стебель, руки – ветви или листья. Сила и слабость цветка. Хрупкость и стойкость любви.

В работах Валентины Кузнецовой есть еще одна очень важная особенность. Речь идет о живописи в ее скульптурах. Именно о живописи, а не о раскраске. Дело в том, что художница не только лепит, но и рисует своих персонажей. И не просто рисует, а живописует. Невозможно оторвать взгляд от их лиц. Их глаза притягивают – большие, грустные, выразительные глаза, живые. Людям с такими глазами невозможно лгать. Цветом художник передает и нежный аромат цветов. Цветом она передает даже фактуру тканей – буквально ощущаешь холодноватую гладкость шелка, легкость ситца, мягкость крепдешина... Цвет усиливает эмоции, помогает создать нужное настроение.

Цветовая палитра богата, она одновременно декоративна и живописна.

Валентина Кузнецова – яркий, самобытный, оригинальный художник. Это, безусловно, важно, но особенно ценно, что она мастер не только искренний, но и добрый при этом. Поскольку оригинальности у нас сегодня хоть отбавляй, а вот любви – явный дефицит.

Лия Адашевская



Valentina Kuznetsova: stories told in ceramics

Valentina Kuznetsova is a member of the Russian Union of Artists, a merited artist of the Republic of Bashkortostan, a winner of the Russian Academy of Arts' diploma. She studied painting at an arts school in the city of Ufa and read art history at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture in St Petersburg. Today she is well known above all as a ceramic artist.

Liya Adashevskaya

Девушка с букетом

Цветы последнего
свидания
1996

В бане
2001

«Белый кузнец» Людмила Копырина

На вопросы «ДИ» отвечает художник-ювелир Людмила Копырина

ДИ: В ваших работах всегда присутствует камень.

– Без камня я просто не могу жить. Камнем я начинала заниматься с 14 лет – собирать, коллекционировать. Окончила художественное училище имени Васнецова по отделению камня. А дальше работала и работала с ним. Сначала это была скульптура. Потом ювелирная пластика. Материалы пробовала разные. Работала и по кости, и в керамике, чем только не занималась. А потом металл. В начале занималась этим просто для поддержания штанов – какие-то колечки, сережки: нужно было как-то жить. Но постепенно начала искать свой стиль. Свой стиль вообще-то найти тяжело. Я потихоньку его нащупывала.

Окончив учебное художественное заведение, еще не становишься художником. Должно пройти много лет.

ДИ: Трудно было пробиваться? О себе заявлять?

– Очень трудно. Я пыталась где-то выставиться. Оказалось – проблемно. Помню, как-то пришла со своими работами в Молодежную секцию Союза. Какой-то старичок вышел, посмотрел мои работы и говорит: «Вы что думаете, что вы Бенвенуто Челлини?» Я обиделась и говорю: «Лучше». Забрала работы и ушла. Сейчас мне, конечно, смешно – работы-то в основном еще слабенькие были. Но я все равно хочу некоторые из них включить в экспозицию своей персональной выставки, которую планирую на ближайшее будущее.

ДИ: Для чего нужна такая выставка?

– Чтоб посмотреть вообще, что ты делаешь, куда ты двигаешься, что происходит. Это интересно – путь художника. Интересно проследить, как формируется стиль. Или вот еще случай. Прихожу на Кузнецкий Мост. Там готовятся к выставке. Работает отборочная комиссия. Я к ним. Стоит какой-то поддатый мужик из комиссии, кивает на мои работы и говорит: «Это что за пропаганда табака и алкоголя?» Я принесла бокалы, мундштук. Взяли у меня в результате на выставку всего один браслет. А один браслет не мог быть, потому что это был гарнитур. Но потом журналист Горячуха Жанна написала про меня статью и организовала несколько маленьких выставок, в том числе в Музее Пушкина. И пошло, пошло. Первую «персоналку» делали в ЦДХ в 1992 году. А теперь я уже где только не выставилась. В Петербурге у меня была огромная выставка – что-то около тысячи работ. Этим летом в Петербурге опять делают мою выставку «Нарвские ворота».

ДИ: Все же редко женщины работают с металлом.

– Но почему? В Средние века в одной из Прибалтийских стран в ювелиры посвящали только женщин.

Вообще некоторые меня называют – «белый кузнец». Кузнец, потому что кую свои изделия. А белый, потому что работаю с серебром.

ДИ: А почему именно серебро?

– Потому что золото купить проблемно. Серебра все время не хватает, а золото... Цены! Но иногда удается поработать и с золотом. Если заказчик дает свой материал. Недавно я сделала две золотые работы. Одна – оклад для иконы, как мне кажется, удачная. В мае будет выставка-конкурс «Новый русский стиль», хочу выставить эту работу.

ДИ: Это конкурс ювелиров?

– Да. По трем номинациям – работа в платине, золоте и серебре. Я собираюсь участвовать в двух – серебро и золото.

ДИ: А на серебряный конкурс что задумали, если не секрет?

– Я сейчас делаю композицию по «Мастеру и Маргарите». Меня все замучили уже – говорят не получится. Поскольку все, кто ни пробовал работать с «Мастером и Маргаритой», не достигал успеха. Возможно, они чего-то недопонимали? Но дело во мне. У меня характер такой: я все делаю наоборот. У меня получится. Мне кажется, я что-то понимаю в романе.

ДИ: А как вы понимаете роман?

– Долго рассказывать. У меня композиция из семи фигур – свита Князя Тьмы, включая Геллу, и еще две фигуры – Мастер Иешуа и самая несимпатичная фигура в этом романе – Маргарита.

ДИ: Почему она несимпатичная?

– А вы думаете по-другому?

ДИ: Неожиданная точка зрения. Это скульптурная композиция?

– Это флаконы. Я делаю функциональные вещи. Они достаточно условны. Здесь не приходится заниматься реализмом. Но при этом должно все читаться.

Одна из главных задач – чтоб фигуры можно было брать в руку, чтобы было приятно прикасаться к ним. Если это так, вещь получилась.

ДИ: А были еще какие-то крупные темы?

– «Птицы». Ветер, дождь и птицы – триптих, три флакона. В позапрошлом году эта работа победила. Сейчас «Птиц» уже купила одна мной очень уважаемая дама, коллекционер. Это дало мне возможность поехать в Индию, где я нашла, между прочим, гематит для фигуры Князя Тьмы. Тут не смогла найти, а там, на второй же день – в море.

ДИ: Только ради этого стоило ехать.

– Я о том же говорю. Это судьба.

ДИ: Заказов много?

– Обращаются. У меня сложился свой круг заказчиков. У некоторых уже целые коллекции моих работ. Заказывают Лия Ахиджакова, Миша Жигалов, Зинаида Шарко, Клара Новикова. Клара заказала именную бокал для Жванецкого. А монограмма получается «М», «Ж». Я звоню Кларе Новиковой – что делать? Она говорит: он юмор поймет. Недавно заказывали бокал на юбилей Зельдина. А вообще я не тот ювелир, который зарабатывает деньги. У меня это слабо получается.

ДИ: Но можно делать модели для промышленной разработки.

– Я не хочу. Во-первых, жалко тратить время на эскизы. К тому же я часто вообще фантазирую в процессе работы, под огнем. Импровизация на каждом шагу. Я когда-то делала эталон для производства – ложечку. Но когда вышла эта ложечка, и я увидела, как ее тут урезали, там урезали, было так удобно технологически. Я сказала, что подписываться под этим не буду. И не взяла деньги. Это был первый и последний мой опыт.

ДИ: То есть на поток работать неинтересно?

– Для меня это невозможно. Все равно получится что-то усредненное. И не хочу, чтобы мне кто-то что-то диктовал.

ДИ: А Фаберже сумел поставить свои идеи на поток.

– Есть вещи мной очень уважаемые у Фаберже, но я люблю больше Балина. Для чего работать на поток? Жизнь и так коротка.

ДИ: Для того чтобы жить было легче. Ежемесячно в течение



трех дней проходит выставка-продажа «Симфония самоцветов». Как вы ее оцениваете?

– Да, часть наших художников стоит там для поддержания штанов, потому что у них нет выхода. Но я туда не хожу принципиально.

ДИ: Вы честлюбивый человек?

– Дело не в этом. Я спокойный в этом плане человек. Просто надо стараться свою планку все время повышать. А тут получается, что надо ее понижать, идти на поводу у зрителя. Если в жизни я могу себе какое-то послабление дать, то в профессии нельзя. Гордость надо иметь. Чувство собственного достоинства.

Трудно, конечно, сейчас художникам выживать. Но, слава богу, у меня есть клиенты, какие-то украшения делаю, для конкретного человека.

ДИ: Приходит заказчик, и ты сразу чувствуешь, какой камень ему нужен?

– Да, я вижу. И буду делать так, как вижу, а не под чью-либо диктатуру. Не стану ни камень подбирать под диктовку, ни форму. Буду делать только то, что хочу. Иначе я опущусь как художник.

ДИ: Есть камни, с которыми не работается? Допустим, какая-то не та энергетика у него.

– Да нет. Все камни хорошие.

ДИ: А какой камень ваш?

– По гороскопу – аквамарин – камень Рыб. Любимый – изумруд. Но чем дальше идет время, тем отчетливее я понимаю, что нет любимого камня. Они все у меня любимые.

ДИ: Любой камень может быть оберегом?

– Конечно. Ювелиры на Востоке эту грамоту знают. Тамара Глоба – грамотный человек в этом деле. Вообще любому человеку подходит почти любой камень. Но надо правильно его носить. В зависимости от дня, времени года, ситуации.

ДИ: В тех структурах, которые организуют ювелирные конкурсы, кто-то реально помогает художникам-прикладникам?

– Кто как. Например, «Ростек» – замечательная организация, помогает. Я их очень уважаю. Бубнову, Миронова. Они идут навстречу. У художников денег не хватает, чтобы выставиться: дорогие площади. Они нам скидку то на одно, то на другое делают, чтобы мы могли как-то «вписаться» в арендную плату. Иначе мы бы не выстояли. У них великолепные люди, хорошая организация, реклама.

ДИ: А союзы художников как-то помогают?

– Нет.

ДИ: С галереями сотрудничаете?

– В Москве до сих пор не существует галереи прикладного искусства. Мы пытаемся чего-то сделать: команда художников зарегистрировала некоммерческую галерею. Долго голову ломали над названием. Моя подруга-астролог сказала, какие буквы обязательно должны быть в названии. Мы придумали – «Серебряный шар». В голову не пришло, что существует телевизионная передача с таким же названием. Потом, когда сообразили, позвонили Вульффу, и он уточнил: у него – «Мой серебряный шар».

ДИ: Проблема только в названии?

– Нет. Но и это тоже. Кстати, может, поэтому и накатываются остальные проблемы и возникают загвоздки – название очень важно.

ДИ: Вы верите в подобные вещи?

– Конечно. Я, наверное, больше язычница. Крещение-то мы всего тысячу лет, а до этого очень долго были язычниками.

ДИ: «Ювелиркой» занимается и ваш брат. Вам помогают племянники. У вас династия. Ты как-то специально занимаешься с ними?

– Нет, они сами учатся на практике. Я считаю, что в творчестве ничему нельзя научить. Ремеслу, а в нашем случае это «слесарка», можно. А вот чувствовать огонь – это проблема. Я ведь го-



релкой паяю крупные вещи. Я не говорю о колечках и сережках. Их прогреть легко. А вот крупные – тут нужно чутье.

ДИ: Саламандру не видели случайно в огне?

– И не только саламандру. Там много чего в огне есть. Если человек имеет дело с огнем, он рано или поздно становится язычником. И тогда-то вспомнит о том, что было тысячу лет назад.

Беседовали

Светлана Гусарова и Лия Адашеская



Lyudmila Kopyrina: «the white smith»

This is what Lyudmila Kopyrina said in a DI interview:

– I'm now at work on a composition after Mikhail Bulgakov's novel «Master and Margarita». My friends have been torturing me, saying that it won't do and that I'd better give it up. Everybody who tried it, they say, has failed. Well, they may have failed to get an insight into the novel. But I always do not what I'm told to. It's built in my character. I think I've got the right insight.

DI: What exactly?

– Well, it'll take a long time to explain. I've taken seven figures in my composition: first, the entourage of the Prince of Darkness, except Ghella, then the Master and Ieshua and finally the most unattractive one in the novel – Margarita.

DI: Why unattractive?

– Do you take her otherwise?

DI: It's so unusual, the way you described her. But what of your composition? Is it sculptural? – It's a set of flasks. I usually do functional things. Conventional enough. There's no room for realism, I must admit. Still, I'd like every thing to be lucid and meaningful. The point is that I'd like my things to be handy and pleasant to touch. When they're so I congratulate myself. **DI:** What else have you tackled as big themes?

– «Birds». Three flasks – wind, rain and birds – made a kind of triptych. It earned me a prize two years ago. A collector – a very respectable lady – bought it. So I could afford myself to make a trip to India. I found a lump of haematite there for the figure of the Prince of Darkness. At home I had found none, but I happened to come across it in the sea on the next day I arrived in India.

DI: Enough reason to have made a trip really.

– Just it. That was fate.

Шевченко – метаморфозы чувств и мыслей

В Елагиноостровском дворце-музее в Петербурге прошла очередная выставка стекла. Очередная, потому что вот уже пять лет как этот остров стал своеобразной Меккой для художников стекла. Спасенная во время перестроенного демарша коллекция ЛЗХС сейчас – основа коллекции музея. Выставки заводов, тематические, персональные – движение, жизнь музея, во главе которого директор – Татьяна Анатольевна Ершова.

Октябрь 2004. В дворцовых залах – стекло Виктора Шевченко талантливого художника, раскрывшего потаенную прелесть сульфид-цинкового стекла, с его игрой от коричневого до голубого.

Выставка Виктора Шевченко имеет свою стержневую линию – показать единство в разнообразии личностных поисков и изменений. Это действительно Метаморфозы чувств и мыслей.

«Метаморфозы» – так называется одна из лучших работ Шевченко. Особенный всплеск его творчества падает на «золотые» для стекла 1970-е. В то «бульдозерное» десятилетие нашего искусства, когда станковисты шли на дерзкий эпатаж и колючими, заведомо нарочитыми работами выражали недовольство запретами власти, а декоративное искусство, заявив о себе весомо и значимо, эпатировало красивыми, звучными произведениями и прежде всего – в стекле.

Почему так заманил художника сульфид? Я думаю, что само состояние души уже изначально не было успокоенно-статичным, не было раз навсегда данностью. Любопытство и искрящийся талант позволяли уйти с головой в неожиданности цветных каскадов этого завораживающего материала. И пошло: вазы, композиции, отдельные формы – «Цветение», «Мой край», «Зима», «Морские», «Перекасти-поле» и др. – узнаваемый, восторженно принимаемый Шевченко.

О нем много писали. Нонна Степанян в своей монографии о художнике обозначила все грани его искусства новаторскими. Никита Воронов писал, что от работ Шевченко «веет древними поверьями».

Утверждали, что Шевченко никогда не заигрывал с традиционной формой, Это верно. Он не заигрывал. Он играл. И ставил на свои козыри. Это – его непреложная черта. Проследим ряд куда уж более традиционной формы в стекле – штофов. Почти классический абрис в штофах «Слияние». Хотя в смягченных плечиках сосуда, в более вытянутом горле уже намечена игра. Штоф «Листья». Плечиков почти нет, мягкое перетекание тулова в короткое горло. В «Штофе с решеткой» художник, наоборот, тянет горло более обычного. «Единение» – композиция из нескольких форм с квадратным туловом, коротким горлом с раструбом. Напрашивается сравнение с известным «Крепышом» Б. Смирнова. То же ощущение крепости, надежности, опоры. «Скрипка» и «Цветок» более спокойные, почти классические. И вот снова – рывок. Ряд штофов собран в ансамбль «Зима» и назван декоративным. И хотя основные части форм – тулово, плечики, горло – утонули в



ВИКТОР ШЕВЧЕНКО
Виктория
1990
Цветное,
тиходутое, стекло,
авторская техника



Цветение
1972
Гутная техника

лепнине и цветоносности сульфидного стекла, но это все те же утилитарные штофы.

Шевченко продолжает игру. Но не с самими предметами, а с элементами формы, не покушаясь на целостность образа. В различных соотношениях шара и квадрата рождаются пленительные варианты его ваз, поддержанные все тем же цветовым эффектом сульфида.

И если многие формы ваз еще тонут в этой насыщенности, то будто на выдохе исканий чистой пластики созданы такие работы, как «Синий шар и красный конус», «Торс», «Камни», «Объекты».

Творчество Шевченко не хочется разделять на «от» и «до»: от чего шел художник, к чему подошел и т.д. Как большой талант Шевченко целен в своем кредо. Выставка дает прочувствовать вертикаль этого кредо – «скрещенье» чувственного проникновения в искусство стеклоделия и бурлящей, сверлящей художника мысли о разных принципах формообразования.

Триптих «Памяти Малевича» – не дань моде, а логичное перетекание этого состояния. Лаконизм черно-белой композиции, ритм форм – крест, квадрат, круг – подчеркивают образную канву темы, и лишь небольшая деталь – прорезанный пескоструйкой автограф Малевича – подчеркивает стекольность всей работы. Будто роспись самого Шевченко, будто его признание в любви к этому материалу.

«Объекты» – одни из темного, глухого стекла, другие – из светлого с разными отливами; «Торс» – серый, шероховатый от пескоструйной обработки, «Камни» – цветные. Во всем – цветовая лапидарность, как бы противоположная сульфидным переливам. Смущает, что пропадают свойства стекла, что-то работает на восприятие другого материала.

Но сам Шевченко настаивает на том, что и это – стекло. Ведь изначально, на заре своего возникновения оно и было глухим, его лили, лепили, заглаживали. Художнику нужно и такое прочтение материала. Я была побеждена убедительностью его доводов, когда он объяснял, что даже блики стекла, отражения мешают подчеркнуть нужную пластику.

Тогда, в 1970-е, мы будто «не видели», что в «Цветении» не только образное звучание темы, но определенное стремление найти гармонию в сочетании геометрических форм. Теперь мы можем убедиться, что принятый всеми певец сульфида шел еще и по дороге к супрематизму.

И не будь он таким, иной бы характер имела и другая сфера его творчества – художника промышленности. Создание утилитарных посудных форм не менее сложно и ответственно, ибо именно в них и выявляется понимание художником тектонической целостности предмета.

Все наши художники стекла были связаны с определенными центрами отечественного стеклоделия, которые возникли на базе традиционных стекольных заводов. И счастливое стечение обстоятельств – общий выход стекла на стилиобра-

зующие позиции – сделало эти центры отличающимися друг от друга художественными школами. И во главе этих школ как-то сразу обозначились свои маяки. Шевченко – Дятьковский хрустальный завод, Осторумов – Ленинградский завод художественного стекла, Мурахвер – завод «Неман» и др.

Шевченко пришел на ДХС в середине 1960-х (затем работал на заводе «Красный Май»). В созданных им образцах для массового производства прежде всего покоряли работы в цветном и сульфид-цинковом стекле, работы с декором шамотной пастой. Они резко отличались от привычного дятьковского хрусталя с алмазным граниением. Но и в более традиционные изделия, исполненные в бесцветном или чуть подцветенном дымчатом хрустале Шевченко вместе с М. Грабарь вдохнул новое прочтение формы. Я подчеркиваю – новое, как индивидуальное художника.

Считается, что в каждом портрете – автопортрет. И если шире, в каждом произведении – автопортрет. Пожалуй, именно работам этого плана особенно присуще такое определение. Винный набор дымчатого стекла, коньячные рюмки 1970-х и др. Как обозначить их одним эпитетом?

Найти его в нашем «критическом» деле всегда очень трудно. Нонна Степанян называет их «элегантными». Лучше не скажешь. Вообще эпитет элегантный более присущ одушевленному предмету, но эти посудные формы таковы.

И, как пишущей о своем современнике и давнем друге, мне хочется вернуть личностную нотку, штрих к портрету Шевченко: его работы элегантны, потому что таков он сам. Ему не надо замшелой робы, или, наоборот, «номенклатурной тройки», или вальяжности «без галстука», его стихия – это просто, со вкусом, элегантно.

Связь между авторскими уникальными произведениями художников и образцами для производства нам, свидетелям этого развития, была очевидна. Чем больше поиска – цветового, тектонического, свойств материала, тем выразительнее, совершеннее становились изделия, которые люди будут держать в руке, ставить на стол.

Сейчас связь эта нарушена, все более распространяется понятие студийное стекло, т.е. те же декоративные, индивидуальные произведения. На выставке они доминируют. И в конечном счете определяют суть авторского предпочтения не только в узнаваемом почерке – цветное стекло, сульфидный накат, налепы, но и в играх с «чистой» формой, шамотным декором, пескоструйной обработкой.

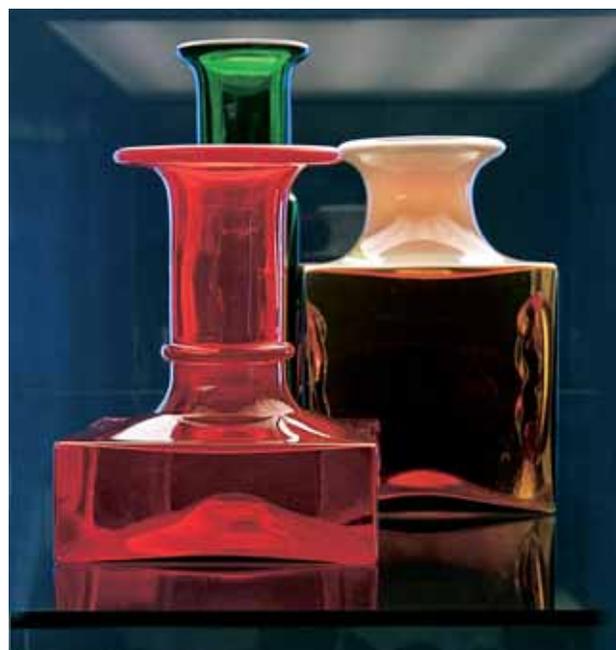
В работах 1980–1990-х обе эти направленности равнозначны. Композицию «Врата» можно трактовать как стеклопластику с явным креном к станковизму. Смысловая нагрузка здесь усилена. Художник стремится к вариативности прочтения.

В двух работах «Торс» и «Женщина» – тема почти тривиальна – мужское и женское начало. Но как решена пластика! Почти реалистический «Торс» и почти предметная форма «Женщины». А сочетание серого цвета с розово-белым выражает изысканный вкус Шевченко.

«Деревьям расти» – одна из красивейших работ. По сульфидному наладу, в технике миллефиори – раскидистые ветви. Композиция стоит на стеклянной полке в витрине (находка экспозиционеров выставки). Отражение декора вниз усиливает образное звучание. Не просто деревья, не только растут, а именно – деревьям расти. Значит – быть!

Значит, быть всей красоте, которую художник так щедро дарит миру и которая, если пока не спасает, то уж облагораживает несомненно.

Нина Василевская



Viktor Shevchenko: metamorphosis of sense and sensibility

Anyone attending the recent show of glassware at the museum palace on Yelagin Island in St Petersburg must have been impressed with the beauty of sulphide-zinc glass as revealed in the works of Viktor Shevchenko.

Many critics have written about the talented artist. Nona Stepanyan, in her monograph on his art, has defined every aspect of it as innovative. Nikita Voronov said that Shevchenko's works «blaze like age-old beliefs».

Some assert that Shevchenko never makes play with traditional forms. True enough. He never does. Still, he plays the game of tradition. Shevchenko's way in art defies being milestone into «from» and «to». Like any great talent, he is whole in his credo. And the exhibition gives ample evidence of that. It stands out as the «crossing» of his sensible insight into the art of glass-making and his burgeoning, penetrating thought about different principles of form development.

Nina Vasilevskaya



Последнее окно
Мейерхольда
2003
Стекло
формованное в
гуте

Женщина
1999
Выдувание,
цветное стекло,
сульфид

Есть такая профессия монументалист?

В 2004 году в зале на Кузнецком Мосту, 11 состоялись две примечательные выставки. В марте секция монументально-декоративно-го искусства МСХ организовала большую репрезентативную выставку, посвященную своему юбилею – 50-летию образования самостоятельной секции. В сентябре ко Дню города объединение московских скульпторов, московское архитектурное общество и ряд архитектурных мастерских устроили выставку-диалог между скульптурой и архитектурой под названием «Пространство, форма, конструкция». В этой публикации мы объединили сокращенную дискуссию «Круглого стола» юбилейной выставки и интервью с тремя участниками выставки «Пространство, форма, конструкция».

Борис Черствый, скульптор: Скульптура, монументальное искусство, архитектура работают с одними общими категориями, такими, как пространство, форма и конструкция. Поэтому появилось конкретное название выставки – «Пространство, форма, конструкция». Задумывая выставку, попытался отыскать точки соприкосновения скульптуры и архитектуры в современных работах, но понял, что это сложная задача. Поэтому мы просто представили проекты архитекторов, а в пространстве зала разместили скульптуру. Современная скульптура и современная архитектура, по крайней мере в Москве, развиваются сегодня в отрыве друг от друга. Конечно, такого синтеза, как в Парфеноне, не достичь, но какого-то взаимотяготения хотелось бы. Приглашая скульпторов для участия, я искал мастеров, для которых архитектурника главенствует в твор-



честве. Стиль, манера, возраст мастера неважны. Представлены работы Дмитрия Шаховского, Кирилла Александрова, Валентины Опухтиной, Андрея Красулина, Георгия Франгуляна, Алексея Миронова, Леонида Баранова, Александра Твердова, Сергея Цигаля, Льва Матюшина, Андрея Диллендорфа и других. Архитекторы показали московскую архитектуру разных школ и направлений. Можно назвать такие имена, как Скокан, Боков, Бовыкин, Надточий, Попов, Хазанов. Очень важно, что выставка состоялась в выставочном зале художников на Кузнецком Мосту рядом с архитектурным институтом, ее посетила молодежь. Возможно, они – молодые художники и архитекторы – войдут в более тесный диалог, чем мы.

Казанский Иван, скульптор: Для меня сейчас огромная проблема: как существовать современной скульптуре в современной архитектуре. С одной стороны, хорошая современная архитектура выстроена на новейших технологиях: огромные стеклянные плоскости кладут горизонтально, ставят вертикально с уверенностью, что будут стоять. С другой – архитектору помощь скульптора нужна, но не в виде принесенной скульптуры или рельефа, а для уточнения и согласования пластических нюансов. Все современные архитекторы – технологи, они не могут не быть ими, почему то упускают из виду чисто художественную сторону архитектуры.

Георгий Франгулян, скульптор: Выставка меня порадовала: может быть, что-то сдвинется в наших контактах с архитекторами. Экспонировались достойные мастера,

оригинальные проекты. Мне показалось, что зодчим тоже было безразлично это событие, был взаимный интерес.

Архитекторы работают с пространством активно, как бы претендуя на скульптурность, и у многих это получается. И, действительно, объекты стали более скульптурны. Но пластика как таковая используется редко, и мне кажется, что переоцениваются возможности самой архитектуры. Она все же нуждается в некоем переходном масштабе, в некоей концентрации идеи, которую может создать только произведение изобразительного искусства. Почему Нимейер или Корбюзье включали скульптуру? Они видели в этом определенный смысл, создавали некую точку отсчета либо замыкали свою идею на некой точке. Естественно, создавать единое произведение, некую эстетическую цельность должны специалисты как с одной, так и с другой стороны. Архитекторы тоже находятся в зависимости от заказчика. Переломить ситуацию тяжело: либо архитектор проявит принципиальность, либо высокая культура заказчика ее переломит. В свое время творческие союзы художников и архитекторов добились 2% отчислений от стоимости строительства на искусство. Все вздохнули: появились мозаики, рельефы, станковые вещи в интерьерах. Вернуть позиции искусства в среду можно только через архитектуру.

Марина Терехович, искусствовед: Секции 50 лет – это долгий период, и собрались мы в «хитром зале», здесь раньше продавали печки, потом, в 1918 году, было филипповское кафе «Питторекс» с росписями Якулова. Трансформации пре-

терпел зал и наша секция тоже. Хотелось бы поговорить на две темы: о нашей выставке и о судьбе самой секции монументального искусства. Секция все эти годы работала активно. Ее председатели – В.Б. Эльконин, Я.Н. Скрипков, Ю.К. Королев, Б.А. Тальберг, А.Г. Штейман, Н.И. Андронов, Н.В. Николаев, К.К. Александров, И.Л. Лубенников, В.В. Башенин – своей деятельностью на этом посту и своим творчеством отражали изменения, которые происходили в нашей стране. Теперь очевидно, что даже смена людей была связана с процессами в искусстве и в обществе. Преобладание на выставке станковой живописи говорит о том, что монументалисты от общественных дел, от архитектуры ушли «в себя».

Вадим Кулаков, художник:

История такова: у живописцев Московского союза художников была секция, в эту секцию как подсекция входили монументалисты. И вот художники этой подсекции, связанные совершенно определенными профессиональными интересами, поняли, что им надо решать общие творческие проблемы и что специфика этих проблем совершенно очевидна. И вот, известные и выдающиеся художники, которые еще в мастерской при Академии архитектуры работали под руководством Бруни и Фаворского, – Эльконин, Павильонов, Рублев, Эдельштейн, Чернышев Борис Петрович, Чернышев Николай Михайлович – стали инициаторами образования самостоятельной секции. Первоначально был небольшой коллектив. За 50 лет секция пополнилось многими членами, но и понесла очень чувствительные творческие потери. Ушли из жизни такие потрясающие мастера, как Борис Милюков, Виктор Борисович Эльконин, Эдельштейн, Андронов, Тальберг и т.д. У каждого наследия своя судьба. Одни наследия имеют более удачных наследников, с некоторыми гораздо сложнее. И все же нам удалось сделать и исторический раздел. Появление картонов Владимира Андрее-

вича Фаворского определило на выставке главную стену зала. Что касается экспозиции современных художников, то у нас была одна задача – показать творческий потенциал секции. Ведь это уникальный случай не только для России, но даже для мировой практики: более 500 художников-профессионалов могут работать в архитектуре. Но работают сейчас

и художники нашей секции будут востребованы. Потому что мы – это другое образование, по-другому глаз поставлен. А живописец вряд ли сможет расписать или выложить мозаикой стену. Есть специфика в видении художника-монументалиста.

Алексей Артемьев, художник:
Я бы хотел поговорить по поводу



немногие. Творческий потенциал членов секции показан в их станковых работах.

Иван Лубенников, художник:
Мне кажется, что, несмотря на потери в наших рядах, несмотря на безвременье последних лет, когда не стало постоянной профессиональной деятельности, все равно традиции МОСХа живы и здравствуют. Сохранились профессиональные навыки, а потому и станковые формы носят отпечаток монументальной деятельности. «Все вернется на круги своя», лет через пять мы будем востребованы в новом качестве, на новом уровне.

Никита Медведев, художник:
Если сравнивать нашу выставку с живописной, то обнаружится абсолютно разное мышление. Мы по-другому видим, потому что мы – монументалисты. Мы видим стену, и потому по-другому видим и плоскость холста. Иван (Лубенников) абсолютно правильно говорит, что не пройдет и пяти лет,

невостребованности монументалистов. Дело в том, что в церковной области существует очень большая потребность в монументалистах. Однако мы к этому не совсем готовы. Работы, которые делаются, чаще всего несамостоятельны, раздражительны. Художники не очень четко понимают задачу. Я надеюсь, что эта область творчества художников-монументалистов в конце концов даст интересные результаты. Хотя есть и проблемы: здесь задачи несколько иные, чем в светском творчестве, они требуют дополнительных условий, качеств и знаний. Поэтому надежда только на нашу секцию. Да, в храмах сейчас работает много художников-иконописцев и гораздо меньше стенописцев. Но задачи ведь в этих работах принципиально разные...

Иван Лубенников:
В Суриковском институте в одной мастерской учат и художественно-церковной, и светской живописи. Однако и образование должно со-

зреть, повзрослеть, еще надо продумать: как его выстроить? В богословском институте есть худграф, но очень слабый. Мы все – неофиты. И как неофиты слишком торопимся все храмы скорее расписать. Надо к этому серьезнее относиться.

Михаил Лазарев, искусствовед:
В церковной среде смотрят на икону не как на произведение искусства, считают, что икона должна жить, умереть и специально сохранять ее необязательно. Задача – найти общий язык, выработать совместно то направление, в котором должно развиваться монументальное искусство.

В советские годы монументалисты были более свободны в своих поисках. Это привело к тому, что сложился более свободный взгляд на мир. Как это будет развиваться дальше? На выставке – все красиво и хорошо. А дальше, в ближайшие пять лет, что из этого получится – я сказать не берусь.

Александр Якимович, искусствовед:
В какой мере выставка репрезентативна, соответствует состоянию секции – мне трудно судить. Выставка для меня – артефакт. И он вызывает у меня большую радость, надежду, с одной стороны; озабоченность и недоумение – с другой. Радость – потому, что здесь целый «букет» художников, которые могут все, они могут делать то, что делают живописцы, графики, дизайнеры; могут работать и с пространством, и с материалами: с деревом, металлом, мозаикой, керамикой... У них громадные профессиональные возможности. Это позволяет им предлагать порой такие решения, которым ни в одной школе не научишь и в Суриковском не научишь, сколько ни учи православной иконографии. Вот, например, «Церковь земная и церковь небесная» (Л.П. Емелина) – темная, страшная масса на земле все мечтает о том, как бы подняться из этого дольного состояния до состояния горнего. А в горних высях что-то сверкает. Такая странная, почти диалектическая вещь, но я думаю, что церковные деятели усмотрят в ней ересь.

Что касается перспектив профессии, то я более чем уверен, что эти люди смогут работать и в архитектуре, и в области инсталляции, фо-

тографии, могут оперировать и предметом, и объектом, и видео.

Владимир Каленский, художник:
Я на своем опыте знаю, что батюшка в церкви хочет, чтобы все было в его храме, как в храме Христа Спасителя, чтобы это была академическая живопись. И о том разнообразном великом русском духовном наследии, которым обладает наша страна, многие даже не слышали. Поэтому делать специальную выставку надо было не только из работ художников наших современников, но и показать и Андрея Рублева, и Дионисия, и Феофана Грека...

Елена Соловьева, тележурналист:
Помимо церковной есть и светские проблемы, проблемы города.



Меня потряс Сургут. Представьте: с левой стороны – вышки сталинских лагерей, направо – город культуры, город театров, кафе с великолепной мозаикой, созданной в самом начале строительства города.

До распада Союза в малых городах люди пытались украшать стены, городские площади... Почему не вмешивается секция в эти проблемы?

Марина Терехович:
Сейчас монументалисты уходят в станковизм, замыкаются в пространстве холста. Секция монументалистов Московского союза была самая активная и по охране памятников архитектуры города. Но сейчас инертность. Молодые должны понять важность общественной деятельности. Наше поколение было более общественно озабочено. Мы боролись за интересы художников, искусства, доказывали важность их роли в жизни общества вообще, в том числе для архитектуры.

Никита Медведев:

Архитектура другая теперь, архитектору художник-монументалист не нужен, все решается на суперсовременных материалах. Здесь есть фантастические возможности – возьмите любой каталог, по отделочным материалам... Потому не нужны никакие росписи... Но когда-нибудь захочется атмосферы, одухотворенности интерьеров, тогда художник и будет, наверное, востребован.

Татьяна Малинина, искусствовед:

На выставке проявлено искусство – сильное, мощное, жизнеспособное. Как вы будете приспособливаться ко времени, будете ли договариваться с архитекторами, церковью или войдете каким-то особым движением в станковое искусство, неважно. Важно другое – поколение 1970-х собирает вокруг себя молодежь. Повлиять на молодое поколение, вырастить поколение, которое через много лет сделает свою юбилейную выставку и не забудет повесить ваши работы, так же как вы экспонировали произведения В.А. Фаворского, Б.П. Чернышева, Б.П. Милюкова.

Евгений Казарянц, художник:

Я вступил в эту секцию, когда она была еще подсекцией. На моих глазах и с моим участием в какой-то степени она стала секцией. Об этом, мне кажется, надо писать, и это надо изучать, потому что это явление мирового порядка. И то, что сделано в Москве, по крайней мере, я считаю надо брать под государственный контроль. Секция (бюро, правление) должна озаботиться, чтобы сохранить то, что сделано нашими художниками за эти 50 лет.

Виктор Решетников, художник:

Архитектура хоронит нас, но напомним мысль Мельникова: никогда не перебивать застенчивый шепот искусства.

Никита Махов, искусствовед:

Очевидно, монументальное искусство еще не воспринимается как самостоятельное, поэтому многое уничтожается. В мастерских я видел просто великолепные эскизы, проекты, макеты. Это совершенно удивительный культурный пласт. Напрашивается такая утопическая вещь – музей. Он нужен и для истории, понадобится он и для практики.

Что касается перспектив, уже постмодернизм заложил смерть монументального искусства, претендуя на создание пластического образа средствами архитектуры. Это совершенно блистательная идея Бофилла, Мельников тоже предвосхитил эту мысль постмодернистов о том, что вообще-то архитектура становится искусством только тогда, когда узурпирует основные законы и положения станкового или пластического искусства. Мечтания о том старом, о том золотом веке монументального искусства у нас в России и на Западе – совершенно неосуществимые мечтания. И в этой связи стоит подумать, каковы действительные задачи развития монументального искусства? Церковное искусство и светская жизнь могут предложить какие-то



новые формы.

То, что сегодня монументальное искусство уходит в станковизм, это объективная ситуация. Вообще структура монументального образа в период расцвета, в 1960-ые годы была сформулирована как раз не на стенах, то есть не в архитектурном, а в камерном пространстве станковой картины. Это впрямую подтверждается живописными работами таких авторов, как Аблин, Тюленев, Казарянц, Зубарев, Пчельников, Лаврова и другими.

Андрей Кузнецов, художник:

Женя Казарянц правильно говорил, что монументальное искусство 1960–1980-х годов имеет значение и для нашего отечественного, и для мирового искусства. Месяц назад ко мне обратилась семейная пара: он – из Франции, а его жена – наша соотечественница, они интересуются и собирают эскизы монументальных произведений. Как я понял, после того как Запад «прочесал» мастерские у-

дожников-живописцев, вывез так называемый социалистический реализм, они обратили свои взоры на монументальное искусство. Это очень симптоматично. Пока мы работали, занятые худсоветами, комбинатами, процентовками, все это было буднично и называлось производственной работой. А сегодня, когда все это ушло, стало историей, произведения, которые были созданы в то время, уже стали памятниками определенной эпохи. Поэтому я обращаюсь к монументалистам, к их самосознанию. Ваш опыт будет, безусловно, востребован. У государства появятся возможности, частных заказов уже стало много, храмовое строительство идет – опыт прошлых десятилетий пригодится стране.

Татьяна Малинина:

Справедливости ради надо сказать, что в последние 12 лет, когда появилась возможность ездить, жить, где ты хочешь, смотреть, живопись художников наливается мощью. Это я вижу в работах Николаева, Медведева, Кулакова и многих других, есть ощущение выхода на пространство мировой культуры. Теперь нужно продолжить работу с пространством, архитектурой города, искать формы пластические, диалогичные всему тому, что нас окружает.

Елена Соловьева:

На выставках – весенних, осенних – художники-монументалисты, как правило, часто выглядели значительно сильнее и ярче, потому что там была, кроме всего прочего, мощная содержательная внутренняя основа, напряжение, с которыми работают монументалисты. Простой пример. Андрей Владимирович Васнецов – прекрасный монументалист, но и картины его знамениты. Сколько в них от монументального и в цвете, и в решении, и в колорите, и в подходе. Мне кажется, художники-монументалисты не потерялись.

Вадим Кулаков:

В свое время архитекторы завидовали художникам: вы более свободны, у нас такой свободы нет, мы зависимы от типовых проектов и т.д. Архитекторы получили свободу, но результаты оказались не те, что мы тогда себе представляли.

Марина Терехович:

Но художники не должны отстра-

няться, нужны контакты с архитекторами, властями города, церковью, и не только для того, чтобы все мозаиками украсить или росписями покрыть, а для того, чтобы из реального пространства не уходило искусство.

Валерий Башенин, художник:

Мне кажется, мы постепенно начинаем поднимать голову. Долго мы выступали только как живописцы. Но теперь положено начало – выставки монументальных работ. Нам нужно показывать свои новые работы, делать молодежные выставки. Узнать, кто они, чем занимаются, какие у них проблемы. И всем вместе учиться и отвечать на ожидания общества, и улучшать вкус общества.

*Материал подготовила
Марина Терехович*

the profession of the monumentalist?

Two remarkable shows were on view in 2004 in the exhibition hall at No.11 Kuznetsky Most street in Moscow. In March, the Moscow Artists' Union's section for decorative and monumental art had put on a large-scale representative exhibition devoted to its jubilee – 50 years since it was formed as a section within the union.

In September, on the eve of City Day, the Moscow Sculptors' Association, the Moscow Architectural Society and some architectural workshops had arranged an exhibition-dialogue between sculptors and architects, under the heading of «Space, Form, Construction».

What follows on these pages is an abstract of the round table debates during the jubilee exhibition, along with interviews given by three participants of the «Space, Form, Construction» exhibition.

«Память как совесть и правда...»*

«Как прекрасно устроен человек! Какой великолепный дар ему даден – память!»

В. Астафьев. Последний поклон

В переживаемом живом настоящем заключены все ритмы времени – от мгновения до тысячелетий. Свойственное человеку ощущение истории, чувство включенности в поток исторического времени запечатлел М. Волошин в поэтической формуле «Весь трепет жизни всех веков и рас живет во мне всегда, теперь, сейчас». Когда мы чувствуем свое присутствие во всех этих временах – «здесь» и «сейчас», тогда прошлое становится не только прошедшим, а будущее не только еще не сбывшимся. Тогда и настоящее способно стать временем великодушного доверия и прощения, вырастающего из воспоминания светлого и благодарного.



С. ТЕЛИНГАТЕР
А.А. Малышева
1942.

Бумага, карандаш



А. КОКОРИН
«Ежи» на улицах Москвы
1942.

Бумага, карандаш

Профессионалы формировались в 1960-е годы, сделавшие нам хорошую прививку от трескучей пафосной риторики, от откровенной конъюнктурности. Вместе с тем представление об эпохе, существующее одновременно в разных интерпретациях, дает возможность в конечном счете увидеть это время объемнее.

Искусство 1970-х годов, создаваемое непосредственными участниками войны или детьми, которые были достаточно взрослыми в те годы, останется в истории культуры кульминационным моментом, маркирующим этап мощнейшей рефлексии и ярчайшего художественного воплощения целой эпохи. Однако сегодня остро ощущается потребность вернуться к первоисточнику, внимательно всмотреться в глаза и лица тех людей. Поэтому, несмотря на неприязнительность и отсутствие каких-то формальных открытий в настоящее время актуализируется искусство именно военных лет.

Рисунок с натуры, о котором пойдет речь, в годы войны играл роль ценного документа. Портреты солдат и офицеров, изображение походного быта, населенных пунктов, названных в сводках, – все это вызвало особый интерес читателей военной печати. От работ художников-участников и свидетелей событий читатель ожидал прежде всего, точности и правды. Для нас сегодня беглый набросок из фронтового блокнота, выразительная альбомная зарисовка, акварель или живописный этюд военной поры являются и источниками самой достоверной информации и материалом для реконструкции живой картины эпохи. Рассматривая рисунки, сделанные на выцветшей бумаге, на оборотах каких-то старых чертежей, бланков военных канцелярий, я пыталась понять, в чем причина их невыразимого обаяния. Однако общая пестрота и разноголосица рисунков казались непреодолимыми. И только на пути осмысления взаимоотношений документального и художественного, соотнесения сюжетных, тематических и иконографических характеристик удалось в море разнообразных зрительных впечатлений выявить некую целостность.

Анализ взаимоотношений документального и художественного подводит нас к еще одному вопросу об особенностях художественного языка, стилистики этих произведений.

Художник, находившийся по эту сторону фронта, был плотно встроены в контекст военных событий. Он буквально рвался на передовую. Объяснять его позицию исключительно идеологическим и пропагандистским давлением было бы несправедливо. Немецкий художник мог поставить себя над схваткой, мог поз-



А. КОКОРИН
После боя
1944

Бумага, угольный карандаш



Н. СОКОЛОВ
П. Крылов в землянке пишет дневник
1943

Бумага, карандаш



Н. СОКОЛОВ
Москва в октябре
1941

Холст на картоне, масло

Н. СОКОЛОВ
«Здесь был дом»
1943

Бумага, гуашь, темпера



волить себе уехать, например, в ту же Данию, которая как и большинство стран Европы была союзницей воюющей Германии, и, отвернувшись от всего происходящего, арт-жестами выражать свое презрение войне как таковой. Мог ли позволить себе нечто подобное отечественный художник? Конечно, нет. Прежде всего потому, что будучи славянином, иудеем или представителем любого другого народа Союза, он прекрасно знал, какое будущее его ждет в случае поражения, вне зависимости от его отношения к большевистскому режиму. В простом солдате художник видел своего личного защитника. Если же художник сам солдат, он породнен со своим товарищем одной судьбой. Отсюда и искренняя интонация, неподдельные чувства, которые сплывают людей перед общей бедой. Художник поглощен настоящим, и если в руках у него всего лишь небольшой клочок бумаги и карандаш, он, волшебством своего таланта надеется запечатлеть, оберечь самое дорогое в этом рушащемся мире. Поиски оригинальных формальных решений отступают на второй план, превращаясь из цели в средство. Может показаться, что художник обстоятельствами отброшен назад к «казбуке», с которой начинал свой путь в профессии, – натурной зарисовке, при этом как бы выпадающей из времени, отмеченной ярким новаторством, оказываясь вне современного стиля. Это заблуждение. В свое время Пикассо вернулся к изобразительности, почувствовав внутреннюю необходимость, но вернулся уже иным, обогащенным опытом кубизма.



А. КОКОРИН
Регулировщица
1944.

Картон, карандаш

Не имея возможности подробно остановиться на характеристике графики военных лет, назовем наиболее значительные произведения, созданные в те годы. В.А. Фаворский, сын которого погиб на фронте, создает самаркандскую серию линогравюр, трудится над циклом портретов полководцев (гравюра на дереве). Иллюстрации к «Новеллам» П. Мериме А. Гончарова, к «Кентерберийским рассказам» Чосера Ф. Константинова, к «Иллиаде» Гомера М. Пикова, к «Дон-Жуану» Байрона Г. Ечевистова свидетельствовали о возрождении замечательной графической техники – гравюры на дереве, отвергнутой в 1930-е гг. Новое «документалистское» качество, а еще более осознание значения происходящих событий во многом определили черты, свойственные стилистике этих работ – лаконичных, точных и трепетно правдивых. Эти же свойства определяют манеру фронтových рисунков даже такого смелого экспериментатора в области художественной формы, как С. Телингатер, который, используя свой предыдущий опыт, создает великолепные портретные зарисовки, агитационную графику. Жанровые станковые рисунки В. Минаева строятся на резких светотеневых контрастах, придающих экспрессивность форме. Молодой А. Кокорин стал настоящим художником именно в годы войны.

Его станковые листы и сюжеты «Фронтového дневника» превосходно нарисованы. Острый штрих позволял художнику даже в беглых зарисовках быть абсолютно точным и выразительным. Его рисунки в большинстве сделаны не пятном, а линией. Эта манера рисовать сейчас встречается довольно редко, так как требует «снайперской» точности, в то время как рисунки пятном позволяют скрадывать некоторые сложные подробности формы. Несмотря на строгость исполнения, рисунки Кокорина свободны, артистичны, и эта непринужденная свобода делает их изящными. Угольный карандаш стал излюбленной техникой художника. Выразительная линия при сочетании с пятном придает его манере живописность.

По мере выявления новых, ранее не известных работ все ярственнее проступает еще одна важная художественная тенденция искусства военного времени – связь с наивным искусством. Именно в такой стилистике создавал свои портреты и жанровые картинки О. Гурулев.

Одной из связующих нитей единой картины, которая складывается в нашем представлении при попытке обобщить пестрые впечатления от отдельных деталей и эпизодов в рисунках военных лет, является тема города. Вехи «от Москвы и до Берлина» не только отмечают ход военных событий, но отражают изменения в настроениях людей.

По графической серии «Москва военная» (1941–1943) А. Кокорина можно судить о жизни столицы и в самые тяжелые дни ее обороны, и тогда, когда самое страшное было уже позади. На основе одной из самых ранних зарисовок сделан широко известный ныне акварельный лист «Москва военная. 1942». Городской пейзаж, ржаво-лиловый громоздкий объем жилого дома, слева и справа узкие просветы, в которые устремляется транспорт, обтекающий здание с двух сторон, на небольшой площади, сгрудились автомашины, военная техника, трамваи, зажатые фасадами строений. Грязно-синее небо, бледнеющее к горизонту, усеяно белыми пузырями плавающих аэростатов. Все проникнуто чувством тревоги. На другом листе – окраина Москвы, по шоссе движутся тяжелые, крытые брезентом грузовики, монотонный ритм телеграфных столбов, «ежи» оборонительных сооружений, заснеженные поля передают тревожную атмосферу опасности, нависшей над городом и страной.

В другой части московской серии переживания художника смещаются в область созерцания, размышления, согретых особым теплом, доброй улыбкой. Иной предстает и Москва в этих рисунках. На одном из них художник становится пешеходом, следующим по тротуару за медленно передвигающимся на костылях солдатом в длинной шинели и с рюкзаком за спиной. По противоположной стороне улицы выстроились невысокие дома старой Москвы. Архитектурный мотив, пронизанный неторопливыми ритмами, сплошная



Н. СОКОЛОВ
Поднимаются аэростаты заграждения
1941
Бумага, акварель



А. КОКОРИН
Из «Фронтového дневника»
1944
Бумага, карандаш, тушь, перо

завеса дождя, смягчающая контуры, размывающая детали, фигура солдата-инвалида в сдвинутой на затылок ушанке – вся совокупность этих впечатлений окрашена лирическим настроением. Другой рисунок передает радость художника первым приметам возвращения жизни в русло мирной столичной повседневности. На Малой Бронной, у дверей булочной столпились люди в ожидании открытия. По их одежде, позам, движениям мы видим, как изменилось настроение москвичей, почувствовавших, что самое страшное позади. На молоденьких женщинах щегольская довоенная одежда: легкий крепдешин, изящные туфельки и элегантные летние пальто в стиле Ар Деко, на пожилых – старомодные кокетливые шляпки, длинные шали. Довольно много мам и бабушек с детьми, видимо, уже вернувшихся из эвакуации. Манера, в которой выполнен рисунок, свободная и гротесковая, придает легкий юмористический оттенок изображаемому.

В произведениях, относящихся к наиболее тяжелым дням ленинградской блокады – зиме 1941–1942, художники выбирали для изображения самые драматические эпизоды, стремясь показать, сколько сил и мужества понадобилось людям, чтобы постичь суровую науку выживания. В рисунках Ю. Петрова, М. Платунова, гравюрах С. Юдовина перед зрителем проходит череда каждодневных событий обороняющегося города: по набережной шагает морской патруль, стоят у орудий моряки-зенитчики, люди убирают снег, дежурят на крышах, выносят раненых из разбитых домов, везут на саночках хоронить умерших, греются у железных печек...



Р. ГОРЕЛОВ
Письмо пожилого солдата
1943
Бумага, карандаш



А. КОКОРИН
Молодой боец
1943

Моравиа «Дом, где совершено преступление». В продуманном отборе характерных деталей, в колористическом строе акварели и в самом выборе мотива есть единая образная и психологическая основа. Строго обобщенный пейзаж в акварелях ленинградской серии Боима: покрытые снегом и льдом улицы и набережные, темные массы домов – все это передает точные признаки места и времени. Верное чувство специфики ленинградского пейзажа выражено в его ритмах, отношениях света и цвета. Сдержанно-тонкий, прозрачный цвет создает общее настроение – настороженное, тревожное, грустное, но одновременно полное искреннего восхищения красотой города, феерическими красками его природы. «Этот московский акварелист сумел подметить своим сочувственным и восхищенным взглядом такие тончайшие черты и особенности Ленинграда, которые ускользают как слишком привычные от художников, постоянно живущих там», – отмечал А. Чегодаев.

Тема города проходит через всю графическую летопись войны, последовательно отражая и сам ход военных действий, и течение времени, и перемену настроений. Разрушенными и опустошенными войной предстают Сталинград, Калинин, Орел, Брянск, Курск, Белгород во фронтовых дневниках и зарисовках К. Финенова, Н. Соколова, В. Житенева, П. Баранова и др. Но как меняется характер графики, после того как военные действия переносятся на территорию Европы! В ней преобладает архитектурный пейзаж. С наслаждением рисуют улицы и площади европейских городов Н. Жуков, М. Маторин, Н. Аввакумов, А. Кокорин.

Рисуя остатки мостов и зданий пострадавшего от жестоких боев Будапешта, И. Константинов придал развалинам величие и масштабность. Но, несмотря на разрушения, в рисунках художника Будапешт оста-



А. КОКОРИН
Лист из «Фронтового дневника». Трансильвания.
Дожливый день в Арадея Маре
и юль 1945
Бумага, тушь, перо



А. КОКОРИН
Москва. 1942
1943
Бумага, тушь

Н. СОКОЛОВ
Портрет маршала Г.К. Жукова.
Берлин
1945
Бумага, карандаш



ется прекрасным. Г. Гордон в своих работах передает ощущение пространственного размаха и монументальности ансамблей Будапешта, особого очарования слитого с природой болгарского города Тырново. Европейские архитектурные зарисовки П. Кирпичева выразительны и отличаются точностью характеристик. Улицы Вены, собор Святого Стефана он рисует карандашом, педантично прорабатывая детали. Чтобы запечатлеть причудливые силуэты пагод Харбина и Мукдена, он пользуется кистью и тушью, обобщая и передавая ощущение легкости и воздушности.

Балтийская серия акварелей и рисунков С. Боима полна радостных предчувствий. На одном из листов художник изобразил выстроившиеся в ряд в таллинском потру тральщики, готовые к выходу в море для ликвидации минных заграждений. Нежные светлые краски передают душевное состояние автора победной весной 1945 года. Очарование обликом старого Таллина запечатлели его рисунки «Зима в Таллине» и «Ратушная площадь в Таллине».

Особую группу составили натурные зарисовки художников в освобожденном Берлине. Большинство из них запечатлело разрушенное здание Рейхстага и Бранденбургские ворота. Рисунки Н. Соколова, С. Бессонова, В.Д. Медведева, Е. Комарова, стремившихся к предельной точности в передаче деталей, тем не менее приобретали символический смысл.



В. БИБИКОВ

Из альбома «Северный флот в годы войны»

1944

Бумага, карандаш

Своими отличительными чертами обладал, условно говоря, представительный портрет вне зависимости от степени его завершенности. Как правило, это были поясные или погрудные изображения с более тщательно выписанными головой и чертами лица, обобщенно, бегло намеченными линиями фигуры, но при этом обязательно четко прорисованными теми деталями одежды и головных уборов, по которым легко определялись род войск, знаки различия и награды портретируемого. Рядом с авторской подписью и помещался краткий пояснительный текст, где указывались место, название военной операции, наименование фронта, соединения, части, а также сведения о человеке, с которого писался портрет. Предметом особой гордости авторов являлись автографы портретируемых.

В лучших произведениях портретного жанра документальность уступает место подлинности. Качества подлинности и влюбленности художника в свои модели присущи лучшим рисованным портретам С. Телингатера**. Одна из его портретных зарисовок 1942 года называется просто – «Малышева А.А.», не имеет специальных пояснений, если не считать пометку о публикации в московской газете «Комсомольская правда». Погрудный портрет изображает девушку-бойца лет 18-ти, одетую в шинель, армейскую шапку-ушанку, из-под которой выбиваются пряди светлых волос. Острый глаз художника увидел в скромной модели особую привлекательность и нашел точные выразительные средства для ее передачи. Скользящие светотеневые переходы, как бы лаская, выявляют припухлость почти детских неправильных черт простого милого лица с широко расставленными глазами и тонкими ниточками бровей, чуть вздернутым носом, крупным правильным ртом, твердым упрямым подбородком. Шапка, «ушками взлетет», придает облику девушки что-то мальчишеское, а ее тщательно выписанный дымчатый ворс подчеркивает почти детскую мягкость лица. Особую одухотворенность образу сообщает доверчивое и вместе с тем пылкое выражение обращенных к зрителю прозрачных глаз рано повзрослевшей девочки. Один из лучших портретов фронтового блокнота П. Васильева – карандашная зарисовка, изображающая сержанта связи В.П. Потапенко. Под фамилией связиста автор сделал пометку: «На другой день после ранения». Желая выразить восхищение мужеством и выдержкой человека, только что перенесшего операцию, он придал своеобразную парадность портрету. Связист изображен в шинели, туго перепоясанной ремнем, в шапке-ушанке. Крепкая, коренастая фигура с крупной, плотно посаженной головой, доброжелательным выражением улыбчивого лица вызывает в памяти известный литературный персонаж поэмы А. Твардовского.

Особенно свободным и изобретательным становился художник, когда рисовал своих друзей и коллег. Среди рисунков Р. Горелова сохранились относящиеся к 1943 году портреты Бориса Неменского и автора прекрасных рисованных портретов военных лет Ильи Лукомского. Хорошо известна портретная зарисовка из фронтового альбома Н. Соколова «П. Крылов в землянке пишет дневник» (1943). Рисунок выполнен густым плотным штрихом, чередующимся с тонкой проработкой формы и активно включенной в изображение белизной бумажного листа, – так достигается сочная светотеневая лепка. Свет стоящей на столе коптилки выхватывает из темноты отдельные предметы: блокнот, алюминиевую кружку и ссутулившегося человека, что-то записывающего в толстую тетрадь. В трактованном с оттенком шаржа портрете легко угадываются черты Порфирия Крылова – его яйцевидный череп, высокий лоб и длинный унылый нос.

Редкий художник не обращался к портретам врача, санитаря, госпитальной нянечки. Одним движением, не отрывая карандаша, запечатлела московская художница Е. Афанасьева, работавшая сестрой в военном госпитале, колоритную внешность знаменитого хирурга Н. Бурденко (1941), придав рисунку юмористический оттенок. Не последнее место в рисунке военных лет занимает автопортрет.



Н. СОКОЛОВ

Фронтовые дороги

1943

Бумага, тушь, перо



Ю. ПЕТРОВ

Моряки-зенитчики

1942. Литография



В. КУРДОВ

Переправа через Сироть.

1945

Литография

А. КОКОРИН

Солдат двух войн

1945.

Бумага, карандаш



Фронтальные блокноты и дневники до предела населены людьми. Пусть даже человек еле виден, все равно его присутствие ощутимо на дороге, в лесу, в степи, у речной переправы. Люди заняты делом: они действуют или отдыхают, сосредоточены или веселы, но даже в этих особых обстоятельствах они такие как всегда, они живут... Рисунки художников, обладающих даром вживания в атмосферу фронтового быта, часто заметно отличаются от работ тех, кто ощущал себя скорее в роли репортера или летописца военной жизни. Таким работам свойственно, прежде всего, чувство внутренней свободы, острое видение и неподражаемый юмор. Три зарисовки И.М. Гурвича представляют собой портрет, натюрморт, бытовую сцену, поданные в жанровой трактовке. Изображение тонкого выразительного профиля приятеля военкора художник сопровождает надписью: «Давай закурим, Костя!». Самым добросовестнейшим образом автор вырисовывает висащие над костром закопченные котелки с готовящейся в них едой, называя свой натюрморт: «Эх, котелки наши, котелочки!». И, наконец, третий его рисунок, подписанный: «Прошел целый месяц, а наших все нет...», изображает избу, где лежат на полу, блаженно сопят бойцы, совсем молоденькие ребята.

Жанровая трактовка портрета давала художникам возможность выразить и черты яркой индивидуальности, и колоритность типажа. Наиболее часто встречающиеся персонажи сформировали определенные типажи. Таковы образы бывалого солдата – ездогого, санитаря, портного, парикмахера, сапожника... У Теленгера это портрет пожилого красноармейца Смирнова Тимофея Андреевича (1943). Короткими частыми штрихами художник «высекает» крепкий череп, скуластое курносое лицо с широким морщинистым лбом, пышными пшеничными усами, плотно сжатым ртом, твердым подбородком. Из под густых мохнатых бровей на зрителя устремлен острый пронизывающий взгляд. Рисунок сопровождается пояснением: «...Красноармеец-ездоговой. 1894 г.р. Калининская обл., Великолукский р-он, д. Пасино... Два года образцовой боевой строевой службы. Награжден медалью «За боевые заслуги» и орденом Красной Звезды. «Обозник – это характернейший тип нашего солдата, – записывает в своем дневнике А. Кокорин, – пожилые, выдавшие виды, с русской солдатской смекалкой. У всех усы. Сидят усачи на повозках крепко, уверенно, спокойно смотрят на толпы незнакомых чужих людей, на новые города. Сколько за эти четыре года проехали на своих повозках, сколько видели новых стран, новых городов! Их сейчас ничем не удивить... Едет усач в выцветшей гимнастерке, пилотке, на груди несколько медалей и орденов. А таких очень много».

В чертах и выражении лиц, позах, движении художники старались уловить характерные черточки, передать обаяние и ощущение глубокого родства, соприкосновения с народным корневым началом. В числе подобных работ – «Солдат двух войн» (1945), «Полковой портной» (1945) А. Кокорина; «Ужин» (1945), «Письмо пожилого солдата» (1943) Р. Горелова; «Чашка чаю» (1941) В. Афанасьевой; «Пожилой солдат» И. Ильина.

Другим популярным персонажем фронтовой графики стала девушка-регулировщица. Изображения регулировщиц мы находим в альбомах Л. Соифертиса и А. Кокорина. «Милые регулировщицы – они всегда вызывали у меня улыбку, – пишет А. Кокорин. – Едешь по заснеженной бесконечной равнине, по дороге, утыканной вешками, и, вдруг, на развилке дорог возникает одинокая фигурка в немного великоватом полушубке, ушанке на бок, с винтовкой за спиной и флажком в руке. Торчат косички или фронтовой перманент. Это наши регулировщицы». Быстрый выразительный набросок, сделанный Кокориным зимой 1944 года, точно передает очертания повернутой в профиль маленькой женской фигурки, сопротивляющейся порывам ледяного январского ветра. В полушубке, перехваченном ремнями портупеи, в больших валенках, с автоматом за спиной, втянув голову в плечи и сдвинув на лоб до самых бровей шапку, девушка стоит, упрямо выткнув вперед руку с флажком.

Благодаря огромному количеству зарисовок, оставшихся нам в наследство от военного времени, из множества неповторимых лиц, характеров, судеб, захваченных единым бурным потоком событий, составляется не столько «собирабельный», «типичный» образ современника, сколько возникает ощущение напряженного ритма жизни, чувствуется ее власть над человеком, вовлеченным в стремительный водоворот времени.

Татьяна Малинина

* НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ при участии Центрального музея Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (ЦМ ВОВ) готовит к изданию документальный сборник «Память и время в художественном измерении эпохи». Вниманию читателей предлагаются выдержки из статьи Т.Г. Малининой к разделу «Художественно запечатленная память», проиллюстрированные рисунками из коллекции музея.

**С. Телингатер – автор обложки первого номера журнала «Декоративное искусство» 1957 года, а также ряда последующих, определивших эстетику журнала на долгие годы. (Прим. Ред)

А. КОКОРИН

Фронтальная дорога

1944

Бумага, карандаш

И. ГУРВИЧ

«Эх, котелки наши, котелочки»

1944

Бумага, угольный карандаш

А. КОКОРИН

Лист из «Фронтового дневника». Зонты

1945

Бумага, тушь, перо

А. КОКОРИН

Лист из «Фронтового дневника».

Дожливый день

1945

Бумага, тушь, перо



«memory as conscience and truth...»

Cultural memory is a product of hard work. It involves both the mind and the soul. Unlike «pure science», it also involves moral judgement.

As events of culture and art become history, different generations more widely disagree in their view and assessment of the past.

We look back on the past with «a smuggling load of the present», as Vladimir Nabokov justly remarked. Those of us who lived through the wartime childhood share both memory and approach to historical evidence.

On the other hand, looking from different angles, we can see things past more three-dimensional, so to say. We feel now more keenly that we must take up original sources and look more closely into the eyes and faces of those who lived before us. Although there may be no or few formal discoveries, the wartime art is now growing in value.

A casual sketch in a soldier's notebook, or a crisp drawing, watercolour or oil piece of the war time, may sometimes serve for us today as a source of valuable knowledge or evidence for reconstructing some or other events or episode in that time.

Looking intently into sketches left a piece of timeworn paper, say, on the back of a technical drawing or an official report, I take pains to make out why indeed there is so much fascination in them.

An artist lives engrossed in the present time. Whenever he happens to get pencil and paper, his magic of talent begins to work, prompting him to record what he thinks worthy of leaving to posterity in this ever-changing world. He does not really mind the trouble of seeking new forms: they are means, not aims, for him at the moment. He seems to find himself compelled to go back to the ABC of training, when the thing was drawing from life. For all the new forms, everything he does will look out of time and curiously beyond any contemporary style. It is a mistake. Thus, Picasso in his days returned to pictorial forms when he felt the urge, but he did so with the experiences of cubism to his credit.

As more hitherto unknown works come to light, it becomes more evident that the wartime art has something akin to naive art.

Throughout the graphic chronicle of the war runs the urban theme. It reflects the progress of the hostilities, the calendar course of time and the change of moods. Sketches of ruined and devastated cities such as Stalingrad, Kalinin, Oryol, Bryansk, Kursk and Belgorod abound in the wartime diaries and notebooks of K.Fenogenov, N.Sokolov, V.Zhitenev, P.Baranov and others. Drawings changed heart when the hostilities crossed the border into Europe. Architectural landscapes predominate. N.Zhukov, M.Motorin, N.Avvakumov and A.Kokorin seem to have enjoyed sketching the streets and squares of European cities.

The wartime artists drew plenty of portraits, obviously mindful of leaving to posterity the images of those whom they owed their survival.

The best of their portraits are more authentic than documentary. S.Telingater's drawn portraits are at once remarkably true to life and compassionate.

The surviving wartime sketches are numerous and the faces, characters and fates recorded on them varied and individual. Rather than presenting a collective or typical image, they convey the strain of the time and its dominance over everyone caught in its maelstrom.

Tatiana Malinina

П. КИРПИЧЕВ
Из фронтового блокнота
1944
Бумага, тушь, перо

П. КИРПИЧЕВ
Из фронтового блокнота
1944
Бумага, тушь, перо



В. БИБИКОВ
Мыс Шарапов. Ущелье. Из альбома
«Северный флот в годы войны»
1941
Бумага, карандаш, сепия



В. МИНАЕВ
Из серии «Литва»
1944
Бумага, акварель





С. БОИМ
Ратушная площадь
в Таллине
1945
Картон, гуашь



С. БОИМ
Мемель. Катера у
стенки
1945
Картон, смешанная
техника

Б. ЕРМОЛАЕВ
Ленинград в дни
блокады
1942
Бумага, акварель



Послесловие редакции

Н. ДОРМИДОНТОВ
Январь 1942 года в Ленинграде
1942

Бумага, сухая кисть, цветной карандаш

Есть такие события в истории стран, что чтобы потом не происходило, как бы не менялись политические ориентиры, экономический строй, социальная жизнь, люди и общество в целом, они подобно стержню или нити обеспечивают «связь времен», они незыблемы и вечны. В России к таким событиям относится Великая Отечественная война, четыре года которой с ходом времени все более концентрируются в одном дне – 9 Мая. И какая бы власть не была на дворе, откуда и куда бы ни дул ветер перемен, этот майский день на календарном листе никогда не окрасится в будничным черным цветом. Его не предложат перенести, переименовать, отменить. 9 Мая – наша гордость, наша Победа, наша святыня. Некогда на Руси была хорошая традиция – возводить храмы в память о подобных событиях. Храм мы не возвели, но зато воздвигли множество монументов и мемориалов, а вместо свечей зажгли Вечный огонь.

Отгремели праздничные салюты. Отговорили с экранов телевизоров участники теперь уже далеких событий. Страна посмотрела шестьдесят фильмов о войне. В музеях и выставочных залах прошел целый ряд выставок, посвященных этой дате. Открылось несколько памятников, отзвучали «датские» концерты. На Красной Площади прошел парад, мастерски срежесированный и сыгранный, – зрители остались довольны равно и как главные действующие лица – ветераны Великой Отечественной и, дай бог последней, Мировой войны. Думается, этот парад потом будет часто показывать телевидение, потому как здесь еще живые участники боев. Сколько их останется, когда страна будет праздновать 70-летие Великой победы.

Праздник «со слезами на глазах» удался. И будем надеяться, он будет всенародным подлинным праздником еще не раз.

Но что дальше? Однажды не станет участников тех героических событий, их детей – всех тех, кого эта война коснулась непосредственно, задела судьбу, изменила жизнь. Чем будет Великая Отечественная для наших потомков? Главами в учебниках истории? Конечно. Еще она будет темой произведений литературы и искусства, которые оставят нашим потомкам в наследство послевоенные десятилетия, те, в которых бьется пульс той жизни. По учебникам ее будут изучать, а по произведениям – понимать и переживать.

Любое историческое событие оставляет по себе два рода текстов. Канонические и апокрифические. В данном случае канон – это факты. Апокриф – это область личных переживаний, ощущений, воспоминаний, осмысления. Здесь важны деталь, нюанс, оттенок. Это область чувств и эмоций. Но без нее картина события лишена красок, души. А, если угодно, и плоти. И в этом смысле искусство, а нас в данном случае интересовало изобразительное искусство, осваивает именно эту область. Его пространство – апокрифы.

Прошло 60 лет со дня Великой Победы. Многие события войны вошли в сознание народа, определяют нашу ментальность. Но все новые факты продолжают потрясать сознание. И пусть многое изменилось, и мы уже живем в другой стране. Что-то вновь и вновь заставляет нас обращать свои мысли к той, уже теперь далекой войне. Ни Афганистан, ни Чечня не породили такого количества произведений, разве что стали поводами для создания остросюжетных боевиков. Что же подталкивает современных художников вновь и вновь посвящать Великой Отечественной свои творения? Почему нам так интересны первоисточники – фронтовые зарисовки, дневники, документы, воспоминания свидетелей?

Осмысление всего этого открывает обширное поле для исследований не только историков, но и теоретиков искусства, психологов, философов.

Разумеется, уже существует огромное количество статей, посвященных отдельным произведениям, художникам, но все более ощущается потребность более общего, системного подхода, серьезного анализа. Почему возникают периоды затухания интереса к военной теме и ее активизация? Работы художников – отражения настроений царящих в обществе. Потому здесь интересны и сами художественные приемы, интересна смена настроений, изменения в оценке события.

Свидетельствует ли новый повышенный интерес к периодам героического прошлого о кризисе гражданских настроений в настоящем? Обращение к триумфальному шествию государства российского по Европе – что это – надежда и вера в то, что великая роль России в мире – это не только прошлое, но и наше будущее?

Понять развитие нашего отношения к великому событию – это значит понять самих себя в протяженности послевоенных лет и самих себя сегодняшних.

П. КИРПИЧЕВ
Из фронтового блокнота
1945
Бумага, карандаш

М. ПЛАТУНОВ
На Неве зима
1942
Бумага, темпера

В. БИБИКОВ
Из альбома «Северный флот в годы войны»
1941
Бумага, карандаш, сепия

А. КОКОРИН
Солдатский сон
1944
Бумага, угольный карандаш



Долг исторического покаяния



Беседа корреспондента «ДИ» с первым заместителем генерального директора государственного унитарного предприятия города Москвы по специализированному обслуживанию населения «Ритуал», кандидатом экономических наук Андреем Валентиновичем Бочаровым.

ДИ: *Думается, что сегодня все имеют возможность наблюдать, как возрождаются храмы. Религиозные темы вернулись в искусство. В частной жизни люди также все чаще обращаются к традиционным ценностям. Вообще, если исследовать культуру, то в ее основах мы обнаружим религиозные постулаты независимо от того, ощущали свою причастность к религии ее творцы или нет. Но вот одно из установлений всех монотеистических религий – приготовление к смерти при жизни – как бы не коснулось общества, хотя говорят, что на кладбище не бывает атеистов, наши кладбища все те же, что были в атеистическую эпоху страны. Как вы это объясняете?*

– Отношение к ритуалу как сфере услуг укоренилось в обществе в советское время, когда тема смерти была под запретом и в литературе, и в искусстве, и в СМИ. Смерть была низведена в биографии людей до нелепой случайности. Поэтому и весь ритуал был направлен не на увековечивание памяти, а на единовременное событие. С тех пор в нашем обществе все изменилось. Но к государственной, гражданской и семейной памяти отношение осталось прежним. «Все, как у всех» – прежняя привычка к единообразию. Увековечивание памяти о человеке как проявление культуры, философии общества, как области искусства, наконец, традиционного религиозного поведения – это, пожалуй, самое главное о чем следует говорить, внедряя в практику.

ДИ: *Что же, ждать, когда в обществе само собой изменится от-*

ношение к ритуалу? Но, наверное, можно что-то и инициировать?

– Тут много проблем – юридических, экономических, культурных... Главное – нужно изменить отношение к ритуалу как сфере услуг. Мы пытаемся что-то делать, и сделано уже многое. В городе есть система социальной помощи при захоронении. Инициатором в этом деле стал Ю.М. Лужков. Это по его распоряжению в традиционные дни поминовения к станциям метро подаются бесплатные автобусы до кладбищ. В городском бюджете отдельной строкой появилась специальная статья расходов, это позволило провести благоустройство на всех московских кладбищах: заасфальтировали дорожки, озеленили аллеи, разбили цветники, поставили скамейки, установили указатели. Эта работа будет продолжаться, чтобы превратить кладбища в территории, достойные памяти о поколениях наших с вами предков, – места, куда мы приходим, чтобы вспомнить о них, подумать о жизни, о времени...

ДИ: *Вы затронули материальные проблемы. Вы представляете государственную структуру «Ритуал». А ведь помимо вашего предприятия существует еще целый ряд других. Как строится ценовая политика в сфере ритуальных услуг?*

– Могу ответственно сказать, что государственное предприятие оказывает комплексные качественные услуги по наиболее низким ценам.

ДИ: *То есть, кладбища в городах нужны не только для того, чтобы помнить об ушедших, они нужны и для живущих? Когда-то на меня огромное впечатление произвело старое кладбище во Львове. Это была особая среда, в которой ты ощущал себя в черед поколений потомком, преемником, наследником многих поколений и одновременно звеном их связи с грядущими поколениями. Среда кладбища порождала чувство ответственности, а также раздумья, без которых душа увядает.*

– Можно утверждать, что мемориальная сфера сейчас нахо-



По распоряжению Ю.М. Лужкова к юбилею Победы благоустраивается Перепеченское военно-мемориальное кладбище по типу Арлингтонского.

Создан центральный монумент, разбиты газоны, дорожки, посажены аллеи.



дится на пороге значительных изменений. По распоряжению Ю.М. Лужкова к юбилею Победы благоустраивается Перепеченское военно-мемориальное кладбище по типу Арлингтонского. Создан центральный монумент, разбиты газоны, дорожки, посажены аллеи. Или другой пример. Сейчас уже известны захоронения в местах массовых расстрелов в годы репрессий. Превратить эти могилы в пантеоны необходимо потому, что у каждого человека есть право на память, это и долг исторического покаяния, это и предупреждение ныне живущим, и забота о нравственном состоянии общества.

ДИ: *А если речь идет об увековечивании памяти частного, одного человека?*

– Но мы же об этом и говорим: – память о человеке – и историческое, и общественное, и личное дело. Именно потому среда городского кладбища должна быть насыщенной, разнообразной, а не просто одинаковые камни с именами в однотипных оградках. В русской традиции ведь было как: первое финансовое накопление человек тратил на создание семейного захоронения. В этом был одновременно и реалистический, и метафизический подход к пониманию финала человеческой жизни. Вернуться к такой традиции можно, если изменится не только материальное, но и духовное состояние общества. Тогда кладбища станут пантеонами. Кто-то предпочтет деревянный крест на зеленом газоне, кто-то – скульптурный памятник, кто-то – часовню или фамильный склеп... Посещение такого пантеона поможет сохранять память о близких, порождать экзистенциальные раздумья. Пантеон – это место размышления не только о своем роде, но и об истории, о судьбе народа, страны, о ее достойных людях. Пантеоны должны стать местом, где думается, вспоминается, местом, которое способствует духовному переживанию. Эту среду должны формировать художники, архитекторы, дизайнеры, надо, чтобы в ее создании было заинтересовано все общество.

Беседу вела Ада Сафарова

our duty of historical atonement

Andrei Bocharov, Ph.D., first deputy director-general of Ritual, a state-run population-servicing unitary company in Moscow, made his point to a DI correspondent:

«There are personal as well as historical and social values in paying remembrance to the deceased. So the environment of a city graveyard should be varied and meaningful. There should be a great deal more than uniform inscribed stones inside standard fences. Once upon a time it was Russian tradition that anyone's initial savings were usually spent on founding and developing the family's burial place. That was at once a pragmatic and a metaphysical approach to understanding man's last ritual. I believe we should be able to recourse to this tradition if and when society's material and spiritual conditions have changed. The graveyards would then turn into pantheons. A pantheon is a place for us to ponder about our ancestors as well as about history in general, the fates of our nation, about those who have earned honor and glory to our country. A pantheon should become a place where we could think, remember and devote ourselves to religious feelings. Painters, architects and designers should form its environment. And it is important that society as a whole should be interested in its development.



Эволюция живописи, или История ее мимикрии

В 1958 году Магритт создает живописную композицию и присваивает ей весьма показательное наименование – «Каникулы Гегеля». В самом деле, после того как живопись узурпировала спекулятивный способ мышления, сферу метафизики, ей не оставалось ничего другого, как отправить Гегеля, подробно разработавшего метод философской диалектики, на заслуженный отдых. Недаром живописное искусство Де Кирико получило название «метафизического».

Так живопись отрицала себя, но если этот процесс зафиксировать в терминах гегелевского лексикона, то его следует определить как отрицание отрицания, за которым, как предусматривается в диалектической цепочке немецкого философа, неминуемо наступает фаза утверждения, то есть переход в новое качество. И действительно, еще русский мыслитель Чаадаев полагал, что биологическая смерть отнюдь не есть окончательное уничтожение, а только переформирование в некое иное состояние.

Скорее всего, именно в таком повороте и восприняли смерть живописи представители второй волны беспредметного искусства в середине прошлого столетия. Однако, что бы они не понимали под смертью живописной практики, после Де Кирико и Магритта она все равно оказалась небытием. Поэтому акт ее возрождения, а точнее, реанимации, объективно нельзя представить ни чем иным, как процедурой патологического анатомирования. Иначе говоря, чтобы живопись вновь обрела реальность, ей надлежало как бы вывернуть свою потустороннюю изнаночную сторону на сторону лицевую.

Но подобная процедура возможна только в экспрессионистской деконструкции художественного образа, в акте психологического транса, в исповедальном откровении личного самораздираания.

Об этом свидетельствует и опыт так называемой «нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма». И в первую очередь, одного из самых талантливых ее представителей – Роберта Мазервелла, художника, наделенного необычайным зарядом живописной эмоциональности. Его огромные холсты с гигантскими зонами черного цвета нельзя трактовать иначе, как рождение живописи, ее появление на свет бытия из мрачного хаоса небытия. Не случайно акт творения неких изначальных живописных праформ, еще не получивших ни ярко выраженной окраски, ни четко обозначенного рисунка, осуществляется художником на светлом фоне клокочущего месива белил. В экспрессивной живописи Мазервелла обнажается скрытое нутро красочной субстанции, разверзаются таинственные недра механизма творения самой живописной стихии.

В европейском искусстве тоже заявляли о себе схожие творческие тенденции. В первую очередь следует указать на черную живопись Суллажа, в известной мере близкую живописи Мазервелла. Разработкой самых различных композиционно-пластических вариаций «лирической абстракции» или «живописи действия», течения, параллельного «абстрактному экспрессионизму» ньюйоркцев, занимался большой круг других авторов. Подобная же профессиональная линия проводилась и в среде итальянских живописцев, например, такими ее представителями, как Альберто Бурри, Пьеро Дорацио, Антонио Санфилиппо. Здесь нельзя не упомянуть и о знаменитой международной группе «Кобра», объединившей художников экспрессивной направленности из Копенгагена, Брюсселя и Амстердама, кстати сказать, многие из которых также тяготели к сумеречной гамме черного регистра.

Между тем, для того чтобы живопись подошла к стадии возрождения, она должна была сначала абстрагироваться от собственной смерти, то есть от самой же себя, какой она стала в первой трети XX века в искусстве классического авангарда и в живописном искусстве метафизической спекуляции. Таким образом, экспрессивный абстракционизм середины прошлого столетия отвлекался не от реальных объектов окружающей человека действительности, а, в первую очередь, от

самой живописи. Иначе говоря, он должен был сделаться отрицанием третьей ступени – отрицанием отрицания отрицания. Отсюда следует очень любопытный вывод – беспредметная живопись второй волны прежде всего была порождена не консолидацией пластической формы за счет отказа от запечатления в картинах объектов зримой реальности, как это было на заре новейших течений, а, напротив, изъятием себя у самой же себя, то есть ценой собственной девальвации.

Отстранение подобного рода возможно почти на нечеловеческом, чтобы не сказать на дьявольском, профессиональном уровне. Именно таким высочайшим мастерством отличаются беспредметные студии Ротко и Де Сталя. В их творчестве можно наглядно проследить процесс девальвирования или самоуничтожения живописи.

Практически неуловимыми, какими-то фантастическими по изощренности метода изысками – легчайшими лессировочными прописками – Ротко достигает некоего волшебного эффекта предстояния в открытом пространстве всей живописной композиции перед внешней поверхностью холста. Нет, это отнюдь не выпадение пластических форм за пределы картинной плоскости, как часто случается у профессионально беспомощных мазил, а именно какое-то чудесное явление живописи в повседневной бытовой обстановке.

Что же касается Де Сталя, то в его холстах живопись буквально превосходит сама себя и перевоплощается в какую-то невиданную драгоценность. Такое впечатление возникает, когда разглядываешь этот поток живописных мазков и планов, необычайную выразительность цвето-пластической гармонии. Подобные ошеломляющие по виртуозности исполнения колористические пассажи представляются последней отчаянной попыткой избежать смертельного распада.

И, действительно, присущая живописным стилям американского и французского художников рафинированность, доведенная до последней степени допустимого, за которой уже наступают процессы, обратные изначальное желанному, как неоднократно отмечалось специалистами, всегда свидетельствовала о вырождении культуры в целом, а также отдельных ее отраслей, в частности, изобразительного искусства.

Еще последовательнее отторжение живописи от самой себя проводит француз Ив Кляйн. Он окончательно низводит живописную практику до обманчивой имитации, превращает ее в откровенный симулякр. Это манифестируется в самом технологическом процессе создания живописных полотен, он осуществляется непосредственно на глазах специально приглашенной аудитории и при этом записывается на видеопленку. Художник покрывает краской ядовитого сине-фиолетового цвета обнаженные женские тела и затем предлагает окрашенным таким образом красавицам приложиться к заранее загрунтованному холсту. После осуществления данной процедуры на белой плоскости остаются оттиски определенных частей женского тела. Полученные цветовые конфигурации Кляйн предлагает наблюдателям принимать в качестве самой живописной композиции.

По сути, живописец использует технический прием, заимствованный у печатной графики, но гравированной «доской» слугит обнаженное тело.

Живописная фактура перестает существовать как самостоятельная образная субстанция, наделенная способностью творить саму же себя. От создания холстов способом печатной графики или оттиска Кляйн переходит к производству живописи с помощью открытого огня.

В результате таких технологических нововведений живопись, естественно, теряет собственную пластическую телесность и как бы превращается в поверхностную оболочку.

Самым показательным проявлением девальвации живописи стал автопортрет Кляйна: поколенный гипсовый слепок с обнажен-

ного мужского тела, сплошь покрашен ультрамарином и закреплен на плоскости планшета, покрытого искрящимся золотом. В этой инсталляции воплощена полная утрата субстанциональной самодостаточности живописи. Выступая в прикладной роли декоративной покраски, чернильный цвет воспринимается скорбным знаком погружения в темную ночь отсутствия.

Утрата самостоятельной творческой способности живописно-пластической материи заявила о себе в художественной практике Ива Кляйна и стала свидетельством смерти живописи во второй трети XX века. Новейшая живописная практика исчерпала возможность воспроизводства, отныне для самовоссоздания она должна прибегать к помощи посторонних факторов.

Живописный маскарад на фоне золотого сверкания, разыгранный в оригинальных работах Кляйна, неожиданно окунает искусство живописи в поведенческую стихию карнавала, праздничного шествия с песнями, плясками и различными лицедейскими трюками. Погружает его в ту самую обстановку спонтанного народного гуляния или «низа» жизни, откуда возврат к реальности возможен либо путем реанимации, радикального вмешательства в погибающий организм, либо мимикрией в нечто совершенно противоположное живописному искусству. Потому что третий путь ведет к принципиальному удалению от пластической образности, как то и произошло в концептуализме.

Но поскольку экспрессионизм Мазервелла или его крайние проявления у Кляйна также ведут к уничтожению живописью самой же себя, в действительности остается возможным только второе – превращение в собственную противоположность. Такой визави высокому искусству является китч.

В слово «китч» здесь изначально вкладывается всем известный традиционный смысл. Что означает некий предмет кустарного изготовления, при выполнении которого человек руководствуется не объективным постижением красоты, которое дается профессиональной выучкой, а субъективными обывательскими понятиями. Это копилки в виде кошек, пепельницы со скелетами, искусственные цветы, клеенки и коврики с лебедями и оленями и прочее в том же роде, не лишнее сентиментальной прелести.

Коль скоро живопись умерла, ей не оставалось ничего иного, как затеять игру в переодевания, заняться мистификацией, превратиться в свою противоположность, чтобы невзирая ни на какие объективные трудности продолжать жизнь, противостоять собственному разрушению.

Не случайно в прошлом столетии для огромного числа живописцев такую притягательную силу получили сознательно или бессознательно разнообразные проявления примитивизма и китча.

В художественном сознании представителей постмодернистской эпохи китч проявляется на самых разных эстетических уровнях, проникает в самые различные аспекты живописно-пластической образности.

Для анализа бытования китча в живописи самого последнего времени обратимся к отечественным авторам.

Сразу бросается в глаза фигура московского живописца Евгения Вахтангова.

В картинах Вахтангова мимикрия живописи в китч осуществляется на формальном уровне. Написанные им в последний период холсты кажутся выполненными мазками губной помады и цветного лака для ногтей. Автор создал целую серию работ подобного абстрактного пуантилизма и не скрывает своих вкусовых пристрастий. И в самом деле, в эпоху смерти живописи не остается ничего другого, кроме как открыто принять правила игры.

У Аркадия Петрова китч сначала заявлял о себе на сюжетном уровне. Основой композиций автору служил провинциальный интерьер, заполненный ковриками, кружевными салфетками, букетами искусственных роз, слащаво подкрашенными фотопортретами. При этом живопись Петрова сохраняла все качества очень высокого профессионального мастерства.

В этом нет противоречия: искусство живописи находится в области небытия, все традиционные категории, и, в частности, категория китча, как бы находятся в перевернутом положении. При сохранении своего привычного значения, они одновременно приобретают в новых

обстоятельствах и новое содержание. Поэтому китч отнюдь не исключает присутствия мастерovitости живописной работы.

Впоследствии художник отходит от провинциальной сюжетики, отказывается от прямого позиционирования своей эстетической программы. Китчевая направленность вплетается им в сложную аллегорико-символическую метафору повествовательной канвы. Текстовые цитаты, заимствованные из Евангелия и положенные в названия живописных работ, воссоздаются в картинных композициях языком немых. Горизонтальными рядами располагаются изображения кистей рук, сложенных в соответствующие смысловые знаки. Таким остроумным способом живописец хочет «озвучить», донести до зрителя заключенную в Святом писании тайну, которая вообще не поддается никакому выражению в формах вещественной объективации.

Отсюда и сама пластическая артикуляция начинает подражать китчу.

Лев Повзнер в своей работе последнего периода, охватившего приблизительно пять-семь лет, подчинил китчу сразу два аспекта – и сюжетный, и формальный. Он создает живописные композиции на тему коммуналок сороковых-пятидесятых годов или захлапленных бытовыми отходами дворов.

Свою выразительную манеру художник нарочито уподобляет примитивной стилистике Пиромани или Чентвари.

Повзнер выстраивает на холстах человеческие лица при помощи самых различных повествовательных деталей, наподобие того, как в XVI веке их воспроизводил в своих картинах итальянский маньерист Арчимбольдо из различных овощей и фруктов.

В этой изобразительной метафорике раскрывается общая склонность к традиции маскарадно-карнавальных переодеваний и к трагической экзистенциальной атмосфере. Живописец тонко описывает личную трагедию «маленького» человека, брошенного потоком цивилизации в бездну мучительного одиночества.

В живописи Ивана Лубенникова китч проявляется на содержательно-стилистическом уровне. Пышнотелые девы, выведенные жестким рисунком «новой вещественности», чуть смягченной подцветкой розоватого оттенка, близки раскраскам деревенских фотографов.

Плоские человеческие фигуры Натальи Назаренко, вырезанные из фанеры и расписанные в натуральной манере, – этот живописный метод намеренно не связан с живописностью и профессиональной выучкой, даже в ее широком плюралистическом смысле и радикальном опыте последних ста лет.

В отечественной традиции последнего времени, пожалуй, одним из самых заметных бессознательных проявлений китча на живописной почве оказались картины Наты Конышевой.

Живопись скандально манифестирует себя как тотальный китч на больших полотнах Дубосарского и Виноградова. Холсты с пляжными нимфами в бикини, окруженными экзотической обстановкой с развесистыми пальмами и косматыми львами, уже совершенно сознательно имитируют эстетику рекламного плаката, а параллельно тому еще и пленэрную манеру Аркадия Пластова. Это открытый живописный симулякр, живописный китч.

Иван Колесников и Сергей Денисов назвали свой персональный проект «Артмимикрия». Выстроенный ими энвайронмент был набран из живописных копий с картин Пикассо и Дали, фотографий, запечатлевших рекламные панно, в которых репродуцировались фрагменты картин того же Пикассо, а также диван, в обивке которого снова использовались мотивы из картин художника. Все вместе взятое должно было, по замыслу авторов, выражать ту мысль, что пока критики на все лады говорят о смерти живописи, она на самом деле спокойно мимикрирует в дизайн и китч.

Этот процесс заметен и в картинах самого Дали вопреки утверждениям автора о стремлении к высокой традиции искусства Возрождения.

Отмеченные превращения живописи прослеживаются не только у огромного числа авторов, но укладываются в творческий путь ряда художников.

Тенденция, в частности, показала себя на персональной выставке Виктора Пивоварова, организованной в залах Третьяковской галереи в 2004 году.

Экспозиция его произведений поделена на несколько тематических разделов: «Заблудившийся Данте», «Эйдосы», «Разговор о лимонной корочке».

Понятно, речь идет не о Данте, а о том, что занятия живописью есть хождение по мрачным кругам ада или запутанному лабиринту. На картине «Черное яблоко» гигантских размеров половина фрукта покоится на крохотной скорчившейся фигурке лежащего человека, знаменуя раздавленность автора невыносимой ношей. Почившее живописное искусство обернулось запретным плодом. Художник развернул яблоко к зрителю сердцевинкой, но это обманчивая видимость проникновения в коварный дар природы. На самом деле, не оставалось ничего другого, как превратить живопись в спекулятивную диалектику по примеру Магритта. Недаром почти все работы, выполненные художником во второй половине семидесятых, фактически дословно повторяют стилистику старшего западного коллеги.

О том что с определенного момента художник понимает живописную практику именно в магриттовском ключе, показывает самый последний цикл живописных холстов, так и названный – «Эйдосы» – термин из сугубо философского словаря, из спекулятивной метафизики. Не случайно среди живописных работ Пивоварова появилась и «Метафизическая композиция».

Однако эта мимикрия в диалектический концепт есть первичная стадия оперативных манипуляций с умершим живописным организмом, так сказать, первая медицинская помощь. Процесс метаморфоз поэтому неизбежно должен продолжаться. Так на практике и происходит. Цикл натюрмортов «Разговор о лимонной корочке», выполненный под Шардена, но совсем не с шарденовским живописным качеством, явно показывает своим имитационным характером их примитивную подоснову.

Китч сделался наиболее глубокой, завершающей стадией эволюции живописного искусства.

Однако, известно, путь эволюции никогда не был однозначно прямолинейным, потому продолжает существовать и первоначальная фаза приспособления живописи – «спекулятивная диалектика» или «метафизическое искусство».

Одним из ведущих представителей этого направления среди московских художников, бесспорно, является Евгений Гороховский. В его живописи спекулятивный аспект наиболее последовательно выразился в названиях работ, то есть, на вербальном уровне, тем самым очень сильно приближая творческую деятельность Гороховского к внепластическому концептуализму.

Можно даже сказать, подобного рода живопись настолько подчинилась текстовому дискурсу, что по существу уже не может и сохраниться без него. Живопись ищет опору в другом виде эстетической выразительности, в литературном слого.

Возникает вопрос: а есть ли у живописи и вообще у образно-пластической системы альтернативный вариант существования, или она вымерла в качестве самоценного феномена?

Отвечая на вопрос, необходимо подчеркнуть, что мысль о смертельном исходе живописного искусства ни в коем случае не подразумевает исчезновение самой образно-пластической категории. Данная категория вечна, поскольку отпущена нам как единственно возможный наглядный способ выражения сакральной тайны.

Следовательно, живописной традиции не остается ничего другого, как возродиться в принципиально новом качестве. Так оно и произошло в отечественном искусстве приблизительно в середине девяностых годов прошлого века, когда в московской художественной жизни активно заявило о себе течение «новой пластики». Образно-методологические истоки ее зрелого стиля восходят по большей части к эстетике Бойса и отчасти Кунелиса. При этом изначальные генетические корни возникновения и развития «новой пластики» находятся в экспрессивной манере, и прежде всего, в черной живописи Мазервелла и Суллажа.

И в самом деле, возникшее направление характеризуют предельная минимализация выразительных средств, радикальный образный аскетизм. Его колористическая палитра в основном сводится к жесткому ахроматическому ряду черного, белого и серого. Вместе с тем сохраняется сложность самой пластической фактуры.

Этот технологический ход позволяет обнажить идеологическую структуру, внутреннюю пластику содержания, которое в «новой выразительности» играет куда более важную эстетикообразующую роль, чем это было свойственно старой образной функции. Произведение, освобожденное от декоративного, конструктивных излишеств превращается в непосредственный символический знак. Пластика формы и пластика содержания существуют в нем нераздельно, фактически сливаясь в некоем едином тактильном образовании.

В данном направлении значительное место занимает методология концептуализма. По существу «новая пластика» и складывается в точке пересечения образно-пластического и внепластического принципов, является парадоксальным синтезом изобразительного искусства и деятельности, чуждой всякой миметической нацеленности.

У «новой пластики» завязываются совершенно особые отношения с традиционными пластическими видами. Ее сложение связано с комплексной переработкой видовых форм и средств выразительности живописи, скульптуры, графики и др. В синкретическом слиянии различных видов искусства возникает принципиально новый пластический феномен, в корне отличный от старых пластических систем. Это – и не живопись, и не графика, и не скульптура, и не все вместе взятое, но именно не похожая ни на что прежнее художественная субстанция – новая пластика, «неосинкретическое искусство».

Благодаря повышенной роли в «новой пластике» содержательного момента в ней подчас ведущая партия отводится вербальному компоненту. Литературность, как полагали основоположники авангарда, категорически противопоставленная живописи, в опрокинутом мире новейшей методологии вполне органично уживается с пластическим аспектом, более того, является неотъемлемой частью выразительной структуры.

Приоритет текста особенно хорошо прослеживается в работах Виктора Умнова, где собственно живописно-пластический способ переводится в словесно-текстовой. При этом, несмотря на полное отсутствие цвета, манера написания сохраняет живописную фактурность.

Та же замена осуществляется и в работах Адольфа Гольдмана. Правда, в ином стилистическом ключе – с применением весьма изысканной цветовой палитры.

В последней серии работ Гольдман отказался от сплошного вербализма, подавая его короткими фрагментами. Зато теперь разработанная им «новая пластика» стала представлять собой циклическую последовательность живописных композиций, которые, несмотря на их фигуративный характер, требуется считывать, следуя взглядом за изобразительным потоком, как это имеет место в процессе чтения. Отсюда визуальные повествования невольно воспринимаются бесконечной чередой скрижалей, с проявившейся на них текстовой записью.

Несколько иначе синкретическое собирание происходит в «новой пластике» Иосифа Дашевского и Аладина Гарунова. Вытянутые по горизонтали инсталляции Дашевского помещаются на стене или выкладываются на полу и напоминают развернутые свитки с нанесенными на них письменами. Творения Гарунова, выполненные из резины, содержат такой объем символических смыслов, что их надлежит опять-таки не столько рассматривать, сколько как бы считывать, умозрительно улавливая в напластованиях гуттаперчового материала пластику идей.

Цвет у обоих авторов крайне скуп, практически доведен до минимума (серый цвет пепла и тускло-бурый – выцветших фотографий) – у первого, и черный (резиновой массы) – у второго.

Необходимо отметить еще одну черту «новой пластики» – склонность к пространственным решениям, присущую буквально всем представителям движения, даже в тех случаях, когда используется плоская картинная поверхность. Поэтому ей можно еще присвоить наименование «необарокко».

Есть в «новой пластике» и вторая группа авторов, связанная с максимальным наращиванием выразительных средств, которое ведет к тому же эффекту радикального обнажения содержательной подоплеки произведений. Это – Наумов, Касаткин, Седнев.

Приверженцы экстремальной формы продолжают сохранять достаточно тесную связь с экспрессивной тенденцией.

Экспрессионистские корни особенно ярко проступают в живописи Владимира Башлыкова. Несмотря на известную традиционность творческой позиции, содержательное наполнение его пейзажных мотивов таково, что переводит их из разряда пленэрных в разряд метафизических, лишенных гравитационного поля. Материальные объекты, попадая в атмосферу подобного звучания, претерпевают качественные изменения, переходят из вещественного бытия в бытие невещественное.

Приобщение к миру высоких ценностей для человека, утерявшего в современную эпоху онтологические ориентиры, – единственная возможность спастись от трагического экзистенциального одиночества.

Психоанализ всех трех стадий умирания живописного искусства – «спекулятивной диалектики», «постэкспрессионизма», «китча» – показывает, что со смертью все отнюдь не кончается. Она оказывается радикальным фактором возрождения, провоцирует появление новых жизненных импульсов, позволяющих художникам найти актуальные образные решения и вернуть к существованию живопись.

Никита Махов



АЛАДИН ГАРУНОВ
Объект

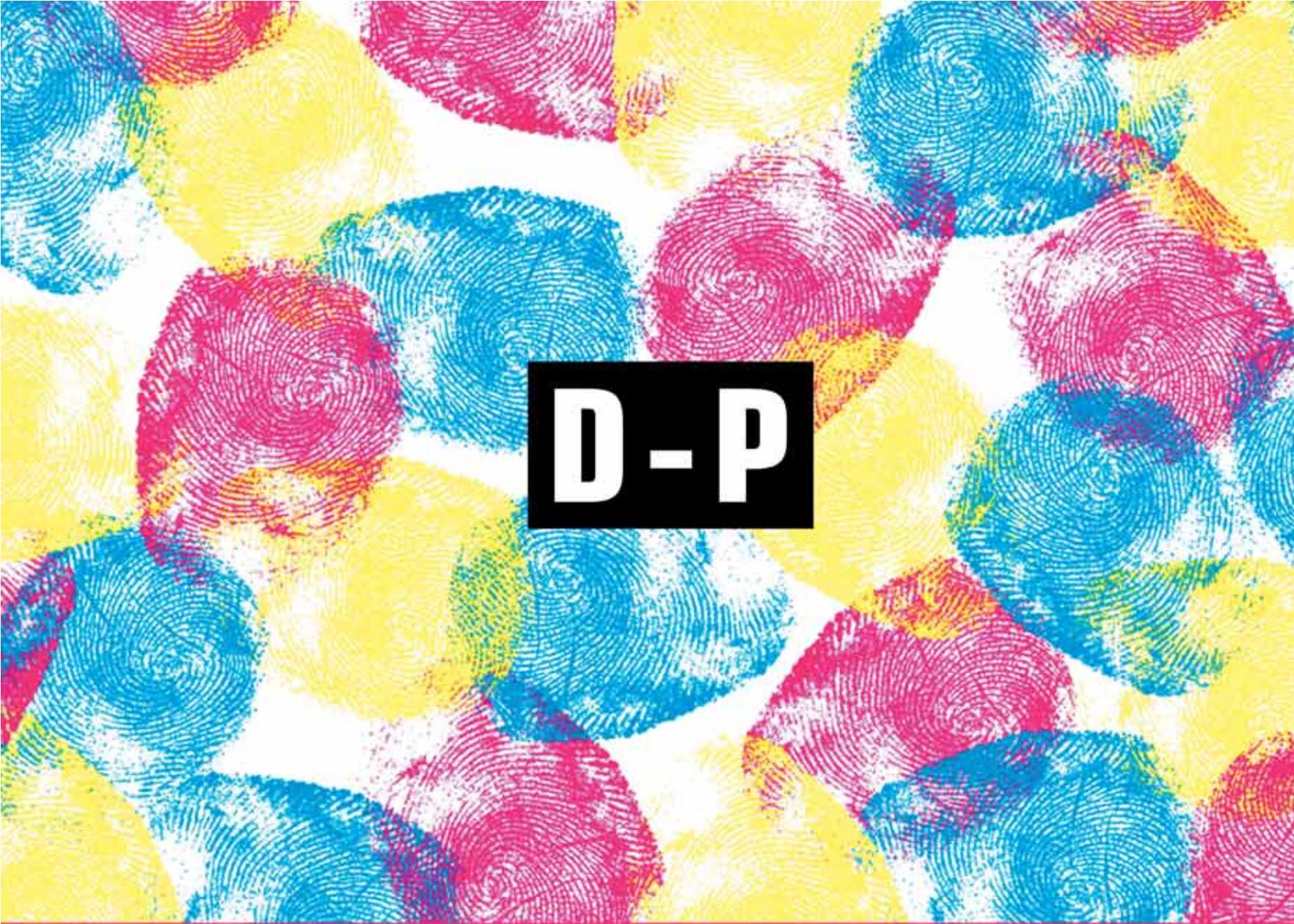
evolution of painting – or history of its mimicry

When in 1958 Rene Magritte called one of his works Hegel's Holiday, the name seems to have hit the nail on the head. Really, as painters had usurped what had been the realm of metaphysics before – the speculative mode of thinking, there was nothing more for them to do than send into retirement the German philosopher who has elaborated the method of philosophical dialectics. Perhaps equally indicative was the name Giorgio De Chirico gave to his school – Metaphysical painting. Thus painting negated itself. Yet, to define it in terms of the Hegelian lexicon, that was negation of the negation, to be followed, as in the Hegelian dialectic scheme, with a phase of overcoming the self-negation, that is, transition into a new quality. The Russian philosopher Chaadayev, too, believed that biological death is no final annihilation but a re-formation into some different condition.

Now, for painting to enter a stage of revival, it must at first alienate itself from its own death, that is from itself, in the form it had taken in the art of classical avant-garde and in the painting art of metaphysical speculation in the first third of the twentieth century. This means that the expressive abstract art of the middle of the past century turned away, in the first place, from painting itself rather than from real objects of man's surroundings. In other words, it must have become negation of the third degree – negation of the negation of the negation. Hence one noteworthy conclusion: the origin of non-objective painting of the second wave was not consolidation of plastic form through refusing to fix objects of visible reality on pictures, as it was the case at the dawn of the newest movement, but through withdrawing itself from itself, that is at the cost of its own devaluation.

Having lost ontological guidelines in the modern times, human beings have no other way of saving themselves from tragic existential loneliness but through accepting the world of high values. Psychoanalysis of all the three stages of dying of the art of painting – «speculative dialectics», «postexpressionism» and «kitsch» – shows that death does not end anything but becomes a radical factor of revival, urging the rise of new vital impulses which will let artists find actual imaginative solutions and return to the existence of painting.

Nikita Makhov



D-P

Третья Ярмарка полиграфических услуг

ДИЗАЙН И ПОЛИГРАФИЯ

6 – 9 сентября 2005

Центральный Дом Художника

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4486, 238 4516

E-mail: mailbox@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

Информационная поддержка:



ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

Театр выезжает на фронт!

Среди многочисленных экспозиций, посвященных 60-летию Победы, выставка «Театрально-фронтальной дневник» в Театральном музее им. А.А. Бахрушина выделяется неожиданной идеей, ее творческим воплощением и очень оригинальной подачей материала. В основе замысла вы-



познавательная выставка не кажется перегруженной благодаря удачному дизайну художника С.Н. Черменского и хорошо продуманной концепции Л.И. Постниковой, К.Г. Агаджановой, Л.А. Гузовской, Г.А. Девятова. Главным ориентиром, по замыслу авторов, при осмотре выставки стал мотив «дороги» с обозначением ее начала – 1941 и конца – 1945. Зритель совершает своеобразный «переход» по дороге от мирной жизни (обозначена фрагментом «комнаты» с патефоном и абажуром) до изображения горящего Рейхстага с реющим над ним красным знаменем. С удовольствием обнаруживаешь на выставке разнообразные тонкие намеки, аллюзии, символы, например, «урезанное» знамя. В конце экспозиции на потолке зала – имитация голубого победного пульси-



ставки – замечательная инициатива сотрудников Театрального музея 1940-х годов. В самом начале войны они обратились к театрам, артистам, выезжавшим на фронт, с просьбой вести дневники, собирать фотографии, рисунки, отзывы – любую документацию о выступлениях театральных бригад на фронте. Так был собран огромный и разнообразный материал, открывающий новую, яркую героическую страницу в творческой деятельности театральных коллективов в истории Великой Отечественной войны. Насыщенная экспонатами, эффектная и

роющего неба. Рядом с изображением Рейхстага – венский стул и пианино, напоминающие о концерте в Берлине, посвященном Победе. Своеобразным фоном выставки стали увеличенные изображения Кремля и Большого театра – символы классического искусства. На экспозиционной дороге к победе расставлены акценты – напоминания о трудностях пути: свернув с «дороги», можно оказаться в госпитале, обозначенном белой дверью с надписью «Перевязочная» и фотографией Н.А. Обуховой, солистки Большого те-

атра, выступавшей в госпиталях. Суровую атмосферу воссоздают и конструкции в супрематическом стиле, в оформлении выставки использованы как бы обгоревшие черные балки и стальные «стрелы-снаряды», нацеленные на Рейхстаг. Витрины экспозиции по форме напоминают столы, на козлах которых в военное время писали письма.

Среди раритетов выставки – кассет И. Смоктуновского, солдатская капсула А. Папанова. Стрелетом вчитываешься в бесценные дневники, изучаешь рукописные материалы, благодарности актерам. Останавливают внимание даже крохотные записки, рассказывающие про выступления артистов на фронте, о репертуаре и зрителях. Из фронтального дневника Театра можно узнать впечатляющие цифры: с 23 июня по 1 сен-



теальность театров на фронте, и как необходимы были их выступления для поддержания боевого духа солдат, постоянно рискующих своей жизнью. Театральные афиши с репертуаром театральных выступлений во время войны свидетельствуют, что ставились не только пьесы классиков, но и произведения современных авторов – Л. Леонова, К. Симонова, А. Корнейчука. Яркими красочными акцентами выставки стали театральные эскизы (П. Вильямса к кинофильму «Дон», А. Арапова, Е. Лансере к опере «Суворов») и театральные костюмы. На многих фотографиях можно узнать знаменитых актеров: выступают перед солдатами



тября 1941 на фронте было проведено 250 концертов, 1600 выступлений, а также работали две бригады молодых актеров. Каждый экспонат выставки вносит новый оттенок в понимание того, насколько интересным и разнообразным был репертуар, творчески вдохновенной – дея-

И.С. Козловский и С.В. Образцов, М. Жаров и Л.В. Целиковская в гостях у летчиков. Хорошо срежиссированная выставка воспринимается как единое целое – театр в «театре» и про театр.

Виктория Хан-Магомедова

хроника художественной жизни москвы

Открылись новые залы основной экспозиции

Достоинно, ярко, с оригинальными дизайнерскими находками предстает открывшаяся в семи залах Исторического музея основная экспозиция «Российская империя в XVIII веке». Более 3 тысяч экспонатов, искусно подобранных, удачно сгруппированных, воспроизводят славную и трагическую историю страны в «безумное и мудрое» столетие. Охвачены разные стороны жизни и деятельности: государственные и церковные реформы, географические открытия, военные походы, роль правительства, наука, культура, театр, крестьянская культура... Очень познавательная экспозиция с обилием документов (жалованные грамоты, географические карты, письма, учебники) не выглядит скучной и перегруженной благодаря группировке реликвий. Наверху, во втором ярусе, в каждом зале, в оригинальных сетчатых планшетах помещены портреты царей, графов, князей, военачальников, крестьян и купцов. В последнем зале представлена крестьянская культура, которая незримо пронизывает этот «апофеоз» империи. Какое многообразие реликвий: маскарадные сани, трубы рогового оркестра, замысловатые гравюры с изображением битв, салютационная пушка, изящная деревянная модель галеры «Сом», красивые образцы тканей! Пространство экспозиции организовано удачно. Большие стеклянные витрины чередуются с маленькими, хорошо обыграны центральная часть залов, выявлены сюжетные «уголки» (фрагменты интерьеров, созданных по моде разных социальных групп). На все это великолепие гордо взирают императоры и императрицы с портретов.

Университету 250 лет

Славной истории МГУ посвящена выставка «Первый университет российский. 250 лет МГУ» в Историческом музее. Огромная роль университета в развитии науки, культуры, образования прослеживается на экспонатах, удачно

сгруппированных в блоки, разделы. В каждом зале воссоздана атмосфера эпохи. Первый зал (XVIII век) впечатляет своими реликвиями: изразцы, мозаика Ломоносова, портреты основателей, научные приборы. В зале XIX века привлекают реликвии университетских музеев: герб Российской империи из бабочек, восточные и европейские рукописи и неожиданные предметы из жизни студентов – меню студенческих обедов, афиши студенческих театров. И в залах XX века много ценных экспонатов. Заслуга авторов выставки в том, что они избежали помпезного славословия, стремясь показать разные стороны деятельности университета, идущего в ногу со временем, постоянно меняющегося. Ценно и то, что большое внимание уделено мемориальным вещам знаменитостей, связанных с университетом.

Юрий и Вера Грачевы в ГТГ «Нью-Йорк – город контрастов

самое же интересное для художника – обилие ярких человеческих типов. Здесь много бездомных, больных, уличных бродяг и нищих. Бездомные и нищие здесь доходят до полного физического и умственного падения. Я таких не видел нигде. Самое жуткое и страшно интересное для худож-



ника – это метро, нищие, бродяги, которых только в Нью-Йорке 40 тыс.», – писал художник Юрий Грачев, который вместе с женой, художницей Елизаветой, и дочерью в 1977 году эмигрировал в США. Поразительны его рисунки углем, изображения обездоленных очень живописны, свободны. Художник использует минимум средств, добиваясь резкой гипер-

трофии типажей («Двое бездомных», 1982; «Старуха с клюкой», 1980). И нет в них ничего жанрового, образы нищих кажутся очень знательными и вечными. На выставке из ГТГ представлены около 30 рисунков углем и карандашом, почти 30 полотен Юрия Грачева и около 20 холстов Елизаветы Грачевой из собрания семьи художника, а также Русского музея.

Грачевы, выпускники факультета прикладного искусства текстиль-



ного института, до отъезда в США создавали гобелены, абстрактные геометрические композиции, участвовали в ежегодных выставках в Манеже. Но, желая освободиться от постоянного психологического давления и творить свободно, Грачев с семьей уехал в США. В Нью-Йорке возникли иные трудности, пришлось бороться за выживание, но одно несомненно: переезд в Америку стал импульсом для его творческого развития. Сразу изменилась тематика работ: бездомные нищие Грачева ощущали себя чужими в стране. Он работал в текстильной фирме, в свободное время творил. Даже в метро художник делал зарисовки, наброски, используя их в качестве материала для своих работ. В рисунках углем нищих Грачев органично впитавший традицию великих мастеров (Леонардо да Винчи, Пикассо, Матисс, Кольвиц, Барлах), с наибольшей силой выявил свой талант. «Нищие здесь особого рода. Таких нет нигде в мире. Как правило, они оде-

ты в какую-то грязь и многие опустились физически. Некоторые, набросившие на себя буквально рубище из грубой рогожи, похожи на величественных библейских персонажей».

На выставке представлены большие полотна Грачева. После работы в Метрополитен-опере в качестве театрального художника в его холстах появляется ощущение абсолютной свободы в использовании пространства и блестящее владение большими кистями, умение безошибочно и точно наносить крупные, сильные мазки. В лучших картинах он обращается к той же теме городских низов Нью-Йорка. Если в них и обнаруживается связь с произведениями современных американских художников, то тема решена необычно, с каким-то странным сочетанием гротеска, глумливости и сострадания.

В Москве в 1960-е годы Юрий и Елизавета Грачевы пытались показывать на выставках свои абстрактные работы, но отборочная комиссия отказывалась брать их в экспозиции. Елизавета Грачева и в Нью-Йорке сохранила верность геометрическим композициям. Она 18 лет была программистом, но, по словам художницы, это не повлияло на ее творчество. Свои работы она не считает чисто геометрическими. Главное для нее – светотеневые контрасты, тончайшие цветовые градации. «Лучи света», «Отзвук» – огромные холсты 2000–2004 годов, в которых варьируются различные сочетания квадратов, решеток, полос, треугольников, притягивают мощной энергетикой, органичным сливанием геометрической абстракции и оп-арта. «Эта выставка – противостояние», – говорит Елизавета Грачева. И, действительно, несмотря на все трудности в Америке, Грачевы выявили свое Я.

Динозавры или честные труженики?

В одних работах ощущается стремление автора извлечь некие знаки памяти из глубин человеческого сознания, в других – художники манипулируют реальными и

иллюзорными формами, в иных геометрическую упорядоченность превращают в знак и смысл, в некоторых – заполняют поверхность холстов динамичными знач-



ками – следами, напоминающими о вездесущих масс-медиа, в отдельных – стремятся к гармонии искусства и жизни...



В Выставочном зале «Беляево» представлены 16 московских художников (один скульптор), работающих в различных жанрах и техниках, создающих фигуративные, абстрактные композиции, экспериментирующих на грани между предметом и беспредметностью (В. Апухтина, Е. Вахтангов, А. Диллендорф, Е. Демьянова, В. Ильющенко, Е. Казарянц, А. Каменский, Б. Кочейшвили, М. Крунов, О. Рудакова, С. Соколов, В. Сахатов, А. Сытов, А. Туканов, А. Шилов, А. Щербинин). Это третья выставка группы друзей, единомышленников, которых объединяет особое трепетное отношение к ремеслу художника, бескомпромиссность, экспериментирование в поисках нового пластического языка. Вахтангов – чувственный лирик. В его холстах точки, пятна образуют некое силовое пространство. Шилов зачарован сопоставлением цветовых масс различных оттенков, образующих пространственные зоны, – знаки пейзажей. Щербинин, вдохновленный геометрической абстракцией, нашел свои оригинальные

ходы. Полотна Крунова, созданные после поездки в Индию, рождают мысли о цикличности времени. В холстах Каменского поражает исключительная восприимчивость к цвету, фактуре, умение добиваться в своих утонченных полотнах гармонии пластического строя. Соколов мастерски, с безошибочным попаданием внедряет в свои пространственные композиции материальные предметы, прописывает их, добиваясь высокого уровня образной плотности, наполняет их метафизическим смыслом. В многозначных холстах Ильющенко с многоходовыми пространственно-композиционными комбинациями провидится новый порядок в мире.

«Беру пространство и формирую его»

«Конструкция – целесообразное решение всякого пространства. Настоящая конструкция – конструирование вещей и сооружений в реальном пространстве», – говорил А. Родченко. Первую пер-



сональную выставку «Андрей Красулин: образ жизни (живопись, скульптура, объекты, инсталляции)» в Третьяковской галерее нельзя назвать привычной ретроспективой, творческим отчетом московского художника за более чем 40-летний период работы. Юбилейная, к 70-летию художника, она воспринимается как целостное произведение искусства, настолько идеально продумано местоположение каждой работы, настолько одно с другим взаимосвязано, даже углы в зале он подчиняет их своему вдохновенному

драматургическому замыслу. Представленные более чем 100 произведений разных лет отражали творческую лабораторию мастера. Минимальными средствами Красулин добился максимального функционирования и выявления выразительных возможностей материалов и работ («Перегнуть три раза»). Не случайно главным модулем он сделал обыкновенную табуретку, благодаря трансформации ее из биологически слож-



ного образа. Красулин относится к типу «художника-изобретателя» (определение Родченко). Он любит исследовать минимальные объекты, преобразуя их согласно своей системе, выявляя бесконечные возможности формы. В лаконичных деревянных конструкциях он словно стремится вернуться к первозданной простоте, развивает принципы конструктивизма, используя разные приемы, способы наложения плоскостей, создающих иллюзию пространства, или сопоставления плоскостей фактур, нахождения новых приемов их «выгибания». Любопытно проследить, как художник открывает новые принципы взаимодействия геометрических форм, плоскостей, структур, как на холсте, листе бумаги, так и в трехмерных объектах. Что бы он ни создавал – колонны, архитектурно-гипсовые рельефы, минималистские «почеркушки» или композиции из черновиков жены, писательницы Людмилы Улицкой, во всех работах ощущаются присущие ему пластические ходы, стремление делать акцент на пересечение ди-

агоналей. Во всех его работах поражает функциональность использования материалов и необычная фантазийность, которая может все неожиданно преобразить. «Гвоздь» выставки – необычные объекты: маленький листочек с загнутым концом, удачно найденный модуль, из которого возникла целая серия работ в разных материалах. Выставка Красулина запомнилась и тщательно продуманным выстраиванием экспозиции – ничего лишнего, как и в мастерской художника, где любая вещь не выглядит пустой. «Беру пространство и формирую его», – говорит Красулин. Впереди – новые открытия.

Спасение в забвении

«Главная сила зла – страх, а добра – любовь», – говорит Елизавета Березовская. На выставке «Добро и зло» в галерее «Айдан» художница с помощью идеально выверенной формы заставляет зрителя размышлять о вечных истинах. И обстановка подходящая. Ничего лишнего. Как и во всех ее проектах, здесь важную роль играет свет, создающий ирреальную атмосферу. Попадаешь в изолированное пространство со сплошь задрапированными белой тканью стенами, ярко освещенными синими лампами. И в мертвенном свете выделяется крупно набранное слово «страх». А на потолке – красные губы (шелкография), символизирующие любовь, они отражаются на покрытом зеркалом полу. Заглядывая в это зеркало, видишь себя, в глубине отраженных там губ – зловещая картина. В этой открывающейся бездне нет ни любви, ни страха, лишь одно забвение.

Картонное царство Романовой

В странный «картонный» мир погружает выставка «Коробки» в галерее «James» (Культурный центр «АртСтрелка») Алены Романовой. Настоящие чудеса сотворяет художница с использованным упаковочным картоном. Метаморфозы бесконечны. Из прописанного, изощренно трансформированного

картона она делает имитации: книжная полка, шкаф, фрагмент дома, непонятный объект с глазом (телевизор?), даже портрет человека, читающего книгу, разные оригинальные композиции. Художник словно хочет воссоздать атмосферу внутреннего духовного интерьера интеллектуала, пытается открыть новые грани реальности, довольно суровой и аскетичной. Строго, лаконично, изобретательно, но иногда хотелось бы, чтобы в этом внутреннем мире было чуть больше полета и фантазийности.

Бездуховность в интерпретации молодой художницы

На выставке «Свидетель защиты»



в галерее Лизы Плавинской («АртСтрелка») 25-летняя художница Оксана Григорьян представила холсты, изображающие неприглядные стороны существования обитателей «спальных» районов Москвы, острые портреты. Никакой иронии, юмора. Показана жизнь без прикрас, полуживотная галерея персонажей с мордами и харями, воплощающими тупость, обжорство, низость, порок и плутовство. Художница умело использует экспрессивную манеру, напряженную цветовую гамму, смелую систему деформаций, емкие композиционные решения и распределение света. Большой программный холст «Суд» – апофеоз в изображении попрания законов. Ни одного живого человеческого лица – сплошные рыла. Очень выразительные типажи, но главное в другом – в создании атмосферы отупения и бездуховности.

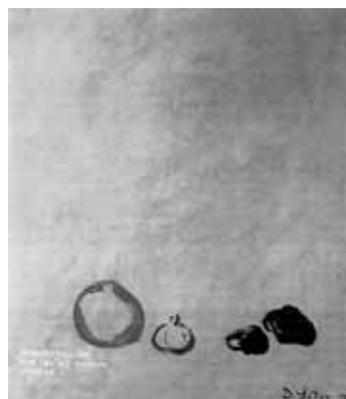
В лабиринте

Предельно лаконична инсталляция Константина Ларина «Все под контролем» в галерее «АртСтрелка-projects». Два зала представ-

ляют странный лабиринт, лес из черных подпорок, столбов, в котором чувствуешь себя неуверенно, теряешь пространственные ориентации. Интерпретаций много: индустриальный «лес» после исчезновения настоящих лесов, последствия экологической катастрофы – черные столбы напоминают обуглившиеся деревья. Автор умело оперирует пространственными категориями. Хорошо продуманные и разнообразные конфигурации подпорок рождают ощущение тревоги.

Гутов – сторонний наблюдатель

«Как вы видите сами, мы живем в эпоху приготовления человечест-



ва к лучшей жизни», – таков текст на программной картине Дмитрия Гутова на выставке «Все, что я сделал до 70, не считается» в галерее М. Гельмана. Живописец, график, автор объектов и масштабных инсталляций, идеолог неомарксизма, Гутов в представленных работах стремится найти новое пластическое воплощение ностальгического обращения к эпохе 1960-х, с ее особой эстетикой, дизайном. Никакой зрелищности. Решения подчеркнута лаконичны, суховаты, с вкраплением текстов-постулатов, ироничных высказываний художника, убежденного в том, что ориентированность на

массовую аудиторию губительна для искусства, ибо аудитория эта пребывает в убогом положении. А потому в своих работах он делает акцент на камерность, графичность, лиричность и выбирает позицию стороннего наблюдателя.

Воплощение духа эпохи

«Белый пароход», «Военный музыкант», «Триумфальная колесни-



ца», «Матрос и спортсменка»... Очень своеобразное видение бытия недавнего и нынешнего можно обнаружить в работах Бориса Орлова, в творчестве которого рукотворное, материально-вещественное так остро преобразуется в нечто духовное: символические образы-знаки эпохи. Создатель оригинального типа деревянного раскрашенного объекта, воплощающего тотемов советского и современного мифов, один из творцов соц-арта, Орлов на яркой выставке «Другое» в галерее «Клуб



коллекционеров» («АртСтрелка») представляет работы разных лет. Обращаясь к традициям Петровской эпохи, русскому и историческому авангарду, изощренно трансформируя символы, лозунги, клише, художник сотворяет характерных персонажей-типажей (матрос, спортсмен, воин, лидер, император), часто безголовых, безликих, но очень достоверных, являющих собой неожиданное и

сильное воплощение духа эпохи.

Русский дух

Очень своеобразное видение специфического русского духа предлагает Кирилл Преображенский в видеoinсталляции ISM в галерее «XL» («АртСтрелка»). Он пытается музеефицировать невероятно странные вещи, явления. В 30-минутном видео очень быстро, в смутной, порой едва различимой форме, мелькают узнаваемые и непонятные изображения: сред-

нерусские пейзажи, люди, церкви, интерьеры, фотографии, картины уличных художников, несуразные китчеватые объекты с выставки в Измайлове. Тревожные чувства, дезориентацию рождает случайный подбор изображений, создающий апокалиптическую картинку мира, где нет ни центра, ни периферии, но вдруг открываешь нечто важное. Экран то надувается, то опускается, мистифицируя. Съемка – на «Вернисаже» в Измайловском парке, где в культурных отбросах люди стремятся обрести нечто вождельное и непотворимое.

Новые ритуалы

Невозможно оторваться от видео с изображением толпы людей (видеопроjekt «Соловушка» в га-

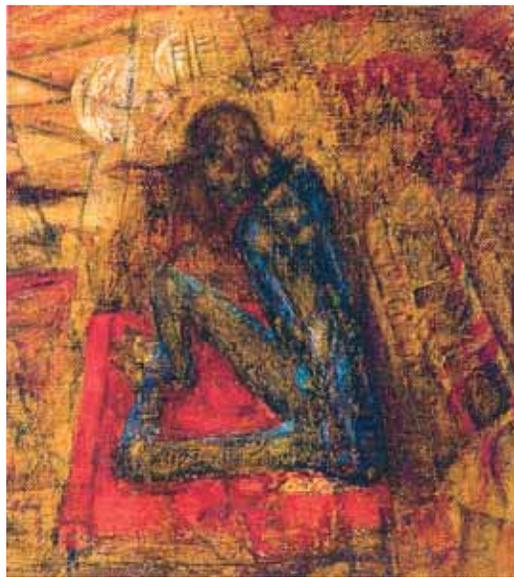


лерее «Риджина») Виктора Алимпиева, настолько завораживают их странные действия. Неясно, что происходит, почему собрались здесь эти молодые люди, что их объединяет, не обозначено место. Да это и не важно. Поражает, насколько умно, вдохновенно срежиссированы позы, жесты, взгляды людей, погруженных в себя, как точно выбран момент кульминации, когда они одновременно бросают скомканные белые платки. И кажется, что присутствуешь при каком-то странном ритуале. Не менее тонко и изящно инсценированы и два других видеопроекта – «Зарницы» и про белую руку.

Печальные картины Снегирева

«Идущие в никуда», «Отрешенность», «Предел», «Время печали»... живописные и графические работы Льва Снегирева наполнены тревожным ожиданием – в них столько грусти, печали. И никакой надежды. Даже холст «Оптимизм» пессимисти-

чен: словно терзаемые душевными муками, персонажи «пропадают» в почти монохромном, «гипбельном», пульсирующем фоне. Зато какая эмоциональная наполненность в каждом холсте! «Что же делать, если цивилизованное общество, – говорит художник, –



не обременяя себя тревогой, разрушает и губит природу. И если художник оставляет миру печальные картины – не вина в этом художника, так устроен мир». В картинах Снегирева доминируют «пустынные» тона. И это не случайно, ибо он родился и вырос в Узбекистане. Традиции иконописи в его творчестве своеобразно соединяются с влиянием искусства Древнего Востока и Азии. Искусство Снегирева может показаться депрессивным. Но благодаря сложной системе письма, особой многослойности она вдохновляет своей живописностью, передает сложные душевные переживания,

ранимость и незащищенность человека. Выставка «Полифония бытия» открыта в галерее «Новый Эрмитаж».

Истории-притчи Максима Кантора

Ироничный, очень критичный, порой не оставляющий надежды

взгляд на судьбу западной цивилизации и на ее современную жизнь отражают гравюры и картины Максима Кантора на выставке «Новая империя» в Крокин-галерее. Как и в древние времена, люди одержимы теми же пороками: возводят бессмысленную красную башню до небес, переполненные злобой и завистью уподобляются голодным собакам, безуспешно рыскающим повсюду в поисках еды. Серия гравюр «Метрополис» многозначна и мастерски исполнена. Гротескные листы со знакомыми названиями – «Левиафан», «4 всадника», «Страшный суд» – обманывают своей библейской тематикой: во всем угадывается современный подтекст. Глубоко впитав и пересмыслив традиции западноевропейского искусства, художник-философ Кантор заполняет пространство листов причудливыми образами, элементами, порожденными его творческой идеей. Его пластические визуальные истории-притчи экспрессивны, выразительны, вызывают неожиданные ассоциации, позволяют выстраивать собственные сюжетные построения. История западной

цивилизации в очень своеобразной трактовке интригует неожиданным смешением мифологического, аллегорического, бытового.

Полуабстрактные сущности Нальби

Какие странные видения проступают на темных фонах холстов: светящиеся лики с закрытыми глазами. Умершие? Спящие? Воплощения чистых человеческих душ? Или некие сущностные обозначения человека? На выставке в галерее Герцева демонстрируются портреты, натюрморты, пейзажи, «Форматы» Нальби, необычные по манере, полуабстрактные, минималистские, абстрактные. В словно светящихся изнутри образах на фонах в мрачноватой цветовой гамме, в имитациях ут-



рат красочной поверхности (что напоминает фрески или старинные холсты), – во всем есть нечто загадочное, словно прикасаешься к таинству творческого акта. Волнообразные пейзажи – скорее символы пейзажа, очищенного от всего лишнего. От знаковых портретов, натюрмортов кажется логическим переход к оригинальным абстрактным «форматам», максимально упрощенным, но по-своему выразительным. В этих композициях, в которых не выявлен центр, в их геометризованных, повторяющихся формах угадываются проявления неких сущностных понятий.

Март 2005



Министерство культуры и
массовых коммуникаций РФ
Федеральное агентство по
культуре и кинематографии
Государственная
Третьяковская галерея
представляют выставку



Династия

Первая в истории
отечественного
искусствоведения
масштабная выставка,
посвященная творчеству
династии крепостных
живописцев Аргуновых:
отцу и двум сыновьям

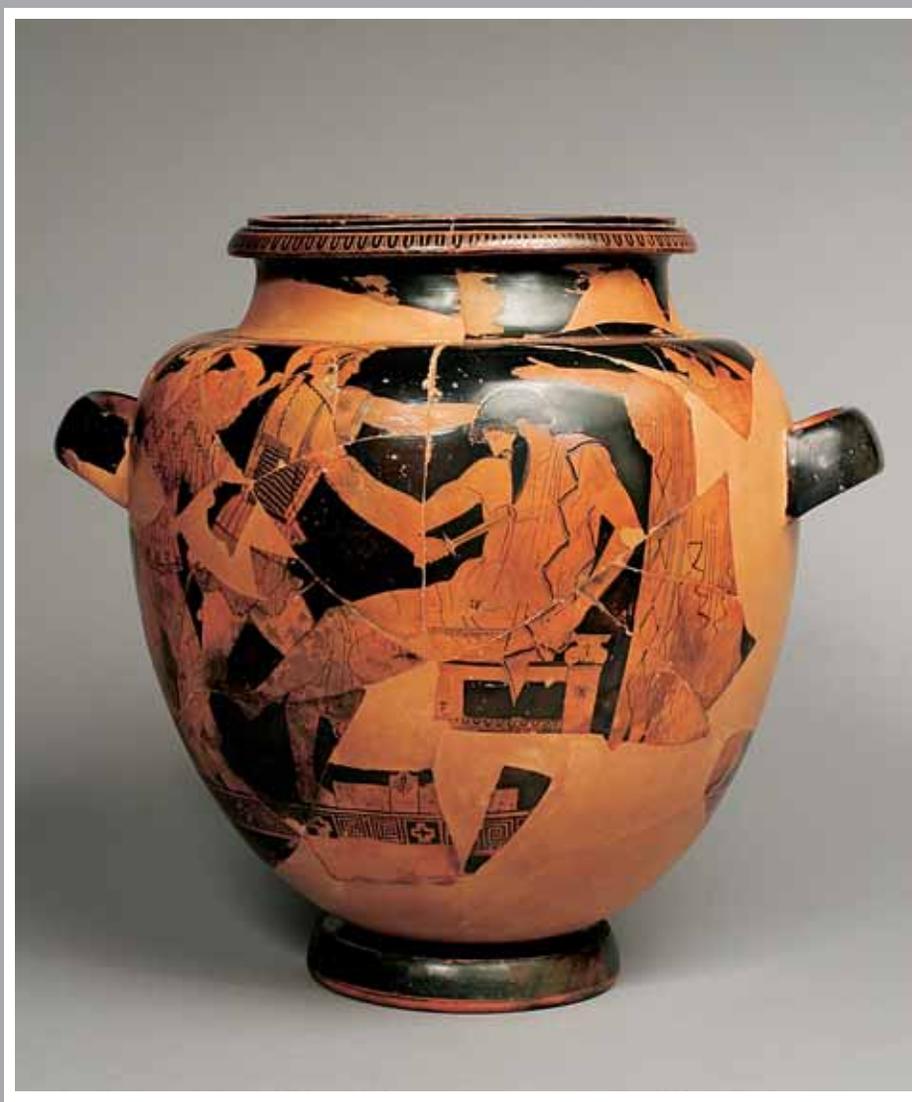
Аргуновых

22 сентября - 6 ноября
Лаврушинский, 12

Информационная поддержка: «Известия», «Радио России», «Эхо Москвы»,
радио «Культура», «Маяк», «Афиша», «Креатив&creativity», Музей России
www.museum.ru, «Декоративное искусство»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА
представляют выставку



Археология войны Возвращение из небытия

Реставрация и восстановление античных памятников, перемещенных в результате Великой Отечественной войны

26 апреля - 2 октября
2005

Волхонка, 12

Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина – Издательский дом
«Аргументы и факты»

Информационные спонсоры - «Новый мир искусства», «Декоративное искусство», «Креатив&creativity»,
«Седьмой континент. Столичное ревю», «Красота Онлайн» (www.krasota.ru)
Информационная поддержка - «Труд», «Музеи России» (www.museum.ru)

хроника художественной жизни москвы

«В горах осенних клен такой прекрасный»

В японских танка всегда ощущается подтекст. Выразительную картину природы поэт-художник всегда рисует несколькими характерными мазками.

*Когда ночь наступает,
Ночь, как черные ягоды тута,
Там, на отмели чистой,
Близ деревьев хисаки
Часто плачут тидори.*

Монохромные живописные «танка» Адзами Такако, представленные на выставке в галерее Герцева, на манер танка поэтически отображают, интерпретируют образы природы. Гармоничная экспозиция с чередованием картин из серии «Пейзажи», «Сосна», «Пульс», «Клен» настраивает на медитацию, погружение вглубь себя. Удивительный «Пейзаж», состоящий из рядов пятен-следов, тончайших и многообразных оттенков серого, черного, то проступающих из глубины, то исчезающих, напоминает не о горах или туманах, а скорее воплощает пространство души. В картине «Пульс. 2002.8» погружаешься в некую Вселенную, состоящую из вибрирующих точек, штрихов, пятен, то сгущающихся, то разрежающихся. Свечение и необычная энергетика, наполненность работ Адзами достигается специфической техникой письма: традиционная японская живопись, обогащенная находками модернистской европейской живописи. Сначала Адзами наносит рисунок тушью, несколько раз промывает его водой, добывая тончайших оттенков. Эффект просвечивания достигается за счет покрытия тушью оборотной стороны бумаги. Помимо туши она применяет натуральный клей, акриловые эмульсии и гофун – порошок из толченых раковин. Но дело не в технике, а в особом настроении художницы, для которой важен не результат, а процесс творчества. Существенно и то, что Адзами живет вдали от суеты больших городов, в провинции, в окружении природы. Поэтому ее работы наполнены таким пантеизмом, так дышат пространством. И чем

больше в них вглядываешься, тем больше постигаешь, как многочисленные песчинки-пятна образуют целостную вселенную. Работы Адзами – яркий и любопытный пример того, как сочетание традиции и новаторства дает отличные результаты.

Выставка Тимошенко

У любителей отечественного искусства 1930-х выставка живописных и графических работ Л.Я. Тимошенко (1903–1976) в галерее «Art-divage» вызвала большой интерес, тем более что ее последняя выставка проходила в Москве и Ленинграде в 1981 году. К тому же представлено много неизвестных работ, хорошо отреставрированных, из семейного собрания. Наследница традиций петербургской авангардистской школы, Тимошенко – мастер натюрных этюдов. Ее искусство подкупает камерностью, лиричностью. В красивых, тщательно выполненных листах (акварель, смешанная техника) прославляются простые человеческие ценности, поэтизируются повседневные занятия, труд («На стройке», 1932). Никакой пафосности. С равным увлечением она пишет портреты, пейзажи, натюрморты (лучший – портрет мужа, художника Загоскина). Выделяется замечательная серия работ, посвященная детям. Завершают экспозицию острые, лаконичные, экспрессивные портреты 1960-х.

Традиции и современность Скопина



Крупные фигурные сосуды в виде зверей и птиц, разная посуда, скульптуры, игрушки, выполненные скопинскими керамистами, выразительны, неповторимы. Авторская скопинская керамика



представленная на выставке «Чудо-юдо рыба-кит» в Фонде народных художественных промыслов, сразу узнаваема. Скопинская глина очень податлива, все выдерживает, отличается особой пластичностью, поэтому гончарную посуду можно украшать богатой лепниной: то изящной волнистой оборкой по краю горшка, то лепной косичкой вместо ручки кувшина, то рельефными геометризованными орнаментами по тулову



сосуда. Для декорирования сосудов скопинские мастера применяют цветные глазури, процарапку, рельефные украшения, используют различные штампики. Легко манипулируя глиной, известные мастера (Т.Л. Голованова, Н.К. Насонова, И.А. Якушкина) превращают ее то в диковинного зверя, то в забавную корову, то в фантастическую птицу-скопу, которая, по легенде, водилась в болотистых местах Скопина. Славный промысел возрождается.

Искренность и простота

В Народной галерее открыта выставка Объединения ковровских художников и ковровской глиняной игрушки. В пейзажах, портретах, натюрмортах, фигурных композициях художников из Коврова нет ничего новаторского. Зато небольшие, камерные, поэтичные работы, рассчитанные на доверительный диалог со зрителем, подкупают своей искренностью, теплотой, полным отсутствием конъюнктурности. С бесконечной любовью художники воспевают родной Ковров с живописными зелеными уголками, красивыми церквями, уютными деревянными домами. Очень самобытны работы наивных художников Р. Романова и Б. Тазетдинова. Возрождение промысла ощущается в ярких и красочных ковровских глиняных игрушках. В них разнообразие тем, приемов, забавных типажей: барыня с самоваром, девица в кокошнике, полные юмора деревенские сценки.

Новый Олег Кулик

Хочется устремиться вслед за синими всадниками, мчащимися по бесконечной снежной пустыне и затеряться вдали, наслаждаясь пронзительной белизной снега, удивительной чистотой воздуха и давно утерянным ощущением гармонии с миром. В видеоинсталляции «Goby Test 2» в галерее «XL» Олег Кулик, вдохновленный путешествием по Монголии, свои сильные впечатления передает в красивом видеофильме, выражая ощущения человека, уставшего и отравленного благами цивилиза-



ции. Простая, непритязательная жизнь монголов, живущих в согласии с природой, повседневные и праздничные события обретают сакральный смысл. О присутствии божественного в их жизни напоминает странный белый дым, заполняющий помещения, обволакивающий людей. Никакой кризис нестрашен Монголии, где такие чистые озера, прекрасные лошади, вкусный воздух, где на каждом шагу встречаешься с вечностью.

Прославление оленя



Олень у народов Севера – основной источник пищи, материал для изготовления одежды, жили-



ща и домашней утвари. Очень эффектный, с большими ветвистыми рогами, стилизованный щепной олень, бронзовые навершия в виде головы оленя, летящий олень из бивня мамонта, сумочки из меха оленя, украшенные бисером, женская зимняя одежда с использованием меха оленя... На передвижной выставке «По улицам олень бегущий» во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства представлены разнообразные предметы, изделия, произведения, рассказывающие о роли оленя в древних культурах народов Севера и в наши дни. По любопытным экспонатам из семи музеев, частных собраний, четырех ремесленных центров Тюменской области прослеживается связь, союз оленя с людьми у народов Севера в прошлом и в наши дни, запечатленный в памятниках материальной культуры и искусства. На гравюрах, акварелях, картинах изображены неотъ-

емлемые от наших представлений об образе жизни северян чум (из деревянных шестов, покрытых оленьими шкурами) и олени, запряженные в нарты (одна из лучших работ – «Оленья упряжь» Г. Панкова, 1930-е).

На выставке подчеркивается, что изобретательность в изображении оленя связана с особенностями мифологии и верований народов Севера. Исключительно высок уровень домашних ремесел (использовали кожу, мех, кости, рога оленей). Об этом свидетельствуют идеальные, обработанные веками формы предметов, изображения оленей.



Странные наложения-превращения

На выставке «Риму – Рим» в Клубе коллекционеров современного искусства («АртСтрелка») представлены оригинальные фотографии Семена Файбисовича, на которых банальные объекты – крышки московских канализационных люков – искусно наложены на знаменитые старинные памятники Рима, триумфальные арки... Занимающийся видеоартом, инсталляциями художник, используя свой опыт, сотворил на снимках увлекательные действия-превращения, когда нарушается привычный порядок вещей. И значительным, захватывающим зрелищем совсем неожиданно оказываются не памятники Рима, а чугунные московские люки – да здравствует Третий Рим! И низкое становится высоким, а высокое теряет свое величие. Выставка многозначна. Файбисович предлагает увидеть Москву и Рим иначе, отвергая сложившиеся стереотипы, и задуматься о различиях реальных объектов и представленных

на фотографиях в наложениях. А сами фотографии очень красивы.

Смена архитектурных стилей в Москве

Итальянский фотограф и архитектор Луиджи Филетичи на выставке «Москва XXI. Образы меняющегося мегаполиса» в МУАР в черно-белых фотографиях предлагает проследить развитие архитектурных стилей в Москве, начиная с конструктивизма, и увидеть, как смена архитектурных стилей влияла на образ жизни. На снимках Филетичи нет людей, но необычная съемка, неожиданные ракурсы позволяют увидеть здания иначе, почувствовать своеоб-

разие урбанистической среды, ощутить ценность истории. Дополняют фотографии видеofilm. В нем показана толпа в движении, что еще более подчеркивает атмосферу меняющейся городской среды, воссозданной на выставке, и внушает надежду на лучшее будущее. Фотографии удачно размещены во флигелюине с обнажившейся кладкой, они образуют своеобразную сцену, где легче увидеть изменения в городской среде.



Воссоздание славной истории

Портреты эрцгерцога Иосифа Антония и его жены Александры Павловны, дочери Павла I, задают тон великолепной выставке «Венгерское королевство между двумя империями» в Историческом музее. Самому блистательному периоду в истории венгеро-русских контактов, эре плодотворного и многостороннего сотрудничества двух стран, XIX века, посвящена



выставка. В материалах очень насыщенной, но не перегруженной экспозиции, хорошо срежиссированной, исследуются события XIX века, включая Наполеоновские войны, политические маневры и культурные связи. Столько значимых, характерных для эпохи экспонатов: гравюры с изображением битв, процедур подписания мирных договоров; картины, эскизы, посвященные обычаям венгерских коронаций; портреты королей, императоров, военачальников (великолепный портрет ко-

ролевы Елизаветы в черном одеянии на золотом фоне); оружие; забавные пеньковые трубки с изображением министров, Наполеона; золотая дирижерская палочка с изумрудами, принадлежавшая Листу, его портрет; траурный венгерский наряд; множество любопытных памятных медалей, печати, знамена. Хорошо воссоздана атмосфера эпохи благодаря точно подобранным экспонатам.



Метафизический взгляд на мир

Работы 32 очень разных художников на выставке «Метафизика» (из собрания Михаила Алшибая) в галерее «А-3» справедливо отнесенные организаторами к категории «другое искусство», объединяет бескомпромиссность, абсолютная творческая свобода, внутреннее духовное противостояние соцреализму, официальному стилю, идеологии, косности. Не слу-

чайно доминируют художники, работавшие в абстрактной или полуабстрактной манере: С. Бордачев, Э. Штейберг, А. Каменский, В. Юрлов, М. Архангельский, Л. Нусберг, В. Лебедева, Б. Турецкий, М. Пархоменко, Ю. Соостер, И. Вулох... Хорошо подобранные работы создают особую атмосферу тишины, созерцания, концентрации, настраивают на переживание важных моментов в жизни. В творчестве участников выставки

тивный, орнаментальный «Цветок» (1964) Е. Кропивницкого. Термин «метафизика» трактуется на выставке очень широко, объединяя художников, исследующих сложности познания мира, вопросы жизни и смерти. Поэтому во многих работах ощущаются печаль, тоска, одиночество и так особому, трансцендентально, «звучит» белый цвет.

Не пора ли внести коррективы в отечественную историю искусства?

Импровизационные и эксцентричные листы, преобразующие реальность, Е.Ф. Ермиловой-Платовой, мрачноватые, экспрессивные портреты Н.И. Витича с дисгармоничными цветовыми сочетаниями, картины с изображением демонстрантов, сидящих за столом, с отлично построенными мизансценами П.В. Сурикова, в которых так остро схвачено чувство общности, поразительный портрет-композиция с лодкой А.М. Гусятинского... На выставке «Они действительно были» в галерее «Ковчег» демонстрируется более 100 произведений 1920–1930-х годов 62 художников, незаслуженно забытых или вычеркнутых из истории искусства, или малоизвестных. Многие работы чудом сохранились. Выставка воссоздает личности авторов через их творения (большинство было обвинено в «формализме»). Очень одаренные, преданные искусству, они были обречены на тяжелые испытания. Можно проследить, как менялись ориентиры этих бытописцев-летописцев города и его жителей в течение двух десятилетий, как остро они фиксировали приметы времени в позах, движениях незнакомых людей, показывали, как незаметно трансформировался облик города. Поражает, как в годы глобального подавления личности участники выставки не только умели очень обостренно воспринимать время, но и запечатлели в работах реальность без ложного героизма, наполняя их предчувствиями, ост-

угадывается тема судьбы, анархического протеста, энергия профетизма, интеллектуальная рефлексия, жертвенность, метаморфозы стилистик. Здесь есть работы «пионеров подпольной культуры», художников «Лианозовской группы» и произведения, созданные в 1990-е годы. Все художники-метафизики выражали то, что сокрыто у них внутри, используя специфический язык посвященных (М. Шварцман), постигая тайны мира глазами беззащитных существ с ослиными или лошадиными головами (В. Кропивницкая) или прибегая к гротескным физическим уродствам (В. Пятницкий). Работы очень качественные, музейного уровня. В гуаши «Черный цветок» (1972) В. Яковлева словно выявляются космические страдания его израненной незащищенной души. Особенность выставки и в том, что высветляются неизвестные стороны искусства участников или представляется возможность узнать о художнике нечто новое. Например, непривычный, декора-

рым психологизмом, драматизмом. Выставка посвящена памяти Ольги Ройтенберг, автора фундаментальной книги о вычеркнутых из истории искусства художниках.

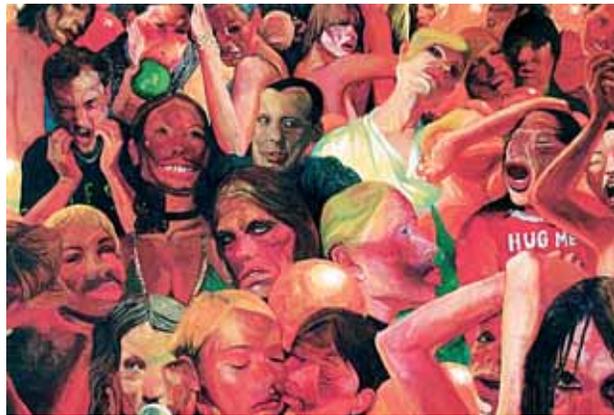
«Непотерянный рай» искусства вышивки

Старинные вышивки – поучительный пример для современных среднеазиатских художников. Каждый может помечтать о роскошных садах мусульманского рая, разглядывая старинные вышивки Средней Азии на великолепной выставке «Непотерянный рай» в Государственном музее Востока. Предназначенные для украшения юрт декоративные покрывала поражают красотой и тонким вкусом, с которым неизвестные мастерицы подбирали цветовые сочетания, узоры (у каждой свои). Какое разнообразие покрывал (вышивки по назначению: завесы для ниши, чехлы, подушки, сумки для утвари, папки для бумаг)! Но царят на выставке сюзаны, покрывала, сопровождавшие женщину с рождения до смерти, представлявшие собой единое панно с центральным полем и каймой. Красивые орнаменты растительного характера, имевшие магическое значение, напоминают звездный небосвод или огонь. И комбинации вышивальных швов в каждом районе свои: значки тамбурного шва ювелирно, филигранно выполнены, очень трудоемкая гладь вприкреп, а маленькие крестики ироки напоминают ковровый рисунок. В красиво оформленных витринах разного назначения (отличный дизайн Анны Каменских) вышивки хорошо подобраны по цветовым сочетаниям, орнаментам, воссоздана специфическая атмосфера, присущая этим приносящим радость творениям.

И не осталось никакой надежды

Что-то нечеловеческое ощущается в этой толпе орущих, кривляющихся, ухмыляющихся, тупых существ, заполняющих поверхность холстов громадного, во всю стену, панно Сергея Зарвы на выставке

«Дискоотека» в галерее «Риджина». Выполненное в очень экспрессивной манере панно притягивает и отталкивает. Никакого проблеска мысли не обнаружишь



у этих персонажей, словно воплощающих коллективный образ вырождающегося человечества. Сильное воздействие панно объясняется необычным методом работы Зарвы. Это не портреты с натуры. Он искажает, переименовывает фотопортреты из гляцевых журналов, добавляет детали, использует яркую китчеватую цветовую гамму, лак. Множество персонажей объединены в целое, подчинены единому ритму, стилю. Художник выявляет стадное чувство людей, объединенных иступленной жадностью наслаждения или ненависти. И изображенные оранжевые шары уместны, словно некоторые персонажи уже «мутировали» в шары, и вскоре и с остальными «вырожденцами» произойдет то же самое.

Остроумные игры и пародии «Синих носов»



Сибирская группа «Синие носы» (В. Мизин и А. Шабуров) успешно осваивает различные площадки Москвы. Группа работает в разных жанрах: перформансы, ви-

ли стереотипы масскульта. Вооружившись лозунгом, запрещающим серьезность, они заполнили стены залов китчеватыми синтетическими дешевыми ковриками с лубочными цветами и узорами, на которые помещены серии фотографий, обыгрывающие стереотипы советской пропаганды и труда: сами авторы в образе сибирских отшельников с топорами, серии фото «Живой Ильич». Представлены также краткие и остроумные видеофильмы.

Дебют в галерее

Серия холстов «Времена года» в галерее «Файн арт» 24-летнего Александра Погоржельского со-



деоклипы, билборды, лайтбоксы, видео... На выставке «Мода на труд» в галерее М. Гельмана они продолжили свои веселые, хулиганистые экскурсии в сферу масскульта, политики и идеологии, стремясь разыграть и опрокинуть привычные системы смысла и власти, они явили гибрид гламура с трудовой деятельностью, не забыли о вожде – Ленине, высмея-



стоит из мимолетных эпизодов. Художника не интересуют приметы весны или осени, состояния или настроения персонажей. И одеты они весной и летом одинаково. Объединяющее начало всех картин – пластмассовые стаканы, из которых герои самозабвенно пьют напитки. Автор использует необычные ракурсы, фрагментарность, ищет свою тему, представляя натурные зарисовки своих друзей.

Апрель 2005

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ
КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА



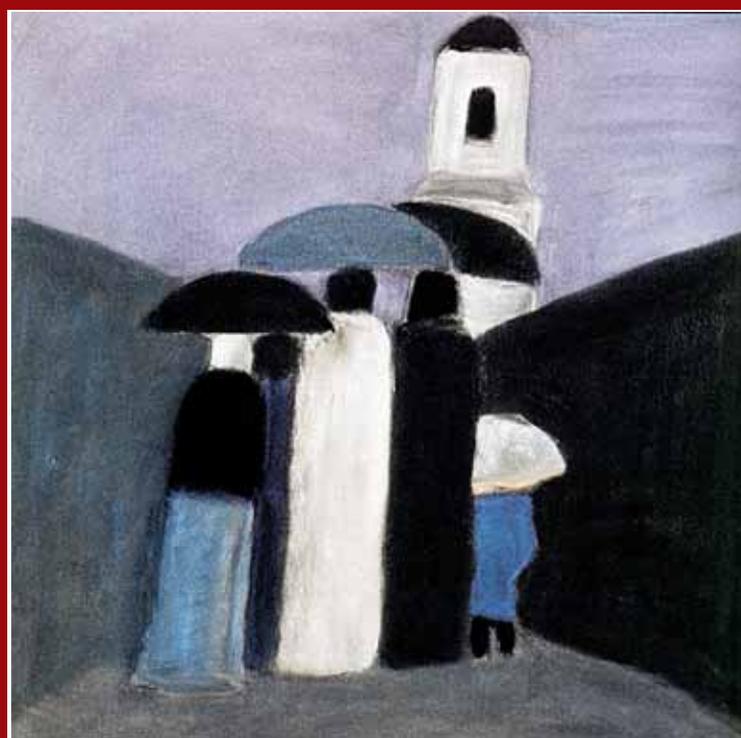
представляют выставку

Из творческого наследия

Петера

(Петра Гергардовича)

Дика



9 августа -11 сентября
Волхонка, 12

Официальный информационный партнер
ГМИИ им. А.С. Пушкина -

издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры - «Новый мир искусства»,
«Декоративное искусство», «Седьмой континент.

Столичное ревю», «Музеи России» (www.museum.ru)

Информационная поддержка - «Красота Онлайн»
(www.krasota.ru)

«Рано опускать руки»

Наша Ассоциация искусствоведов живет, выживает, или, быть может, никак не желает уходить из жизни в течение пятнадцати лет. По поводу пятнадцатилетней биографии юбиляра могу сообщить одно хорошее известие, другое – плохое.

Хорошее заключается в том, что сотни образованных, умных, компетентных коллег занимались историей искусства от древних времен до сегодняшнего дня. Несколько тысяч лет мирового искусства и примерно одно тысячелетие искусства России принесли превосходные плоды. Притом заметим, что потери и утраты были всегда очень велики. И тем не менее оставшийся материал архитектуры, живописи, скульптуры, а также театра, литературы, и молодых искусств вроде кино вполне оправдал существование человечества на планете. Других, столь же весомых аргументов в пользу того, что на ней вообще следовало появляться, было немного. Некоторые аспекты религий (кроме истерических), некоторые аспекты наук (исключая науки истребительные плюс так называемые философские) могли бы также претендовать на роль оправдательного документа. Все остальное малоубедительно. Системы власти, достоинства управления, богатство общества, его консолидированность или его демократичность – это все не показатели.

Жалобы на то, что для одних последние лет пятнадцать, для других – тридцать, для третьих – семьдесят искусство в России было непутевое, отсталое или вообще никакое – неизбежны и понятны, поскольку люди не могут на что-нибудь не жаловаться. Но у нас есть великолепные архитекторы и замечательные живописцы даже сегодня, когда наши творческие силы не в лучшей форме. Правда, самые лучшие архитекторы у нас долгие годы ничего не строили, а делали бумажную архитектуру, но и на бумаге архитектура живет отлично. Считаю же мы шедевром проект Баженова для Кремлевского дворца, который не был построен. И хватит об этом. Далее, лучшие живописцы маловато выставлялись и тонули в потоках средней и совсем слабой продукции коммерчески-официального плана. Их не выделяли из этой общей кучи ни власть имущие, ни массовые коммуникации. Но мы, историки искусства, мы же знаем, что хорошие художники очень часто именно в этом самом и тонули. Что тут удивляться? Ничего нового или особенного не произошло.

Жалобы на то, что хорошее искусство не ценят сегодня, что прекрасные памятники архитектуры разрушают, дают зеленую улицу как раз тем самым творилам и творюгам, которым не надо было давать ничего, – это вообще пустые разговоры. Кто из монархов не ломал через колено своих придворных живописцев? Какие городские управы не делали глупостей и гадостей с лучшими созданиями художников, архитекторов и прочих творческих людей? Вопросы риторические. Что в Амстердаме, Барселоне и Париже, что в иных местах, все так и было.

Со стороны искусства все нормально, то есть предмет наших занятий не вызывает никаких претензий. Власть имущие тоже не лучше и не хуже всех прочих, знакомых из истории. Я обещал плохие новости. Они проходят не по ведомству искусства, власти, даже не по ведомству общества. К сожалению, к нам самим больше всего претензий.

Искусствоведы не выросли до уровня предмета своих занятий, то есть искусства. Если бы не юбилей, я бы сказал прямо, что имеет место неполное профессиональное соответствие. Искусство было свободное и мощное, и таковым всегда будет. Искусствоведы отличались вялостью, сонливостью, робостью. Самая же российская болезнь – обида на других и жалость к себе. Пятнадцать лет подряд мы жаловались, что нас не ценят, не пускают покрасоваться в телевизор, не дают страницы газет, и мы, профессионалы, пребываем в позе обиженных добродетелей.

В результате мы постоянно наступаем на свои же грабли. Происходят глупейшие истории. Талантливый и хороший, но бестолковый человек Авдей Тер-Оганян рубит топором православные иконы. Никому не ведомые заднескамеечники делают нелепую выставку «Осторожно, религия» и добиваются того, что столь же неумные, но притом мускулистые и горя-

чие православные парни устраивают похабный погром. Разворачиваются модные вакханалии, именуемые «биеннале», на которых то матерится в камеру жалкий человечек, то куры гадят на кудлатый муляж Льва Толстого, то происходит еще какая-то дребедень. Например, электронные голые маленькие мужички Мизина и Шабурова возятся в картонной таре от телевизоров. Иногда это занятно, но чаще как-то скучновато. И получается так, что немногие сильные художники, яркие выставки отступают на второй план и пропадают среди нелепых историй и убогих выходов.

Это наш недостаток и наша вина, уважаемые коллеги. В том числе и моя вина лично. Я виноват, среди прочих, в том, что ерунда превращается в предмет общественного внимания. Это просто наваждение какое-то. Например, мне звонят с телевидения или из газет. Что они спрашивают? Они не спрашивают, что я думаю о Микеланджело. Мне не предлагают поделиться мыслями о Шекспире. Меня почему-то спрашивают, что я думаю про Оганяна и биеннале, про куриный помет на лысине великого писателя и тому подобные материи. Сначала я удивлялся: надо же, какая чепуха людям интересна. Но удивляться не надо.

Это мой недостаток. Я старался, но не сумел докричаться до общества и внушить ему, что жалкие и смешные истории неинтересны, а интересно другое. Интересно настоящее большое искусство. На своде Сикстинской капеллы Микеланджело изобразил одну из сцен Сотворения мира, где Творец только что изготовил что-то крупное, повернулся к нам тылом и пустился в полет в космические дали, а нам дано в полном объеме увидеть крепкий голый зад здорового пожилого мужчины. Смотри наверх и соображай. Там наверху, с одной стороны, Бог создает Адама и вдыхает в него жизнь, а с другой стороны, – он же показывает собравшимся внизу кардиналам свое непокрытое седалище. Очень понятно, что к чему. Художник высказался с полной ясностью. Притом, как хорошо сделана огромная фреска. Такими вещами интересно заниматься, ими стоит заниматься. Пустяками же не стоит.

В истории искусства хорошо видны настоящие сильные жесты, истории про настоящую большую дерзость большого художника. Истории про отвагу и свободу, соединенные с мастерством, артистизмом, вкусом и блеском. Истории про большие дерзости, истории гомерического хохота известны нам по творчеству Брейгеля и Шекспира, Гойи, Пушкина и Гоголя. Они все разные, ибо эскапады и вольности делаются в разных горизонтах искусств, в разных планах смысла, тематики, иносказания и почерка.

Именно я, историк искусства и культуры, который знает и понимает, как это делается, должен был суметь докричаться до публики и объяснить, что такое творческая свобода, подрыв авторитетов, дерзкое разрушение общественных устоев. Как это происходит на самом деле, по большому счету в большом искусстве. Умное, тонкое, красивое разрушение, подлинное искусство подрывать основы – вот о чем идет речь. Большое искусство как способ достижения максимально возможной свободы резко отличается от топорности доморощенных нигилистов.

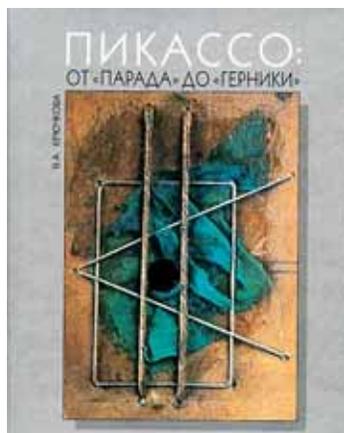
Я не справился с важной задачей. Мы все не справились. Вперед лезут жалкие и дешевые фокусы, а вокруг разгораются смешные страсти. И вот приглашают нас поговорить о сегодняшнем положении дел в искусстве. И тут глупая история, и тут жалкий фарс, и еще, и еще. Хорошо или плохо? Дозволять или запрещать? Вы же специалист. Вы должны высказаться. Как вы относитесь к гадостям и неприличностям ваших художников? И с досадой говоришь сам себе: вот влип, и поделом тебе. Сам виноват. Не сумел объяснить людям, что такое искусство, и вот моя неудача вернулась ко мне по закону бумеранга.

Думать надо было глубже, действовать смелее. Мне, вам, всем. Тогда мы могли бы соответствовать своему предмету в полной мере. Тогда хорошие новости возобладали бы над плохими. Но пока что рано опускать руки. Пока есть некоторая способность высечь самого себя, есть еще и надежда.

Александр Якимович

Пикассо играющий, разрушающий, творящий

Крючкова В.А. Пикассо: От «Парада» до «Герники». – М.: Прогресс-Традиция, 2003. 392 с.



Быстро привлекая к себе внимание не только специалистов, но и всех любителей искусства книга Валентины Александровны Крючковой посвящена двадцатилетнему периоду в творчестве Пикассо – с 1917 по 1937 год. От «Парада» до «Герники» – так уточнено в названии. Это время обычно обозначают как «классицизм» Пикассо, но в монографии предложен несколько другой подход к этой проблеме. В качестве одной из основ творческих поисков художника представлен театр.

Вслед за автором читатель погружается в непредсказуемую художественную стихию Пабло Пикассо, следует за каждым движением его руки, в результате создается впечатление сотворчества с великим мастером. Как известно, искусству Пикассо посвящено множество исследований. Библиография, которую можно составить, безмерна, и В.А. Крючкова не обходит ее стороной в своей работе, часто вступая в диалог с такими видными исследователями, как С.П. Батракова, Н.А. Дмитриева, Сабине Фогель, Теодор Реф, Уильям Рубин и другими. Помимо всего прочего, книга привлекает своим оформлением: большое количество качественных репродукций позволяет составить свое представление о творчестве великого художника. Автор выступает собеседником читателя, делится с ним своими открытиями, сомнениями, при этом отмечая, что «зритель волен компоновать «закулисные»

образы на свой лад». Мы вместе с исследователем пытаемся разгадать загадки Пикассо, найти тайные смыслы его работ, несмотря на то что «необязательные, лишь допустимые образы картины меняются, как плывущие сгустки тумана, рассеиваются и вновь собираются по иной схеме» (с. 184). Этот впечатляющий образ, найденный В.А. Крючковой, характеризует подвижный, играющий принцип, лежащий в основе произведений Пикассо. О нем художник неоднократно говорил в своих заметках: «Интересно, что люди видят в живописи то, чего ты в нее не вкладывал, – они вышивают по канве. Но это не играет роли, поскольку то, что они увидели, дает стимул, и существо увиденного ими действительно присутствует в картине» (с. 203). Или: «Зрители, глядящие на картину, могут усматривать в лошади и быке символы и интерпретировать их по своему разумению. Есть несколько животных. Что касается меня, это все. А дело публики – видеть то, что она пожелает» (с. 315). Так отвечал Пикассо на вопрос о символическом значении фигур в «Гернике».

Пикассовский метод «вышивания по канве», обнаруживающий многозначность смыслов, с блеском реализуется в предложенной книге. «Зоркость наблюдателя и фантазия изобретателя» продуктивно переплетены не только у Пикассо, но и у самого автора книги. Картины, кажущиеся неискушенному зрителю непонятными, возможно, в чем-то отталкивающими, обретают многомерность благодаря великолепному литературному и аналитическому дару В.А. Крючковой.

Один из важных моментов в творчестве этих лет – динамика, «мобили, приводимые в движение преобразованиями формы» благодаря необычной технике художника. Мастера увлекают эффекты слабых сдвигов, малых отклонений по вертикальной оси. Помощником Пикассо в передаче движения по праву называется театр. В 1917 году Пикассо начинает работу с труппой Дягилева, куда он был приглашен в качестве оформителя, что стало одной из составляющих триумфа русского импресарио. Пикассо мыслил спектакль как ожившую живопись, обрамленную порталом сцены, и именно эту роль театра он и

будет использовать в своих творческих поисках. Интерпретируя многофигурные композиции к оформлению занавеса спектакля «Парад», В.А. Крючкова обращает внимание на тонкие изобразительные нюансы, благодаря которым Пикассо «сбивает процесс восприятия с накатанной колеи, делает подножки его привычным ходам, устраивает западни в самых неожиданных местах», затягивая, таким образом, паузу ожидания. Но занавес, декорации, костюмы – неединственное поле деятельности Пикассо. Творческая изобретательность художника, как отмечает В.А. Крючкова, рождалась на репетициях, в наблюдении за танцовщиками во время отработки элементов танца – всего того, что привлекало художника в сотрудничестве с балетом. Здесь он и искал новое в передаче движений. Его интересуют и остановка в переходной позиции, и выпадения из роли замешкавшихся актеров – приемы передачи движения в противоположность античной кульминационной точке.

В рисунках Пикассо автор монографии находит «хореографию линий», которая возникает, как справедливо отмечается, в результате предыдущих кубистических опытов художника. А театральная сцена становится мощным катализатором в передаче этой динамики. Мотив «качалки», возникший у Пикассо еще в акварелях 1915–1916 годов, развивается им под воздействием театра и принимает новые формы.

За время работы с Дягилевым Пикассо занимался балетами «Парад», «Треуголка», «Пульчинелла» и «Кудро Фламенко». Все четыре спектакля были выполнены в разных стилях, и каждый из них дал Пикассо что-то свое. Сюжетность, заявленная В.А. Крючковой в предисловии как одна из характеристик творчества Пикассо этого периода, исходит во многом из природы театра. Действительно, мышление театральными формами подсказало ему путь к преобразованию живописи. В этом смешении жанров «картина как зрелище» и «картина как созерцание» обмениваются неожиданными эстетическими свойствами. Удивляя и приводя в замешательство зрителей, Пикассо поставил под вопрос саму категорию стиля как стадийного признака твор-

чества на каком-либо его отдельном этапе. Эта тенденция прослеживается В.А. Крючковой до конца творческой биографии художника и определяется как «полиморфизм». А в конце книги дополняется понятием морфинга – термином анимационной и компьютерной графики, означающим плавную деформацию, перетекание одной формы в другую.

Такого рода новаторские преобразования формы рассматриваются во второй части книги. Иллюзия для Пикассо становится основным способом передачи движения. «Логика иллюзорного мимеса, прослеженная с неотступным упорством, доходит до критического слома, за которым она встречается с иной логикой – формальных сходств и образов-симбиозов» (с. 145). В.А. Крючковой удается проследить сложные механизмы в движении формы; примеры, представленные на суд читателя, восхищают своей репрезентативностью. Автор называет эти превращения «метафорическими спайками». Подобные сращения и симбиозы обостряют вопрос интерпретации произведений. В мире вещей нет классовых различий, любой предмет может стать источником необычного художественного видения и претворения. И мастерство художника состоит в способности выявить поэтический элемент в рутинной действительности. «Реальность заключается в том, как вы видите вещи. Зеленый попугай – это одновременно и попугай, и зеленый салат. Тот, кто пишет только попугая, сужает его реальность. Художник, копирующий дерево, теряет из виду дерево реальное. Я воспринимаю вещи иначе. Пальма может стать лошадью». Эти слова были произнесены Пикассо в беседе с Пенроузом, и они во многом объясняют приемы его творчества. Именно поэтому надо рассматривать произведение Пикассо в череде многомерных сопоставлений. Он часто работал сразу над несколькими произведениями, и для понимания его творчества надо исходить именно из воссоздания этого общего фона, ибо разгадки картин мастера часто кроются в соседних с ними творениях. Художник исподтишка подглядывает за природой и собственными средствами пытается передать свои открытия нам. При этом он

неоднократно отмечает, что не следует за натурой, плетясь позади нее, а, встав прямо перед ней, вступает с ней в сотрудничество. «Художники всегда искали в природе реальность. Однако сама природа пребывает в поисках, и только благодаря им мы можем открывать реальность в натуре» (с. 205). Многочисленные заметки Пикассо по поводу своего творчества, разбросанные по всей книге, только подтверждают тот ракурс видения и интерпретации, который предложен В.А. Крючковой, и в продуманности которого виден огромный труд исследователя. Известно, что Пикассо увлекался фотографией, он любил снимать на пленку свои работы по мере их создания или порой переводил фотографии в живопись. Автор книги последовательно изучает эти «переводы», показывая, что фотографии для Пикассо являются «замерами на соседней с живописью местности». В итоге благодаря множеству примеров мы убеждаемся, что для понимания Пикассо надо видеть и эскизные заготовки, и промежуточные фото, и конечный результат. Известный портрет Ольги Хохловой, жены Пикассо или его сына Паоло, сидящего на ослике, по мнению автора, неразделимы с соответствующими фотографиями. Через сопоставление фотографии и картины зрителю предоставляется возможность проследить этапы работы художника, глубже понять тайный смысл произведения. Не раз отмечался разрушительный характер образов в картинах Пикассо, исследователей ставили в тупик многочисленные монстры и «чудовища», рожденные фантазией художника. Нередко в них усматривали антифашизм, антифеминизм, садистскую эротику и многое другое. В.А. Крючкова объясняет это иначе, приводя в качестве доказательства слова Пикассо: «Нужно пробудить людей. Опрокинуть их способ идентификации вещей. Надо создавать неприемлемые образы. Чтобы люди закипали. Чтобы они поняли, что живут в странном мире. Мире ненадежном. Не таком, как они полагают» (с. 191). Пикассо начинает зондировать глубинные слои нашей психики, для него важны не сами ужасные на вид формы, а их способность что-либо выразить.

Мастер, создавая картину, затем как бы разрушает ее – вот один из ключей к его методу. Сокращение зрительной информации способствует опознанию объекта. Пикассо избавляется от лишней информации, пытается докопаться до внутренних смыслов. Поражает своей точностью фраза, взятая из его разговора с Кристианом Зервесом, в которой художник объясняет последствия своих разрушений: «...как вы видите, это уже не два человека, а формы и цвета, которые вобрали в себя образы двух людей и хранят в себе трепет их жизни» (с. 186). И зрителю предоставляется счастливая возможность восстановить эстетический смысл подобного разрушения, пройти от конца к началу, «подбирая осколки «первоначальной идеи». Этим восстановлением и занимается В.А. Крючкова в своей книге. Подтверждением находок и открытий автора монографии может служить высказывание Карла Эйзенштейна, одного из лучших знатоков творчества Пикассо. «Этот художник, как никто другой, сумел раздвинуть границы художественной практики, расчистить ее русла от заторов навязчивых идей и косных предрассудков» (с. 199). Новая манера Пикассо названа В.А. Крючковой «находкой двустороннего зеркала», которое позволяет видеть одновременно природу и способы ее воссоздания. В третьей части своей монографии автор обращается к проблеме тематизма в творчестве Пикассо и подводит черту под изучаемым периодом, завершая свою книгу комментариями к вершине творческого гения художника – «Гернике». Здесь соединяются обе тенденции его творчества, обозначенные в предыдущих главах, – сюжетность и движение. Рассматривая тематику серии офортов для «Невидимого шедевра» Бальзака, «Метаморфоз» Овидия, «Лисистраты» Аристофана, сделанных Пикассо на заказ, В.А. Крючкова пытается найти истоки представленных на знаменитом полотне образов. «Это мой способ сочинять беллетристику», – слова Пикассо, записанные Роберто Оттеро в 1968 году, которые подтверждают идею сюжетности. «По крайней мере, сам я испытываю бесконечное наслаждение, придумывая такие расказа-

зы. Рисуя, я часами наблюдаю за поведением своих созданий и раздумываю о том, какие еще безумства они могли бы натворить». Страсти, разгорающиеся на картине, потрясают воображение зрителя. Удивительная эмоциональная выразительность передается особыми приемами, когда «внешне бессобытийный сюжет приводится в действие толчками восприятия, меняющего ориентацию. Стоит обратить внимание на какую-то деталь, как отношения между фигурами перестраиваются и вся ситуация круто меняется. Переломы в нашем видении и порождают цепочки, по существу, визуальных событий, зрительных конфликтов» (с. 289). Вот оно – движение в действии, движение, которое через особую настройку зрения порождает сюжет. Именно зрение является его двигателем. На это не раз обращается особое внимание в книге. Как показывает автор, Пикассо заманивает нас в свою игру, зацепляя на самую надежную приманку – неустранимую потребность «разумного глаза» в понимании того, что он видит. Зритель должен быть искусственным, уставшим от привычного восприятия живописи, глаз должен быть «разумным». С этой точки зрения показателен пример «Сюиты Воллара» графической серии в столбик, посвященной преимущественно тематике «Художник и модель». Этот комплекс работ, во многом автобиографичный, поражает своим действием, происходящим на глазах зрителя, зрителя, который уже научился «вышивать по канве». «Сюита Воллара» – содержит в себе много нового, но аккумулирует и старые находки мастера. Апогеем творчества Пикассо по праву можно назвать «Гернику», которая была написана для павильона Испании на готовившейся в Париже Всемирной выставке 1937 года. Пикассо, как известно, не любил заказов, но идея создания этого панно вдохновила его, ибо отвечала взглядам художника на общественную жизнь того времени. «Герника», интерпретации которой посвящено огромное количество литературы, стала поистине легендой Пикассо. В ней реализовался накопленный до этого опыт художника, и В.А. Крючкова внимательно изучает все поэтапно складывавшиеся идеи масте-

ра. Представленные в книге фотографии картины, сделанные в процессе ее создания, отражают движение мысли художника. Появление и исчезновение фигур, знаменитые пикассовские «заливания» черной краской частей картины – все это тщательно воспроизведено исследователем. Необходимость сопоставлений для лучшего понимания произведения выражена самим Пикассо, заведывавшим выставкой «Гернику» исключительно вместе с эскизами, которые в данном случае являются не столько подготовительным материалом, сколько ответвлениями от основной композиции, способными расширять и комментировать содержание основной картины. Окончательного решения полотна не существует. Законченных произведений нет. «Закончить произведение? Завершить картину? Какой абсурд! Закончить предмет – значит прикончить его, уничтожить, украсть душу, предать его пунтилье, как быка на арене» (с. 320). Цель процесса создания произведения Пикассо видит в извлечении «кисотины со дна колодца». В.А. Крючкова завершает монографию выводом, что двадцатилетний период творческого пути великого мастера XX века заключал в себе «живопись, рассуждающую о самой себе, о своих явных основаниях и невыявленных возможностях», называя Пикассо «неутомимым исследователем неисчерпаемой природы и способов ее претворения в изобразительном искусстве» (с. 367). В своем повествовании автор отходит от привычного «биографического метода», принятого исследователями. В книге нет практически никаких указаний на жизненные события, если только они не касаются непосредственно произведения. Автор монографии ставит под сомнения многие предположения исследователей об автопортретности его работ, о таких творческих импульсах, как месть своим женщинам за причиненную боль и многое другое. «Просто ужасно, что теперь все ринулись на поиски своей индивидуальности. Стараются изо всех сил, чтобы соответствовать такому идеалу художника... Только и мечтают о том, как преподнести миру в дар свою персону. Это ужасно! Кроме того, если индивидуальность ищут, значит, ее нет. А если находят, значит, она фаль-

шива» (с. 360), – говорил Пикассо. В.А. Крючкова не пытается найти эту индивидуальность. Ее цель, скорее, помочь зрителю понять произведения. Сложные пикассовские метаморфозы призваны, по ее мнению, втянуть зрителя в творческий процесс худож-

ника, открывшего в изобразительном искусстве средства для передачи многоликой, изменчивой реальности. Автор пытается через творчество Пикассо познать истину искусства, которое в своих иллюзиях и метаморфозах дает нам нечто более непреложное, чем

истертые слова и понятия. Завершая оценку этого фундаментального труда, нельзя не сказать об удивительно точной интонации исследователя, замечательном метафорическом языке. Все это сообщает тексту сильную энергетику, соразмерную энергетике твор-

чества художника, о котором идет речь. «Живопись являет нам вещи такими, какими они были, когда на них смотрели с любовью», – эти слова Ван Гога характеризуют то воодушевление, с которым написана эта книга.

Мария Царева

Народному искусству – жить!

Народное искусство России в современной культуре. – М.: Коллекция, 2003. – 256 с., 16 ил.



Почти полвека ездю я по деревням и селам Русского Севера и срединной России. Изучаю коллекции художественных и краеведческих музеев в областных и районных центрах. Вместе с коллегами-реставраторами мне за это время посчастливилось найти и вернуть к жизни сотни бесценных произведений отечественного и зарубежного искусства. И не просто открыть невиданные миру сокровища, но и познакомить с ними самую широкую публику, показать новые открытия на выставках, опубликовав в каталогах, альбомах, книгах, написав о них не один десяток статей, а в старые добрые времена и рассказав о нашей поисковой работе миллионам телезрителей и радиослушателей. Народным и прикладным искусством целенаправленно я не занимался. В свободное от экспедиционной деятельности время бродил по сельским базарам и ярмаркам, заходил в крестьянские избы и наблюдал за сказочной красотой трудом самобытных мастеров. В старину их называли кустарями, а современные исследователи народного творчества и вездесущие журналисты почтительно именуют умельцами, а иногда сравнивают и с волшебниками. Возможно, они

не знают, что в начале XX века было издано много книг, исследующих состояние именно кустарных промыслов, а первый музей крестьянского искусства так и назывался «Кустарный». Творчество же современных народных умельцев – это самодельное искусство, относящееся к совсем иному виду художественных занятий и чаще всего рождающее замечательные поделки вместо традиционного кустарного искусства.

На базарах и ярмарках, которые иной раз были не менее привлекательными и богатыми, чем музейные хранилища, мы видели современных людей и их создания, сохранившие древние формы, не утратившие при этом своего утилитарного, практического назначения. Это помогало лучше понять ценность старинных музейных экспонатов. Я вспоминаю теперь и уже по-новому начинаю оценивать артистичные лекции одного из моих университетских учителей, подлинного ценителя народного творчества, большого ученого В.М. Василенко. Вернувшись в свою alma mater – Московский университет после десяти лет ГУ-ЛАГа, Виктор Михайлович до конца своей нелегкой жизни сохранил юношеский оптимизм и влюбленность в народное искусство России. Он привил мне любовь к первоистокам русской культуры, показав храмы, фрески и иконы Владимиро-Суздальской Руси, открыв жемчужину древней русской архитектуры – храм Покрова на Нерли.

Рассказывая о нетленных шедеврах, Виктор Михайлович всегда подчеркивал, что истоки творчества талантливых зодчих и иконописцев следует искать именно в народном творчестве.

В те годы рождалось и расцветало замечательное искусство Полхов-Майдана и угасало одновременно творчество безвестных живописцев – создателей ставших теперь редкостью раскрашенных клеенок. Исчезали кошки-копилки и многие другие радовавшие своим

теплом предметы – неотъемлемая часть сельского интерьера в XIX–XX веках. На моих глазах прокопченные изысканные кринки на плетнях уступали место стандартным стеклянным банкам. Все реже и реже можно было встретить в быту берестяные пестери и набирухи, корзины из лозы и дранки. Лишь в художественных салонах задорого продавались некогда стоившие копейки тусса. Откровенно сувенирный характер, высокие цены лишили их самобытности, а следовательно, и одухотворенности, которая всегда отличала бытовую крестьянскую утварь. Поэтому я охотно принял предложение Комиссии по народному искусству Союза художников России участвовать в вечере, прошедшем в 1985 году в Центральном Доме художника, посвященном проблемам, связанным с современным народным гончарством и состоянием промыслов глиняной игрушки.

На вечере говорилось о серьезных трудностях, с которыми приходилось сталкиваться, о непрестижности традиционных ремесел в современной деревне.

В те годы вышло несколько десятков прекрасно иллюстрированных изданий, посвященных народному искусству, регулярно публиковались статьи в периодической печати. И все равно нам казалось всего этого недостаточно, и мы постоянно били тревогу, пугаясь разрушительной картины современного народного искусства.

Думали ли мы, что пройдет всего пять лет и состояние в этой отрасли искусства станет катастрофическим, равно как и во всей художественной жизни покотившегося под откос государства. Вот почему появление книги М.А. Некрасовой «Народное искусство России в современной культуре» стало для меня, да, уверен, не только для меня, радостным откровением, воспоминанием о счастливом прошлом и надеждой на оптимистическое будущее.

Мария Александровна и ее едино-

мысленники на страницах серьезного аналитического исследования не только бьют тревогу о плачевном состоянии русского народного искусства, но и указывают пути выхода из глубочайшего кризиса, в котором оно оказалось. Авторы очень хорошо знают предмет своего исследования, любят творчество народных мастеров, относятся к нему, как к самому близкому в своей жизни. Изучив досконально проблему бытования народного творчества, они не впадают в мрачный мистицизм, веря в живительные токи крестьянского искусства. Их заботит и сохранение традиций, и поддержание высокого уровня старинного мастерства, и создание школы молодых энтузиастов любимого дела, и популяризация результатов работы отдельных мастеров, творческих и производственных коллективов.

«Хочется надеяться быть услышанными всеми государственными органами, от которых в настоящее время зависит судьба народных художественных промыслов, традиционных очагов народной культуры; хочется верить, что, наконец, будет по отношению к ним выработана новая парадигма государственной политики. Будут приняты меры по спасению духовной культуры. Защита ее законом – это сохранение нравственных, творческих сил нации». В этих словах М.А. Некрасовой – смысл и предназначение новой книги. Хочется верить, что ненасытная, неорганизованная, варварская наша рыночная вакханалия закончится, и люди, от которых зависит будущее духовное и материальное благополучие России, поймут, что без уважения традиции, без сохранения народного культурного наследия невозможно дальнейшее бытование современных россиян.

*Савва Васильевич Ямщиков,
искусствовед, ведущий научный
сотрудник Государственного
НИИ реставрации*

Книга, опередившая время

Татьяна Михайловна Разина – известный исследователь народного искусства – летом прошлого года готовила статью к 70-летию коллеги, В.А. Гуляева, директора Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Тогда мы договаривались о публикации. Размышляя о судьбах народных промыслов, Татьяна Михайловна вспоминает книгу В.А. Гуляева, изданную 20 лет назад. С глубокой горечью сообщаем, что в январе 2005 года Татьяны Михайловны не стало.

Выполняя давнее обещание, мы публикуем фрагменты статьи в память о Татьяне Михайловне Разиной. И как было задумано Татьяной Михайловной, этой публикацией мы поздравляем Владимира Андреевича Гуляева с юбилеем и желаем ему и возглавляемому им музею новых творческих успехов.



Президент РАХ З.К. Церетели поздравляет с юбилеем директора Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства В.А. Гуляева

Двадцать лет назад, в 1985 году, вышла книга В.А. Гуляева «Русские художественные промыслы 1920-х годов» (Л.: «Художник РСФСР»). Она была публикацией диссертации, защищенной автором в 1974 году. К счастью, книга сохранила исследовательский характер работы: большой конкретный материал, основанный на изучении архивов и документов того времени, а также развернутый анализ тенденций в творчестве мастеров.

Нельзя сказать, что история художественных промыслов не освещалась ранее. В 1965 году в издательстве «Наука» вышла книга «Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX–XX в.», в которой впервые была поставлена задача рассмотреть ис-

кусство промыслов не по отдельным видам и жанрам, а в целом, в исторической перспективе и в связи с развитием всей русской культуры того периода. Вторая глава этого коллективного труда сотрудников НИИХП была посвящена искусству 1920-х годов, где раскрывалась общая социальная обстановка, влиявшая на становление художественных промыслов новой эпохи.

В.А. Гуляев углубил и конкретизировал историю и, что очень важно, показал значение науки о народном искусстве 1920-х годов, определив его место в культуре общества. Сегодня кажется особенно ценным, что автор сделал акцент на роли государства в ходе становления и развития экономики и организационных основ кустарной промышленности, частью которой и были художественные промыслы, пользовавшиеся особым вниманием. Он показал организацию экспорта изделий промыслов и его значение в то время. Эти акценты делают книгу актуальной и сегодня, как и сам период 1920-х годов.

Гуляев подчеркивает, что наука двадцатых годов показала «историческую обусловленность, а стало быть, ограниченность во времени особенностей крестьянского искусства» (с.100), о чем нельзя забывать, говоря о развитии его традиций в обновляющихся социально-экономических условиях. Очевидный факт – изменения в социальной структуре сельского населения, усвоение деревней ценностной ориентации города, в частности, городских представлений о красоте, пользе, удобстве. Развитие традиционного народного искусства не существует в отрыве от образа жизни мастеров-художников.

Сегодня так же как и в 1920-е годы (и это роднит эти периоды) встречное и главное движение – небывалые масштабы социального заказа города на традиционные произведения ручного творческого труда. Более того, «мы являемся свидетелями такого явления, как проникновение интереса к народному искусству из города в село, едва «не забывшее» о корнях своей культуры. И не наивные надежды на «неиссякаемые возможности» народного творчества, а только серьезные организационные шаги с тонким учетом противоречивых подчас

требований жизни могут привести к тому, что оно будет развиваться и дальше».

В.А. Гуляев в своей кандидатской диссертации, а затем и в книге обращал внимание на все те тенденции, которые становятся все более явными и в нынешнее время. Например, он отмечает новое понимание мастерами промыслов своей общественной роли, то, что они стали считать себя профессиональными деятелями искусства. Проблема влияния потребительского спроса, «социального заказа» на искусство народных художественных промыслов остается основной. Существует два взгляда на задачи этого искусства – коммерческий и художественный: что важнее – творчество или коммерческая выгода. Борьба между ними не прекращается.

Книга В.А. Гуляева обретает сегодня острую актуальность и в связи с проблемой отношения государства к очагам традиционной культуры. Автору удалось проделать большую работу и на документальном материале показать роль государства в организации кустарного производства, занимавшего большое место в экономике страны, частью которого были и художественные промыслы. Публикация в приложении длинного списка декретов и постановлений органов советской власти с 1918 по 1930 год наглядно свидетельствует о содействии кустарям в восстановлении производства изделий, жизненно необходимых в тяжелые годы гражданской войны и разрухи. Вместе с этим возрождались художественные промыслы. Государственные установки в этой сфере были озвучены в выступлениях А.В. Луначарского в печати и на конференциях. Нарком просвещения говорил о роли традиционного мастерства в процессе формирования социалистической культуры.

Сегодня мы наблюдаем обратную картину полного равнодушия государства к распаду сложившейся организационной системы и необходимости промыслов подчиняться беззаконию дикого, неуправляемого рынка. То, что создавалось десятилетиями творческого труда сотен мастеров, очень быстро можно обесценить и привести к упадку.

В одной из глав книги В.А. Гуляев показывает роль государства в организации экспорта изделий

художественных промыслов с начала 1920-х годов. Специальные организации изучали спрос зарубежного рынка, делали заказы мастерам. Расширение торговых связей с Западной Европой приносило двоякую пользу: государство получало валюту, так необходимую в ту пору, а промыслы – возможность налаживать производство. Требования зарубежного рынка не всегда отвечали творческим задачам мастеров. Разногласия обсуждались и корректировались. Но был важен факт четкой постановки дела и реальной экономической результативности.

Сегодня государство не беспокоит, что мутный поток грубых подделок под изделия русских промыслов заполняет страны Европы и Америки, удовлетворяя весьма низкие вкусы потребителя за рубежом, да и на своем рынке. Регулировать этот процесс некому, не возбуждается общественное мнение, так же как и по поводу закрытия НИИ художественной промышленности с его многолетним опытом работы с мастерами и кадрами специалистов. А ведь с этим ушли в прошлое и ценный практический опыт, и целая область отечественной культуры. Общий распад в этой сфере общественной жизнедеятельности сопоставим с периодом 1920-х годов, когда многое организовывалось заново.

Сегодня можно наблюдать большой разброс в проявлении народного творчества в самых разных формах. То, что называлось самодеятельным искусством и противопоставлялось «ученому» искусству и художественным промыслам, перерастает в новое качественное явление, чрезвычайно многообразное, широкого социального диапазона и художественной состоятельности. Можно наблюдать общенациональное отношение к традиции, появление новых жанров. Часто это творчество в народной традиции людей различных профессий, одаренных талантом.

По всей России сегодня множество художественных школ, студий, кружков, объединяющих детей и взрослых, деятельность которых направлена на познание и развитие местных и национальных культурных традиций и фольклорных видов творчества. В этом проявляется творческая энергия народа, это ростки возрождения нации.

Результаты творчества широких кругов народа представляют многоцветную мозаику, которая нуждается в обобщении и осмыслении на современном уровне. Необходим серьезный научно-методический центр, где проблемы народного творчества изучались бы и анализировались не методами отвлеченной культурологии, а в

связи с живой практикой общения с людьми, наделенными талантом и владеющими мастерством, делающие результаты такой работы достоянием общественности. Таким был закрытый ныне научно-исследовательский институт художественной промышленности.

Давняя книга директора Музея

декоративно-прикладного и народного искусства В.А. Гуляева подсказывает мысль об организации в музее, который он возглавляет, сравнительной выставки народного искусства и художественных промыслов 1920-х годов и новейшего времени. Научно обоснованная экспозиция такой выставки, безусловно, раскроет

значимость общественной функции этой сферы культуры.

И, наконец, настала пора прекратить удивлять мир безвкусицей матрешками, профанирующими представление о прошлом и современном достоинстве русского народа и его культуре.

Татьяна Разина

История орнамента как философия истории

Буткевич Л.М. История орнамента. М.: Владос, 2004



В здании общественного целого есть такие элементы, которые, не претендуя на статус краевугольных, тем не менее являются точками пересечения разных силовых линий, скрепляющих это целое, и теоретическое моделирование таких вроде бы частных элементов, по существу, оказывается более или менее упрощенным моделированием самого общественного целого. Естественно, это открывает перед исследователем, часто даже неожиданно для него самого, исключительные эвристические возможности, которые трудно переоценить. Ведь, в сущности, все старания и хитрости научного познания в том и состоят, чтобы заменить сверхсложное и неисчислимо, каковой, как правило, и оказывается предстоящая нам реальность, чем-то при определенных допущениях адекватным ей, но обозримым и исчислимым. В сфере культуры таким способным заменить целое элементом оказывается, конечно, искусство, а если ограничить себя еще более жестко, то неизобра-

жающие искусства, не замутняющие свой глубинный метафизический интерес привходящими жизненно-подобными формами. Книга Любови Михайловны Буткевич убедительно свидетельствует, что этот ряд вполне может быть дополнен и орнаментальным искусством. Посвященная вроде бы избыточной, периферийной для теоретического искусствознания теме – истории орнамента, – она во многом оказывается чем-то гораздо большим, чем просто интересным искусствоведческим исследованием. Ибо как пронзительный и широко эрудированный исследователь автор остро чувствует, что определенный тип орнамента завязан на эпоху в целом, что, в сущности, это и есть эпоха во всей ее необъятности, выраженная, однако, в конечном пространственном знаке. И в этом смысле, решая свои частные задачи, автор просто вынужден прорисовывать не только определенные орнаментальные формы, но и общий портрет той эпохи, в которую эти формы были вписаны и без которой они – просто малоинтересный набор технических приемов и вкусовых предпочтений. Так история орнамента одновременно оказывается и галереей портретов основных исторических эпох, воспроизведенных по необходимости скупой, – ведь книга то о другом!

Некоторые портреты – вполне на уровне шпенглеровской «морфологии культуры», с той, однако, счастливой разницей, что если шпенглеровские портреты приходится дискурсивно аргументировать (ведь философия же!), то у нашего автора всегда под рукой аргументы, действующие с наглядной самоочевидностью. Я имею в виду как удачно подобранный иллюстративный ряд, так и не менее наглядно живописующий ряд вербальный. Исходная рабочая гипотеза автора, по мере вовлечения в сюжет все более

широкого исторического материала, перерастает в универсальную теоретическую модель, согласно которой движение в орнаментальной сфере разворачивается от сакрально нагруженных форм к обобщенным формам, символизирующим статус каких-то высоких военно-государственных субъектов, и далее к прикладным формам, ориентированным прежде всего на жизненные приятности. Эта модель тоже имеет общепризнанный философский аналог, восходящий еще к просветителям. Со времен Вико социальные философы на разные лады высказывались в том смысле, что все человеческие общества в своем развитии проходят три стадии: эпоху богов, эпоху героев и, наконец, эпоху людей. Существенные же различия состоят в том, что если для либерального европейского дискурса движение по этому пути есть осуществление прогресса, т.е. движения по пути разволашебления и рационализации, ведущее от сверхчеловеческого и жертвенно-аскетического к торжеству гуманистического начала, трактующего человека как самоцель, вполне достойную личного успеха и благополучия, то для нашего автора эти же ступени ведут вниз от возвышенно-символического к пошло-потребительскому, прикладному. Оказывается, с точки зрения истории орнамента наша европейская судьба совершенно безотраднее. Так, сложившаяся на развалинах античного мира грубая средневековая Европа, дальняя окраина цивилизованной жизни той эпохи, превращается в центр мировой цивилизации Нового времени, покоряющий мир не только своими пушками, но и новой небывалой десакрализованной духовностью, в которой акцент перемещается с принудительно-внешнего на личностно-самодетельное. И эта новая светская духовность открывает такие бездны утонченности и

релятивистского многообразия, в котором традиционно ориентированное сознание может, конечно, почувствовать себя неуверенно, но вот как может тосковать по отходящей в прошлое теистической духовности сознание, работающее по правилам научного дискурса, системообразующим принципом которого является не вера, а сомнение, это понять трудно. Впрочем, эти ценностно-мировоззренческие перевертыши, когда вдруг почти перед всеми социально-эстетическими величинами знак меняется на противоположный, приводят не только к формированию некоей альтернативной авторской позиции, которая, конечно, как и всякая продуманная точка зрения в научной среде, заслуживает теоретического уважения. Это приводит и просто к содержательным ошибкам. По автору получается, что элементарные пространственные формы, на которые может быть разложен практически любой орнамент, есть лишь символы, выражающие какое-то еще более древнее мифологическое содержание. Значит, сначала было некое неведомое существовавшее отвлеченное содержание, а со временем ему подобрали столь же обобщенную знаковую форму. Это противоречит тем же археологическим данным, к которым вроде бы столь уважительно относится автор. Человек и его культура начинаются не с головы, а с рук, т.е. сначала возникают некие новые поступки (поведенческие реакции), а уж потом в ходе их формализации через многократное повторение они начинают различаться (символизироваться) и осмысляться. Мировоззренческое осмысление – это показатель уже достаточно далеко зашедшего практического процесса, формы которого начинают отделяться от самого процесса и превращаться в относительно самостоятельные маркирующие знаки, доступные миро-

воззренческому осмыслению. В частности, миф как ментальная стихия охотничье-номадического опыта, как и сам этот опыт, практически беспредметен. Те немногие предметы, которые в этот опыт все-таки вовлечены, сами по себе исключительно многозначны и вне поведения вообще вряд ли идентифицируемы. Изначальный миф живет не в предметах, а в ритуале, а его изобразительный аналог принципиально несимволичен, а поразительно жизнеподобен, «реалистичен».

Попытки выразить миф в условном отвлеченном знаке начинают шириться лишь тогда, когда человеческий опыт радикально меняется: на смену всегда уникальным охотничьим эпизодам приходит оседлая земледельческая рутина, действительно допускающая и даже предполагающая обобщение, формализацию и вещественное опредмечивание. Этот мощный порыв к предметно-

му освоению и обобщению мира и преобразовал безмерный первобытный хаос в замкнутый земледельческий космос, способный «партиципировать» все со всем, миф – в упорядоченный, по крайней мере во времени, эпос, а архаический «реализм» – в обобщенные и более или менее однозначные геометрические формы, давшие, с одной стороны, письменность, с другой – орнамент. В этом смысле орнамент – не просто некий медиатор для трансляции готовых смыслов (тогда сущностный разговор о нем концептуально мало интересен), он мощное средство создания этих смыслов. Конечно, семантика древних орнаментальных форм носит, как говорит автор, «мировоззренческий характер», но это мировоззрение не предпослано реальному бытию, а оказывается сублимацией как раз той самой технологически-бытовой стихии, которую автор считает не заслужи-

вающей сущностного внимания. Или, может быть, автор полагает, что древние люди жили в райских куцах и заняты были мировоззренческими медитациями, а не напряженным трудом по добыче хлеба насущного и мировоззрение могли себе позволить только такое, на которое в этих трудах можно было опереться? Откуда, например, проистекает образ мирового дерева как главного упорядочивающего символа мировоззрения неолитического земледельца? Из первобытного мифа? Вряд ли. Первобытный номад живет, не пуская корней. Во всяком случае, в доисторических пещерных росписях никаких деревьев нет, как и вообще объемных форм пространства. Из осмысления структуры мироздания? Тоже вряд ли. Скорее наоборот. Мир как беспредельный хаос маршрутных рядов, каким он предстает в мифе, у неолитического земледельца сужается до ограни-

ченных пределов его поселения. Центрованный относительно некогда пущенных в определенном месте корней этот мир тесными, ценностно неоднородными кругами выстраивается вокруг этих корней и замыкается сводом небес. Обобщенным воспроизведением этого самими людьми заботливо устроенного, обозримого и уютно обжитого мира и является образ мирового дерева, увешанного предметными дарами оседлого радения и, естественно, всеми возможными средствами охраняемого.

Так философский крен, вроде бы столь продуктивный для осмысления истории орнамента, оборачивается для автора своеобразным подвохом, угрожающим перевернуть всю конструкцию в общем умной и полезной книги.

Г.Ф. Сунягин, доктор философских наук, профессор кафедры социальной философии СПбГУ

Формула стиля по Т. Малининой



Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. Москва

Сегодня стиль Ар Деко – самое вольно толкуемое понятие с нечетко очерченными признаками, не ясно обозначенными границами. Трудности в его изучении связаны с нашим неумением ориентироваться в сложном культурном пространстве модернизма, насыщенном невероятным количеством явлений, движений, часто объединившихся, чтобы предстать в новом качестве, или растворявшихся друг в друге, наконец, бесследно исчезающих. Попытки привести в порядок весьма сумбурные впечатления от искусства эпохи модернизма стали предприниматься с середины 1960-х гг. В качестве инструмента для выявления общих художественных закономерностей исследователи использовали категорию стиля. Так в исторической науке родилось направление, открывшее стиль Ар Деко. Исследователи сосредоточились на том, чтобы точнее соотнести новый стиль со значимой частью живого художественного развития, объяснить его связи с наследием, определить его реакции на многие новаторские поиски.

Изданная в этом году книга Татьяны Глебовны Малининой «Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции» является первым в отечественной искусствоведческой науке фундаментальным исследованием,

в котором представлена целостная картина, включающая предпосылки возникновения стиля, его слагаемые, этапы эволюции, определение специфики региональных вариантов, описание механизмов стилиобразования. Обстоятельно разработанная автором теоретическая часть, а также раздел, посвященный отечественному аналогу Ар Деко, существенно обогащают научный зарубежный опыт новыми материалами и методологическими подходами.

Задача определения стилиевой сущности яркого художественного явления XX столетия побудила исследователя искать новую методологию, позволяющую адекватно применить категорию стиля к современному искусству. Сложность состояла в том, что в наших представлениях минувший век – это время постстилевого развития культуры. Вслед за модерном (Ар Нуво и др.) наступила эпоха, лишенная видимого единства и общей эстетической платформы. В борьбе художественных течений ярко выражены контрасты и взаимоотрицание. Кажется, что единое начало совсем исчезает. Однако черты стиля, основанного на универсальных законах творчества и общих современных принципах создания формы, достаточно четко проявлены. Благодаря последним стиль видоизменяется и обретает

качественно иные свойства. Искусство последней трети XX столетия, условно называемое «постмодернизм», сохраняет память о всех предшествующих исторических стилях и вводит их в свой оборот. Формируется общность постстилевого периода культуры. Автор книги не без основания замечает, что это тоже форма присутствия стиля. Породившая постмодернизм сложная интеллектуальная среда современной жизни задает и свои параметры рассмотрения явлений культуры.

Сегодня остро ощущается необходимость определения некоей общей основы для культуры всего XX столетия. Обратившись в теоретических главах книги к проблеме стиля, Т.Г. Малинина поступает в соответствии с внутренней необходимостью времени. Разрабатывая новую методологию изучения стиля, автор идет по непроторенному пути, где нет очевидных истин и устоявшихся критериев. Классический стилиевой критерий – это единство формальных признаков, общность пластического языка. В отношении искусства XX века этот метод мало эффективен, ибо различий в искусстве больше, чем сходных элементов.

Разделы книги, затрагивающие вопросы методологии изучения стиля, представляют особый интерес, т.к. по существу являются

разработкой нового методологического инструментария. Автор обращается к классическим исследованиям, посвященным категории стиля, но в соответствии со своей задачей не ограничивается только этим и привлекает другую группу источников.

В единое целое собраны мнения о стиле крупнейших мыслителей XX столетия, убедительно показано, как расширяется содержание, которое мы связываем с понятием «стиль», как он постепенно вырастает в нашем представлении в мировоззренческую категорию. Акценты смещаются в область психологии личности. Стиль ассоциируется со всем комплексом материальной и духовной жизни общества. Избегая окончательных прямолинейных формулировок, Малинина представляет стиль как некое интеллектуальное поле, порождающее и объединяющее разные явления художественной культуры.

Во второй части книги Международный декоративный стиль рассматривается в многообразии его региональных вариантов (европейские школы, американский «модернистик», черты стиля в отечественном искусстве). Анализируя стилевые черты искусства модернизма, автор охватывает внушительный по объему фактический материал разных сфер художественного творчества: архитектуры, дизайна интерьера, прикладного искусства, полиграфии, театра, киноиндустрии, презентационные акции и коммерческие механизмы «функционирования» искусства. Погружаясь в самую плоть жизни, исследователь как бы избирает позицию наблюдателя изнутри. Для нее в равной степени важны и художественная сфера, и характер поведения людей, общая культурная атмосфера, ритм, стиль жизни. Обозначая то или иное явление во множестве связей и в разных способах выражения, Малинина тем самым выводит облик стиля из среды, его порождающей.

Особенно интересна третья часть книги, состоящая из трех глав и посвященная русскому искусству 1910–1950-х годов. Черты единого стиля в отечественном искусстве выявлены не столь определенно, как в европейском и американском вариантах. Прерывистость, контрастность в русском искусстве более резки. Существуют две условные модели рассмотрения это-

го материала: первая делит искусство на два периода – «до и после 1917 года», вторая – представляет художественный процесс в виде пестрой мозаичной картины противоборствующих течений. На сегодняшний день обе модели исчерпали себя, не дают простора для дальнейших научных разработок. Малинина пытается преодолеть привычные представления, обнаружить единство в несхожем. Не столь важно, как назвать это единство: «Ар Деко» или как-то по-другому. Существенно, что автор рассматривает явления русского искусства сквозь призму единого общемирового культурного процесса. Осуществить эту задачу помогает ей сам метод исследования: открытие общего в полярных явлениях, диалогичность, умение увидеть художественный процесс не в контрастных цветах, а во множестве оттенков. Называя явление, Малинина осторожно намечает его пределы и тающие границы. В многомерной системе координат вполне закономерно обнаруживаются черты декоративного стиля в творчестве К. Малевича, В. Татлина, И. Клуна, Лисицкого, братьев Стенберг, В. Лебедева, художников фарфора.

Автор избегает окончательных определений, представляет явления в их текучести и альтернативной многозначности. В соответствии с новой методологией Малинина не абсолютизирует формально-пластические особенности стиля. Ар Деко рассматривается как художественная среда, ассимилирующая радикальные идеи минувшего века. Контрастность, неоднородность наиболее отчетливо проявились именно в русском искусстве первой трети столетия, но Малинина убедительно доказывает, что отечественное искусство развивалось и эволюционировало по тем же законам, что и европейское. Степень включенности русского искусства в общий процесс неравномерна в разные периоды. Активный культурный обмен в 1910–1920-е годы сменяется относительной изоляцией в 1930–1950-е годы. Малинина показывает, что и в этот период культура находила в себе силы противостоять давлению. Опора на общечеловеческие ценности вывела ее опять на общемировой уровень.

Ценность исследования Малининой заключается еще и в том, что она находит единую связующую

нить культуры всего столетия. В книге выявлены процессы органичного возникновения нового стиля из модерна, в чем сказались преемственность двух культурно-исторических образований. Прослежена эволюция и трансформация Ар Деко, подготовившая почву для формирования культуры постмодернизма. Малинина выявляет неразрывную связь модерна, Ар Деко и постмодернизма как мощной триады культуры XX столетия. Причем качества стиля, понимаемые в традиционном смысле (модерн), постепенно преобразуются в качества постстилевого культурного феномена – постмодернизм. В Ар Деко присутствуют и стилевое и внестилевое начала.

Характеризуя Ар Деко как стиль, автор намеренно не употребляет термины «эkleктика», «неоклассика», «классицистичность», но использует определение «классичность». Ибо для самих художников термин «классичность» – это использование мировых законов гармонии, выработанных многовековым художественным опытом человечества. Не бывает ничего абсолютно оригинального, оторванного от единого тела культуры.

Таким образом в своей книге Т.Г. Малинина освещает мало изученное в нашей науке, совершенно незнакомое широкому зрителю явление. Сегодня культура 1920–1930-х годов представляется через призму постмодернизма в мифологизированном варианте. Работа Малининой возвращает современному человеку подлинный облик эпохи Ар Деко.

Без преувеличения можно утверждать, что настоящее исследование вносит существенный вклад в разработку новой концепции искусства XX века. Особую ценность оно представляет для молодых художников, не только открывая новый интересный материал, но и давая возможность осмыслить свою значимость и ответственность как представителей творческой профессии.

Сама форма подачи материала, живость и свобода изложения, продуманное, тонкое художественное оформление, логика, сообразно с которой выстроен иллюстративный ряд книги, обещают заслуженный успех новому изданию.

*Александр Николаевич Бурганов,
доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ*

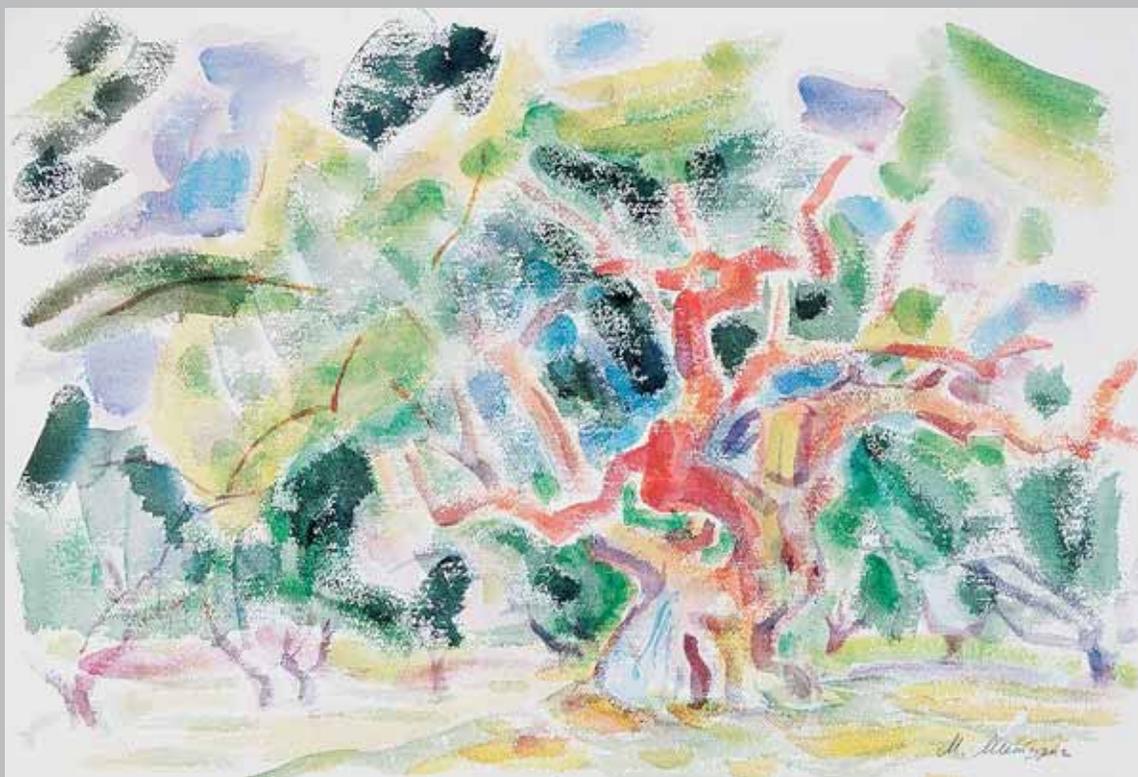


ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Министерство культуры и массовых коммуникаций
РФ Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Государственная Третьяковская галерея
представляют выставку

Май Митурич «Рисующий светом»

6 сентября - 2 октября Крымский Вал, 10, залы 41-42



Первая в Третьяковской галерее персональная выставка Мая Митурича приурочена к его 80-летию. В экспозицию войдут более 100 графических и 50 живописных произведений из собрания семьи художника, выполненные с 1960-х годов по сегодняшний день. В числе работ – как никогда не выставлявшиеся, так и хорошо известные.

Информационная поддержка: «Известия», «Радио России», «Эхо Москвы», радио «Культура», «Маяк», «Афиша», «Креатив&creativity», «Декоративное искусство»



Christmas Time

1 0 0 Д Н Е Й Д О Н О В О Г О Г О Д А

Шестая Международная торговая ярмарка новогодней и праздничной индустрии

13 – 16 сентября 2005

Центральный Дом Художника

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500, 238 4785, 238 4552

E-mail: annalev@expopark.ru

www.christmastime.ru

Главные информационные спонсоры:



Спонсор:



Техническая поддержка:

CameVale.ru
костюмы и аксессуары

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

Галерея искусств Зураба Церетели

Выставочный комплекс – «Галерея искусств Зураба Церетели» – открыт в архитектурном ансамбле «Дом Долгоруковых» – «Александро-Мариинский институт», отреставрированном и реконструированном в 1998–2000 гг. под руководством президента Российской Академии художеств З.К. Церетели. Этот комплекс был создан в ходе осуществления разработанной З.К. Церетели программы преобразования Академии и возвращения ей того ведущего места в отечественной культуре, которым она обладала в XVIII и XIX столетиях. Создание нового комплекса принадлежит к числу благотворительных культурных инициатив, осуществленных в последние годы З.К. Церетели. Дворец, возрожденный в прежней величии, обладает анфиладой замечательных сводчатых залов первого этажа, сохранивших архитектурное пространство XVIII столетия, и рядом величественных парадных залов второго этажа, декорированных в середине XIX века. Он великолепно приспособлен к экспозиционным нуждам, с многими десятками разнообразных залов и крытыми внутренними дворами для показа произведений изобразительного искусства, общей площадью около 10 тысяч квадратных метров. Новый комплекс предназначен для проведения крупных, масштабных выставок как российских, так и международных, посвященных всем видам изобразительного искусства, архитектуре и дизайну. Кроме того, проводится постоянный широкий показ художественных сокровищ, накопленных в собраниях Академии за всю ее историю.

Галерея и Арт-Салон открыты:
ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.00)
воскресенье с 12.00 до 19.00 (касса до 18.00)
выходной – понедельник
Справки, заказ экскурсий:
тел./факс: 201-4771, тел.: 201-4150
Пречистенка, 19





Арт-салон

В Арт-Салоне Галереи искусств представлены:
авторская шелкография Зураба Церетели, а также большой выбор
альбомов, постеров, сувениров, посвященных творчеству мастера.



Арт-салоны работают в ЦДХ (Крымский Вал, 10), в ММСИ (Петровка, 25),
в Галерее искусств Зураба Церетели (Пречистенка 19)



«Образ и форма» – 5-й Международный конкурс молодых ювелиров

В художественной жизни Санкт-Петербурга последних лет ювелирное искусство обрело, наконец, свою нишу. Ее сформировали многочисленные выставки, конкурсы ювелиров всех поколений и направлений. В возрождении ювелирной жизни города активную роль играют сегодня молодые мастера. Они объединяются в ассоциации, клубы, школы, провоцируя различные креативные акции.

Международный конкурс молодых дизайнеров ювелирных украшений «Образ и форма» родился в 2000 году на волне бурной активизации ювелирной жизни всей страны и Санкт-Петербурга в частности. Идея проведения конкурса принадлежала Фонду поддержки образования и творчества петербургских ювелиров «Форма», созданному в середине 1990-х годов. Организаторы конкурса хорошо знали, как сложно вписаться в сложную структуру современного ювелирного мира молодому поколению художников: они сами прошли этот путь несколько десятилетий назад. Это помогло им четко сформулировать главные задачи конкурса: поддержка творческих инициатив молодых мастеров и их коммерческое продвижение на ювелирном рынке.

Конкурс изначально был ориентирован на развитие двух направлений в художественной деятельности молодых дизайнеров: авторское ювелирное творчество, работа над новыми идеями и предложениями для ювелирной промышленности, бурно набирающей темп в последние десятилетия.

Поставленные задачи определили структуру и условия конкурса. Впервые в России на молодежном ювелирном смотре были предложены не только «фантазийные» номинации, такие, например, как «Игра», «Абстракция», «Арт-Шок», предлагающие свободную импровизацию на заданную тему, но и ориентированные на производство: «Акцент – камень», «Модуль и производство» и др. При этом решать творческие задачи можно было как в готовом изделии, используя ювелирные материалы, так и в макете. В последние годы к этим номинациям добавилась возможность исполнения проекта изделия на компьютере. Это, по мысли организаторов конкурса, должно было расширить диапазон его участников, привлечь к созданию ювелирных проектов не только профессиональных ювелиров, но и художников, работающих в других видах искусства. И эти идеи дали свои позитивные результаты – в конкурсах стали принимать участие живописцы, скульпторы, художники декоративно-прикладного искусства, предлагая неожиданные и свежие идеи в новой для них сфере творчества.

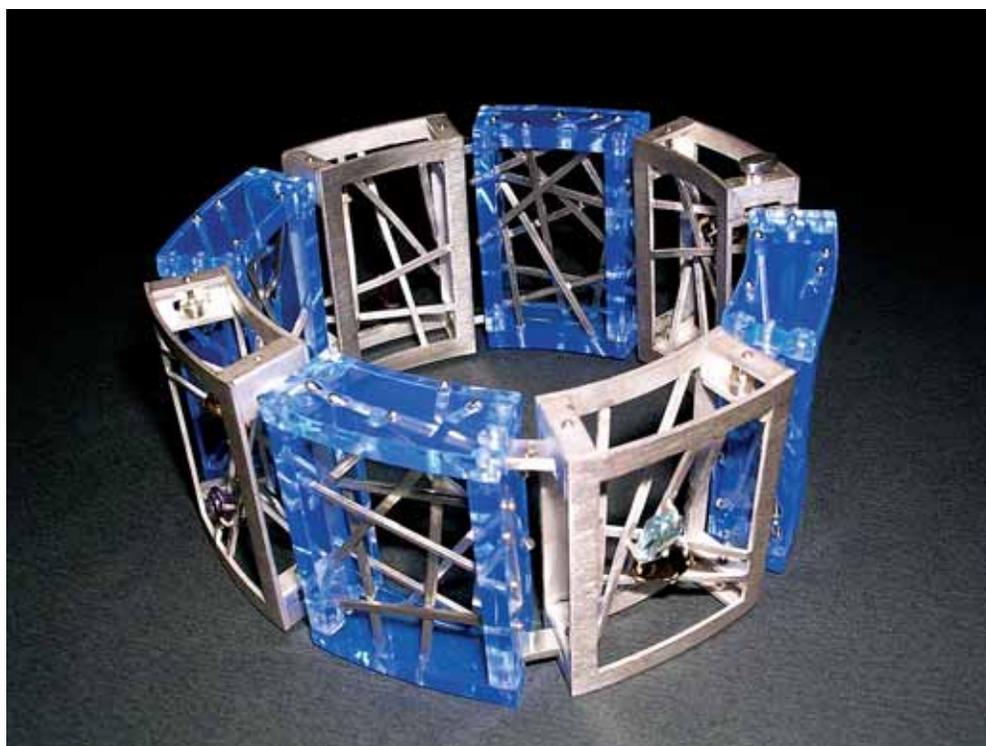
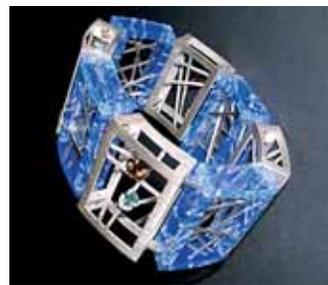
За пять прошедших лет конкурс «Образ и форма» заметно вырос численно, географически. Но самое главное – динамично растет творческий потенциал участников. На последних конкурсах работы дизайнеров из Санкт-Петербурга, Москвы, Сибири, Дальнего Востока, Калмыкии на равных соперничали с произведениями ювелиров из Польши, Финляндии, Италии. Значительно расширился диапазон предлагаемых техник, материалов, формальных решений, как в «фантазийной», так и в производственной номинациях.

В работах первой группы молодые дизайнеры часто предлагали острые, порой неожиданные решения, провокационно играя со смыслами, техниками, материалами. Эти произведения, часто не рассчитанные на повседневную жизнь, скорее воплощали принципы, аналогичные моде «от кутюр» или обращались к субъективному и индивидуальному в человеке, были ориентированы на его соавторство.

Значительную часть работ на конкурсах всегда составляли и украшения, рассчитанные на воспроизведение в ювелирной промышленности. Многие из этих вещей демонстрировали по-настоящему профессиональное владение многообразными приемами работы с драгоценными металлами и камнями. Глядя на эти грамотно сделанные, красивые вещи, выполненные с учетом новейших тенденций в мировом ювелирном искусстве, казалось, будто и не было тех утраченных для отечественного ювелирного дела десятилетий, когда драгоценные металлы и камни были для наших художников запретным плодом...

Понимание важности подобного конкурса для развития ювелирного дела в стране побудило многие ювелирные фирмы активно его поддерживать. Среди них, кстати, не только предприятия Санкт-Петербурга, но и Москвы, Екатеринбурга, Смоленска. На протяжении всех прошедших лет они не только поддерживали конкурс ценными и полезными призами, но и часто находили здесь талантливых молодых художников для своих предприятий.

Важной составляющей конкурса стала насыщенная интересными событиями и встречами культурно-образовательная программа. Традиционно она включает знакомство с ювелирными коллекциями крупнейших музеев Санкт-Петербурга, лекции, семинары, круглые столы по вопросам истории и современного состояния ювелирного искусства. Их проводили известные художники, искусствоведы, педагоги, как россий-





ские, так и приглашенные из-за рубежа. Все это предоставило молодым мастерам возможность профессионального общения, обмена опытом, информацией, а это – еще одна цель конкурса. Плюс – уникальная возможность яркого дебюта, шанс продемонстрировать свои творческие способности перед профессиональной аудиторией средствами массовой информации.

Судя по тому, что конкурс не стал бабочкой-однодневкой, а отметил свой пятилетний юбилей, эту возможность молодые ювелиры оценили. В последнем конкурсе участвовало уже более 170 человек из 14 стран. Что касается его организаторов, то они думают о будущем конкурса, ищут новые идеи и делают конкретные шаги по его усовершенствованию. Неизменной, думается, останется лишь главная задача конкурса – помочь молодым художникам найти свое место в сложном пространстве современного ювелирного искусства, которое им предстоит совершенствовать уже в XXI веке.

Галина Габриэль



«Image and Form»

The international contest of young jewellery designers, «Image and Form», came into being in 2000, when jewellery business was in boom across the country, and in St Petersburg in particular. Its idea was generated by Forma, a fund set up in the mid-1990s for the purpose of supporting the training and work of St Petersburg jewellers.

The contest's first and foremost aim is to encourage young masters' creative initiatives and their promotion in the jewellery market.

Initially, it was conceived to help develop two lines in young designers' work: their ingenious authorship projects and their new industry-oriented commissions.

For the past five years, the contest has expanded both numerically and geographically. Last time, it drew more than 170 contestants out of 14 countries.

Today, its organizers are looking forward with new ideas and practical improving steps.

For all new proposals and suggestions, the contest's main mission remains: it should help young artists come into their own amidst the complexities of today's jewellery art, which they are to advance through the 21st century.

Galina Gabriel

XIX РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН



XIX Российский Антикварный Салон

22 – 30 октября 2005

Центральный Дом Художника

Организатор: Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500, 238 4516, 238 9602

E-mail: mailbox@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

Генеральные информационные спонсоры:





Журнал «Декоративное искусство СССР» выходит с декабря 1957 года

авторы номера

Бондаренко Людмила – искусствовед (Краснодар)

Ванслов Виктор Владимирович – доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, профессор

Габриэль Галина Николаевна – кандидат искусствоведения, зав. кафедрой истории искусства Санкт-Петербургского университета культуры

Гамлицкий Андрей Викторович – научный сотрудник отдела критики НИИ РАХ. Автор более 50 научных материалов

Голынец Галина Владимировна – профессор кафедры истории искусств Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург), член Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО

Голынец Сергей Васильевич – заведующий кафедрой истории искусств Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург), действительный член РАХ, член Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО

Кусков Сергей – искусствовед, арт-критик

Лазарев Михаил Петрович – заведующий отделом критики НИИ РАХ, главный редактор журнала «Искусство»

Малинина Татьяна Глебовна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, автор ряда книг и статей по вопросам стиля и синтеза искусства 20 века

Махов Никита Михайлович – теоретик искусства

Некрасова Мария Александровна – зав отделом декоративного и народного искусства НИИ РАХ, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ

Ромадин Михаил Николаевич – художник, писатель
Терехович Марина Леонидовна – искусствовед, член редакционного совета журнала «Архитектура, строительство, дизайн»

Филинкова Александра Николаевна – аспирант кафедры истории искусства Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург)

Хромченко Светлана Михайловна – искусствовед, старший научный сотрудник Государственного музея Востока

Чегодаева Мария Андреевна – кандидат искусствоведения, действительный член и член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствоведения Министерства культуры РФ

Чмырева Ирина Юрьевна – ведущий научный сотрудник отдела фотографических и мультимедийных проектов ММСИ

Швидковский Дмитрий Олегович – действительный член РАХ, член Президиума РАХ, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, член Лондонского королевского древностей английской исторической Академии,

Якимович Александр Клавдианович – культуролог, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ и Института культурологии, вице-президент Международной ассоциации критиков, профессор, главный редактор журнала «Собрание»

На 1-ой странице обложки:

Президент России Владимир Путин, Президент Франции Жак Ширак и автор монумента Зураб Церетели на торжественном открытии памятника генералу де Голлю в Москве 9 мая 2005 года.

редакция

Главный редактор:
Ада Сафарова

Зам. главного редактора:
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru

Исполнительный редактор:
Ирина Сосновская
e-mail: decart@rinet.ru

PR-директор:
Лариса Гречина

Координатор международных проектов:
Александр Чесноков

Редакторы:
Лия Адашевская,
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Арт-критики:
Никита Махов,
Виталий Пацюков,
Сергей Попов

Отдел художественной хроники:
Екатерина Никитина
e-mail: nikart@list.ru,
Виктория Хан-Магомедова,
Мария Гусева

Отдел распространения:
Ирина Конова

Компьютерный набор:
Нина Забрложник

Перевод на английский язык:
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы:
Лариса Доценко,
Татьяна Мореева,
Наталья Жданова

Фотографы:
Сергей Шагулашвили,
Владимир Куприянов,
Михаил Виноградов,
Александр и Сергей
Захарченко,
Игорь Пальмин

Художник номера:
Владимир Белан

Консультант от ММСИ:
Василий Церетели –
исполнительный директор
ММСИ, член-корреспондент РАХ

Редакция журнала благодарит
за помощь в подготовке номера

– сотрудников ММСИ:
заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву,
заместителя директора ММСИ по
фотографическим и мультиме-
дийным проектам
Евгения Березнера,
зав. сектором выставок
Татьяну Зорину,
сотрудников сектора выставок
Елизавету Лукашову, Алексея
Новоселова, Веру Ярных,
зав. методического отдела ММСИ
Светлану Маслакову,
сотрудников
методического отдела
Владимира Прохорова,
Ольгу Меркушеву,
Евгению Сергееву,
зав. отдела хранения
О.В. Серебровскую,
сотрудников отдела хранения
О.М. Свалову, Е.А. Евстафьеву,
Елену Насонову;

– отдел информации РАХ:
начальника отдела
Галину Зайкину,

зам. начальника отдела
Галину Каргаполову,
главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину
и Надежду Панюшеву;

– начальника отдела по связям
с общественностью РАХ:
Елену Ларионову;

– исполняющую обязанности
директора музея НИМ РАХ:
Веронику Богдан;

– заместителя директора
НИИ РАХ Михаила Бусева;

– заместителя президента РАХ,
начальника управления по
выставочной деятельности
Любовь Евдокимову;

– руководителя пресс-службы
З.К. Церетели Ирину Тураеву.

подписка:

Во всех почтовых отделениях связи России и стран СНГ по объединенному каталогу «Почта России», подписной индекс журнала (карточная система) – 70240; по каталогу «Роспечать» (адресная) – 82688.

основные места продажи журнала «ДИ»:

в Москве

Московский музей современного искусства: Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17;

Арт-Салон Галереи искусств Зураба Церетели: Пречистенка, 19;

Центральный дом художника:

Книжный магазин Арт-Салона

Галереи Искусств: Крымский вал, 10;

Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства:

Делегатская, 3;

Государственный центр современного искусства:

Зоологическая, 13;

Центр современного искусства «МАРС»:

Пушкарёв пер., 5;

Московский дом национальностей:

Новая Басманная, 4;

ГВЗ «На Солянке»: Солянка, 1/2, стр. 2;

Галерея «Сэм Брук»: Ниж. Таганский тупик, 3;

Книжный клуб «ОГИ»:

Потаповский пер., 8/12, стр. 2;

Магазин «Летний сад»: Б. Никитская, 46;

Книжная лавка архитектора:

Рождественка, 11;

Киоски МГУ:

1-й Гуманитарный корпус

в Санкт-Петербурге

Академия художеств:

Университетская наб., 17;

Галерея «Борей-Арт»:

Литейный пр., 58

оптовая продажа:

ЗАО «Наша пресса» (095) 781-11-30;

«Эльстрат» (095) 160-58-56;

«Интерпочта» (095) 921-33-10

По вопросам размещения рекламы обращаться по тел.: 230-02-16

Журнал зарегистрирован в Государственном комитете Российской Федерации по печати 15 апреля 2003 года. ПИ №77-15052

учредитель и издатель:

УК «Московский музей современного искусства»

Журнал входит в презентационные фонды: мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской Академии художеств З.К. Церетели

почтовый адрес редакции:

117049, Москва, Крымский вал, д. 8, стр. 2, офис 352-ДИ
Тел.: 230-02-16
e-mail: maildi@mail.ru
e-mail: decart@rinet.ru

Подписано в печать 30.05.05
Отпечатано в типографии
ООО «Корона Королевская»
Тираж 10000

содержание

российская академия художеств

- 1 Виктор Ванслов. Великий праздник
- 2 Андрей Гамлицкий. Комплекс памятных стел на Поклонной горе
- 4 Дмитрий Швидковский. Генерал де Голль снова в Москве
- 6 Мария Чегодаева. «Холокост» Зураба Церетели
- 8 Михаил Лазарев. Тема – Победа. Обзор выставок Академии художеств
- 18 Валерий Евдокимов. Подвиг. Милосердие
- 20 Триумф на Неве.
- 21 Интервью на выставке
- 22 Диалог на выставке
- 28 Галина Голынец, Сергей Голынец. Академия художеств и Урал
- 36 Александра Филинкова. Новая региональная политика Академии. Передвижная академическая выставка «Урал»
- 40 Светлана Хромченко. Сказочная Имеретия Гурама
- 41 Выставка произведений Петра Оссовского
- 42 Михаил Ромадин. Николай Ромадин, знакомый и незнакомый
- 44 Мария Некрасова. Трагедия и возвышение духа. Галерея-музей художника Виктора Иванова
- 46 Ирина Чмырева. Фотографии Ричарда Гира

московский музей современного искусства

- 48 О.И. Нерсесова. «Салют Победы»
- 50 Ирина Чмырева. Идет война народная. Фотографическая история партизанского движения
- 53 Людмила Бондаренко. «Механический наив» Василия Богачева
- 56 Ирина Чмырева. Чистые фотографии Николая Кулебякина

события

- 59 «Три сестры» и «банальное» искусство Ирины Затуловской. Интервью с художником

портреты

- 62 Никита Махов. Откровение огня, или Софийные апокрифы Алены Аносовой
- 67 Сергей Кусков. Многослойное пространство живописи Голицыной
- 70 Легкость Моцарта. Интервью с Аллой Коженковой
- 73 Лия Адашевская. Керамические истории Валентины Кузнецовой
- 75 «Белый кузнец» Людмила Копырина. Интервью с художником
- 77 Нина Василевская. Шевченко – метаморфозы чувств и мыслей

круглый стол

- 79 Есть такая профессия монументалист? Круглый стол

60-летию Победы посвящается

- 82 Татьяна Малинина. «Память как совесть и правда...»
- 91 Послесловие редакции
- 92 Долг исторического покаяния. Интервью с Андреем Бочаровым

теория

- 95 Никита Махов. Эволюция живописи, или История ее мимикрии

хроника

- 100 Виктория Хан-Магомедова. Театр выезжает на фронт!
- 101 Виктория Хан-Магомедова. Хроника художественной жизни Москвы. Март–Апрель

круглый стол

- 112 Александр Якимович. «Рано опускать руки»

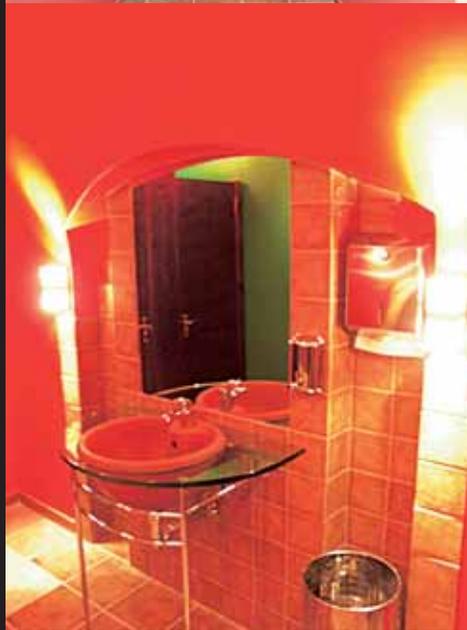
книжная полка «ди»

- 113 Мария Царева. Пикассо играющий, разрушающий, творящий
- 115 Савва Ямщиков. Народному искусству – жить!
- 116 Татьяна Разина. Книга, опередившая время
- 117 Г. Ф. Сунягин. История орнамента как философия истории
- 118 Александр Бурганов. Формула стиля по Т. Малининой

конкурсы

- 124 Галина Габриэль. «Образ и форма» – 5-й Международный конкурс молодых ювелиров

МЫ ОТКРЫЛИСЬ



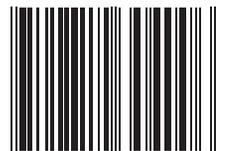
Новое кафе в Московском музее
современного искусства
Петровка 25



**МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства**

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ

ISSN 1812-304X



9 771812 304006

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, ежедневно с 12:00 до 22:00, выходной день – вторник, тел.: 200 2890