

ДИ

журнал московского
музея современного
искусства

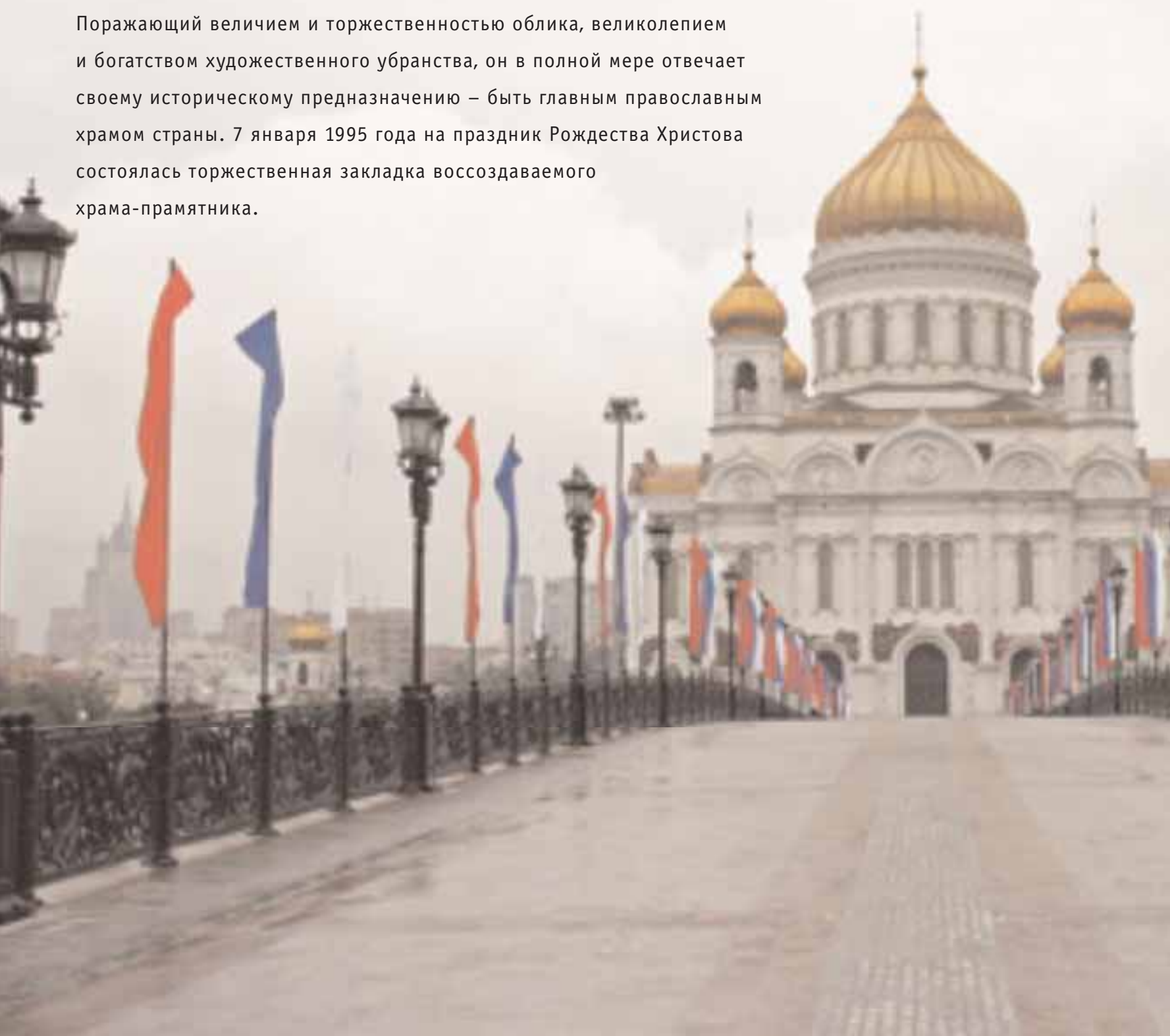


ВЪ ЦЕРКВЬ СЕКСЛОВНЕ БЫ, БОСЛА ЧЛН. XVIII 27

возрождение храма – возрождение россии

В центре столицы России, рядом с Кремлем, на берегу Москвы-реки возвышается храм Христа Спасителя. Устремленный ввысь золотыми крестами и куполами, грандиозный храм воссоздан на исходе XX столетия лучшими мастерами своего времени.

Поражающий величием и торжественностью облика, великолепием и богатством художественного убранства, он в полной мере отвечает своему историческому предназначению – быть главным православным храмом страны. 7 января 1995 года на праздник Рождества Христова состоялась торжественная закладка воссоздаваемого храма-прамятника.



дорога к храму Христа Спасителя

В рамках комплексного развития туристско-рекреационной зоны «Золотого кольца столицы» ко Дню Города в 2004 году построен пешеходный мост через Москву-реку. Мост геометрически привязан к ансамблю Храма Христа Спасителя. Он пересекает русло Москвы-реки под углом 78 градусов. Пешеходный мост спроектирован трехпролетным – 53 метра от стилобата Храма до Пречистенской набережной и 105 метров через Москву-реку с Пречистенской на Берсеневскую набережную и еще на стрелку острова – 43 метра. Далее мост будет продолжен через Болотную набережную к Малой Якиманке. Опоры моста выдвинуты за пределы существующих набережных, но для удобства предусмотрены лестничные сходы на набережные. По замыслу архитектурной группы, на стрелке острова будет построен торгово-рекреационный и культурно-развлекательный комплекс. Так мост, длиной почти в 200 метров и шириной в 12 метров, соединит Храм Христа Спасителя с Замоскворечьем, объединит в единую пешеходную зону стрелку, Якиманку, Болотную набережную.

Подготовка к возведению моста началась еще в июне 2003 года. Заказчиком строительства выступил «Москапстрой».

Проектировщиком – Мастерская №1 «Моспроекта – 2». Подрядчиком по выполнению работ стала корпорация «Трансстрой».

Художественное оформление моста, выполнено под руководством Зураба Церетели.

Такой пешеходный мост – дорогу к Храму – задумывали построить еще в XIX веке. Но только в наше время к радости верующих и всех жителей Москвы с благословения Патриарха Алексия, благодаря усилиям Правительства Москвы и лично мэра Ю.М. Лужкова, руководителя департамента строительства и реконструкции Москвы В.И. Ресина впервые в России построен мост такого масштаба. Отдельной благодарности заслуживает авторская группа проекта – академик М. Посохин и художник З. Церетели (руководители), И. Корина, О. Никитченко (архитекторы), Ю. Гольдфайн, В. Фадеев (инженеры), А. Колчин, Е. Гапонцев, А. Тасалов, С. Юркин и О. Чемеринский (конструкторы).

Строительство моста ознаменовало собой начало еще одной грандиозной программы

«Золотой остров» (так называют пространство от Большого Каменного и Москворецкого мостов, Болотной и Берсеневской набережных до памятника Петру Великому) территорию, признанную ЮНЕСКО памятником мировой культуры. Программа «Золотой остров» впервые создает условия для объединения усилий в решении проблем комплексного освоения этого удивительного уголка Москвы.





Смотровая площадка
храма Христа Спасителя

роль академии художеств в воссоздании храма

Исполнилось 10 лет со времени закладки воссозданного храма Христа Спасителя.

Строительство храма Христа Спасителя было осуществлено в небывало короткие сроки, на новом, технически более высоком, чем в XIX веке, уровне, но в полном соответствии с историческими прообразами.



Ко времени начала работ по воссозданию храма традиции русского православного искусства были почти полностью утрачены. Это повлекло за собой ряд острейших проблем, и в первую очередь отсутствие профессиональных мастеров, способных создавать произведения, отличающиеся высокой духовностью. Мастера, которые соприкасаются с православным искусством – фреской, иконой, – хорошо знают, что здесь нужны глубокие знания и нет мелочей и случайностей.

По инициативе Российской Академии художеств и ее президента З.К. Церетели в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской профессора Е.Н. Максимова, было введено углубленное изучение религиозного искусства. В 1995 году в Санкт-Петербургском академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина возрождается мастерская религиозной и исторической живописи.

Благодаря усилиям З.К. Церетели Российская Академия художеств стала для мастеров, воссоздающих храм, творческим, объединяющим научным центром. Был организован специальный Художественный совет Российской Академии художеств для руководст-

ва работами по воссозданию храма Христа Спасителя. Оперативная работа по воссозданию живописного убранства поручена вице-президенту Е.И. Зверькову.

Была проведена научно-исследовательская и поисковая работа. Воссоздание храма стало импульсом изучения отечественного культурного наследия и потребовало творческого подхода. Совместная работа живописцев позволила создать сплоченный высокопрофессиональный коллектив мастеров, объединенных общей идеей.

Президент академии находился в курсе всех больших и малых дел, касающихся комплекса храма Христа Спасителя, поскольку была организована система оперативных рабочих совещаний.

С живописью храма сюжетно и композиционно перекликаются произведения скульптуры.

Воссоздание скульптурных композиций потребовало изучения огромного пласта исторического и художественного материала, в том числе и чудом сохранившихся в Донском монастыре шести подлинных скульптурных композиций храма. Оперативное руководство по выполнению моделей скульптуры осуществлял вице-президент академии Ю.Г. Орехов. В структуре Российской Академии художеств З.К. Церетели и Ю.Г. Орехов специально создали Фонд «Скульптор» для решения многих творческих и организационных проблем воссоздания, проблем сохранения скульптурного убранства в трудных экологических условиях Москвы. Верхний скульптурный ряд (тондо) был выполнен из искусственного мрамора, широко применяющегося во многих странах мира. Мастерская З.К. Церетели стала



своеобразной лабораторией. За много месяцев до установки скульптурных композиций нижнего ряда были выполнены фрагменты одной из них в искусственном мраморе, и на зимний период их установили на улице, рядом с мастерской. Весной весь фрагмент покрылся трещинами, и стало ясно, что использовать искусственный мрамор для исполнения скульптуры нижнего ряда невозможно. В этой ситуации еще убедительнее стало обращение к историческим документам. В 1842 году по повелению Николая I планировались горельефы из бронзы в целях их лучшей сохранности. Однако позднее из-за нехватки средств скульптура фасадов была выполнена из очень непрочного светлого камня – подмосковного протопоповского доломита. Это привело к быстрому разрушению рельефов. В 1910 году скульпторы С.М. Волнухин и С.Т. Коненков проводили масштабные восстановительные работы. Российская Академия художеств, стремясь избежать печальных ошибок прошлого, стала инициатором воссоздания скульптурного убранства храма в бронзе.

Время подтвердило правильность этого решения. Трудоемкая, требующая высокого мастерства работа по возрождению убранства из 144 скульптур была исполнена в необычайно сжатые сроки на высоком художественном уровне.

З.К. Церетели успешно сочетал руководство воссозданием художественного убранства храма с личным участием в нем. Он на общих основаниях стал победителем ряда всероссийских конкурсов. Им лично воссозданы кресты, ворота, основная часть росписей, большие люстры храма Христа Спасителя, осуществлено благоустройство территории.

Заслугой З.К. Церетели является решение целого ряда сложнейших проблем: организационных и экономических, иконографических (поскольку выданной проектной документации было явно недостаточно), технологических (выполненные в XIX веке методом гальванопластики кресты и ворота храма быстро разрушались в условиях московского климата), по применению новейших технических достижений при выполнении художественного убранства храма.

Для воссоздания крестов храма Церетели впервые применил уникальное инженерно-техническое решение. Многократное испытание моделей крестов в аэродинамической трубе дало свои результаты: система крепления крестов, в том числе и самого большого, 12-метрового, воздвигнутого над главным куполом храма Христа Спасителя, выдержала ураган летом 1998 года.

Безусловный художественный и исторический интерес представляют



Южный фасад

Большие средние ворота. Фрагмент

АВТОР Ф.В.ТОЛСТОЙ, ВОССОЗДАЛ – З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Восточный фасад

Большие средние ворота

АВТОР Ф.В.ТОЛСТОЙ, ВОССОЗДАЛ – З.К. ЦЕРЕТЕЛИ



Иконостас
храма Христа Спасителя

бронзовые врата храма, воссозданные З.К. Церетели на основе архивных материалов. Изучая рельефы врат, словно перелистываешь мудрую книгу о бытии и вечности. Большую помощь в подборе иконографического материала для воссоздания врат оказала кандидат искусствоведения Е.З. Церетели.

Воссоздавая храм, современные мастера возрождали почти утраченные ремесла, прерванные художественные традиции: литье колоколов, камнерезное искусство, эмальерное дело, ковку металла и др.

При воссоздании архитектуры и художественного убранства храма главный архитектор комплекса М.М. Посохин и главный художник З.К. Церетели стремились выдержать принцип гармонического единства всей композиционной структуры храма.

Резной каменный декор, облицовка стен, узоры гранитно-мраморных полов великолепно дополняют общий вид интерьера. А восемь малых архитектурных форм, возведенных рядом с храмом, органично дополняют площадь вокруг храма. Эти художественно осмысленные технические сооружения – составная часть общей системы приточно-вытяжной вентиляции и кондиционирования комплекса. Декор малых форм также согласуется с убранством храма. Выполненные в бронзе, они одновременно служат основанием для светильников-торшеров, которые исполнены в стиле старых московских фонарей. Современный комплекс воспринимается со всех сторон как единая композиция, сохраняет органичную связь с природным ландшафтом.

Красочное великолепие живописного убранства храма (своды, стены, пилоны), пронизанное светлым радостным мироощущением, придает всему интерьеру праздничный вид. Орнаментальные композиции составляют более половины росписей. Сложные по рисунку, насыщенные бесконечным разнообразием цветовых сочетаний, блеском позолоты, они обрамляют сюжетные композиции, окна, входы, виртуозно переплетаясь, заполняют стены, своды, многочисленные арки, пилястры, объединяя росписи и во многом определяя их художественную выразительность. Как и в XIX веке, росписи выполнялись в академическом стиле, в технике масляной живописи. Воссозданная с подлинно художественной проникновенностью сюжетная и орнаментальная живопись храма воспринимается как единый ансамбль, тесно связанный с архитектурой.

При воссоздании храма на строительных лесах рядом с преподавателями академических институтов работали их ученики. Эта уникальная практика, не-

посредственная связь процесса обучения и серьезной большой работы, очень важна для художественного образования, воспитания, профессионального роста будущих мастеров. По мнению всех художников, тесное творческое общение с З.К. Церетели, академиками, членами Художественного совета Академии было блистательным мастер-классом, длившимся четыре года.

Российская Академия художеств во главе с президентом З.К. Церетели вновь подтвердила свою роль ведущего художественного, научного, творческого центра страны. Академия в полной мере способствовала тому, что воссоздание



Центральная часть храма



храма стало лучшей в России школой академического мастерства, по существу, связующим звеном искусства разных эпох, и в значительной мере определила становление и развитие современного религиозного искусства.

Храм органично вписался в систему многочисленных высотных доминант Москвы, связав различные районы столицы в единое целое. Значение этой во многом уникальной работы для отечественного и мирового искусства трудно переоценить. Воссозданный храм Христа Спасителя в Москве стал зримым символом, который олицетворяет эпоху, выражает самый дух времени.

Чем сложнее была работа по воссозданию храма Христа Спасителя, тем ярче раскрывался уникальный талант З.К. Церетели как крупного организатора и руководителя, умеющего творчески, смело, часто нестандартно решать многие проблемы. Он заряжал всех своей невероятной энергией, удивлял множеством интересных идей и умением воплотить свои замыслы.

За большой вклад в воссоздание национальной святыни Русская православная церковь удостоила президента Российской Академии художеств З.К. Церетели высокой награды – ордена Святого Преподобного Сергия Радонежского I степени.

10 лет спустя

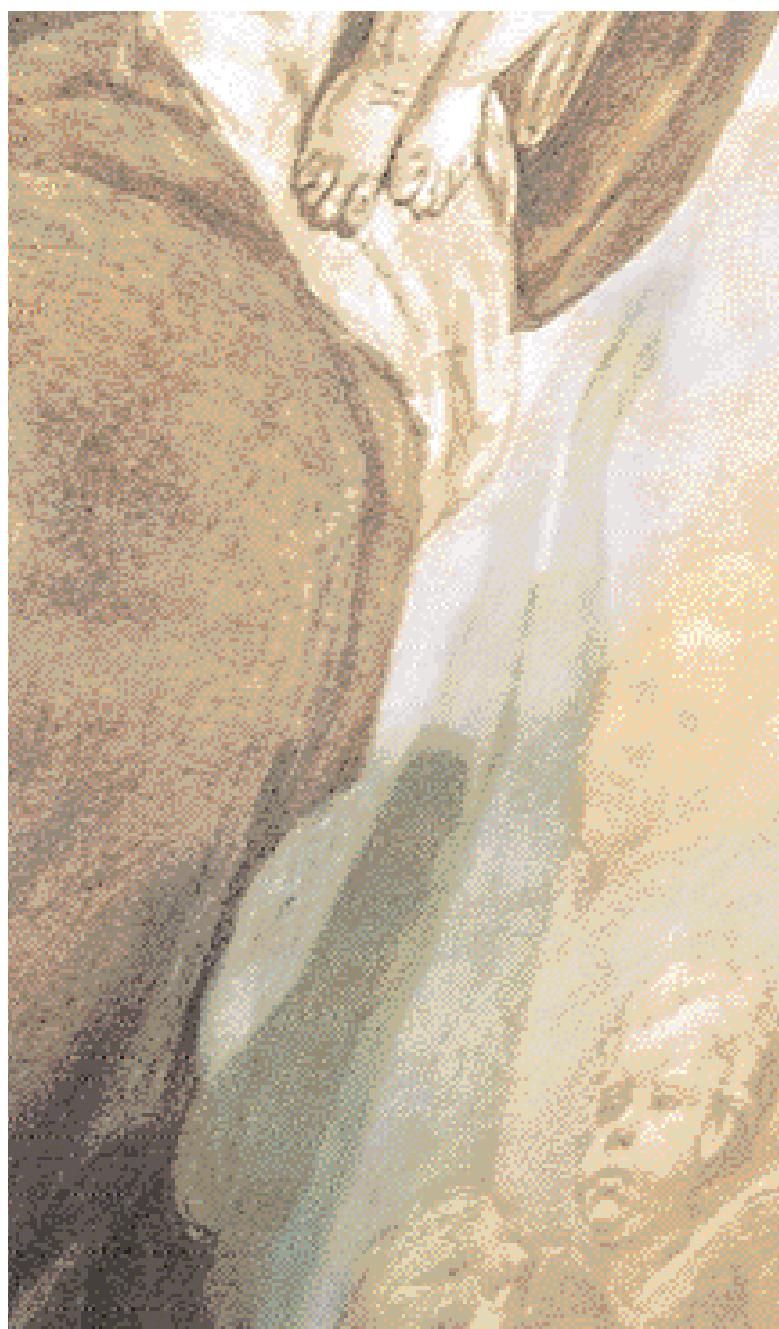
Образ эпохи рубежа XX–XXI веков, ее атмосферу, художественную жизнь невозможно представить без гигантской работы по возрождению храма Христа Спасителя в Москве. Вполне справедливо с этой работой связывать перелом в миросознании людей, в историческом и духовном развитии общества. С 1980-х годов это было охватывающее все слои общества мощное движение за возрождение национальной святыни. Храмы в России всегда были средоточием духовной жизни человека, они определяли и формировали художественный облик городов. Их устремленные в небо купола на протяжении многих веков служат важными высотными доминантами городов и сельских пейзажей. Величественный облик храмов обогащает восприятие пространственной среды.

С 1990-х годов происходит оцерковление большей части населения России. Восстанавливаются, строятся заново, реставрируются тысячи соборов, монастырей, церквей. Работа, проводимая в храмостроении, сопоставима по масштабу с фундаментальными преобразованиями в стране в области культуры, она не только затрагивает среду городов и сел, но и сказывается на профессии художника, влияет на его личные установки.

Художники, завершившие 15 ноября 1999 года росписи храма Христа Спасителя, во многом изменились со времени начала работы – 1995 года, когда они приступили к исполнению конкурсного задания на право воссоздания живописного убранства храма. Эта работа повлияла на их мировоззрение, помогла многим духовно окрепнуть, в определенной степени изменила дальнейшую творческую судьбу ряда живописцев. Религиозный опыт, приобретенное художническое мастерство, технически сложная работа в храме, профессиональное общение с выдающимися мастерами своего времени, накопленные знания способствовали тому, что художники, завершив работу в храме Христа Спасителя, активно включились в процесс возрождения и развития традиций храмовой живописи и иконописания, причем не только в России, но и за рубежом.

Воссоединение двух частей Русской православной церкви – Московского патриархата и зарубежного Синода – стимулировало этот процесс. Благодаря этому значительно расширилась география стран, где работали в последнее время художники, воссоздавшие храм Христа Спасителя.

В Нью-Йорке под руководством З.К. Церетели создавалось художественное убранство православного Свято-Николаевского патриаршего собора (2003). В росписях этого храма значительна работа Е.Н. Максимова, академика Российской Академии художеств. Грандиозный собор был построен в 1900–1902 годах на средства Святейшего синода, царской семьи, отца Иоанна Кронштадтского, православных людей из России. Освящал закладной камень храма епископ Алеутский и Североамериканский Тихон, будущий всероссийский патриарх. Строительство храма в стиле московского барокко велось под наблюдением архитектора из России И.В. Бергеессена. Возведенный в сан епископа святитель Тихон перевел в 1905 году епархиальный центр из Сан-Франциско в Нью-Йорк, и Свято-Николаевский храм стал кафедральным собором, приняв на себя миссию духовного центра русского православия в Северной Америке. В те же годы были выполнены временный (как тогда полагали) иконостас и орнаментальная живопись в нижней части стен. Спустя почти столетие появилась возможность исполнить росписи в храме. Работа над его живописным убранством в на-



чале XXI века потребовала от мастеров обширных исследований: росписям предстояло образовать синтез с исторически сложившимся архитектурным пространством. Необходимые материалы обнаружили в библиотеке конгресса США. Поскольку храм признан памятником архитектуры, потребовалось также согласование эскизов и картонов будущих росписей с американским Комитетом по памятникам архитектуры. Выполненное в академической манере живописное убранство храма отличает особая торжественность, гармоническое согласие живописи и архитектуры. Росписи в традициях русской церковной живописи рубежа XIX–XX веков в полной мере отвечают стилистическим особенностям памятника. Эта работа была удостоена Национальной премии Ассоциации архитекторов США в области дизайна. Свято-Николаевский патриарший собор Нью-Йорка – по-прежнему главный православный храм Русской церкви в США.

При всей сложности и многообразии идейных и стилистических устремлений в православной живописи рубежа XX–XXI веков можно выделить два течения, связанных с важнейшими завоеваниями искусства прошлых веков: одно основано на древнерусских традициях, другое – на академических. Но при этом обращение к искусству прошлого, к различным пластам отечественного художественного наследия как к источнику выразительных средств основано на осознании непрерывности исторического процесса, поразительной слитности духовной культуры России, восприятию настоящего в единстве с прошлым и будущим.

Общезвестно, что творчество требует размышления и одиночества. Когда же речь идет о храмовом искусстве, эти условия становятся непреложными. Живописец В.И. Нестеренко всегда работает один, его творческая мысль рождается в тишине мастерской, там он готовится к росписям в храме села Домнино на Костромской земле,

the restoration of the cathedral means the revival of the country

It is ten years since the first stones were laid down for restoring the once-knocked-down Cathedral of Christ the Saviour in Moscow.

The job had been done within an unprecedentedly short time, at a new, higher technological level than in the 19th century, but in full observance with its historical prototypes.

For masters engaged in it, the Russian Academy of Arts proved a kind of research and artistic centre in which they could join their forces, all thanks to the efforts of Zurab Tsereteli.

To direct and control restoration processes, an ad-hoc art council was then set up under the supervision of the Academy.

Zurab Tsereteli succeeded in combining management work and personal contribution as artist. He had won a number of all-Russia contests in which he nominated with others on equal terms. Personally he restored the crosses, the gates, the main part of the wall paintings, and the big chandeliers of the cathedral. He also took part in the decoration of the surrounding grounds.

Much to his credit, Zurab Tsereteli coped with plenty of astounding difficulties and problems – organizational, economic, iconographic (as the issued draft documentation did not fill all the needs he encountered), technological (as the crosses and gates of the cathedral manufactured by applying galvanoplastic metallization in the 19th century had crumbled quickly under the attacks of Moscow weather) as well as in applying new-tech know-how in the decoration of the interior.

The Russian Academy, headed by its president, Zurab Tsereteli, once again confirmed its role as the country's leading artistic and scientific centre. In full measure it helped to turn the restoration work into the country's best school of academic craftsmanship, serving to link up the arts of different periods and contributing a great deal to the establishment and development of contemporary religious art.

For his great service in the restoration of the national shrine, the Russian Orthodox Church awarded Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, the Order of Reverend St. Sergei of Radonezh, 1st Grade.

Lyubov Shirshova



Е.Н. Максимов работает в Свято-Николаевском храме. Нью-Йорк

бывшей вотчине семьи Романовых. В 2000 году В.И. Нестеренко, В.Г. Витошнов, А.И. Павлова, В.Ф. Павлов расписывали в Иерусалиме новую резиденцию Иерусалимского патриарха Варфоломея. Им посчастливилось участвовать там также и в торжествах, посвященных 2000-летию рождения Христова.

Дальнейшее развитие получил талант живописцев, заслуженных художников России А.И. Павловой и В.Ф. Павлова в росписях кафедрального собора во имя святого преподобного Сергия Радонежского в Нижнем Тагиле. Освящение закладного камня совершил Патриарх Московский и всея Руси Алексей II. В этой ответственной работе мастера стремились воплотить свои идеалы красоты и духовности.

Заслуженный художник России, знаток древнерусского и византийского искусства, В.Г. Витошнов с группой мастеров расписывал новый храм св. преподобного Антония Великого, построенного в столице Мексики Мехико. Художественная концепция храма разрабатывалась В.Г. Витошновым вместе с митрополитом Мексики и стран Карибского бассейна Антонио Чедрава. В настоящее время Витошнов участвует в реставрации масляной живописи XVIII века в соборе Донской иконы Богоматери в Донском монастыре в Москве.

Как это было в XIX столетии, так и в XXI веке, храм Христа Спасителя в Москве и его художественное убранство стали образцом для последующего церковного строительства, определили художественный уровень и энергию этого вида искусства. Росписи, подобные московским, исполнили в Курске в кафедральном храме Знамения Пресвятой Богородицы мастера из Петербурга – академик Российской Академии художеств А.К. Быстров и заслуженный художник России А.А. Живаев. В небольшом городе Железногорске Курской области в храме Всех Святых Е.Н. Максимов и А.А. Живаев по рекомендации священника храма исполнили те же сюжеты, что и в храме Христа Спасителя в Москве.

Не остались без внимания и храмы Санкт-Петербурга. А.К. Бойцов и А.А. Живаев занимались реставрацией и воссозданием росписей храма Воскресения Христова, возведенного в Санкт-Петербурге в 1903 году.

Московскому мастеру монументальной живописи А.В. Артемьеву надо было выполнить роспись храма преподобного Серафима Саровского в Сарове (1897–1903, проект профессора архитектуры А.С. Каминского). Человек широких познаний и культуры, он почти 40 лет занимался изучением художественных школ Древней Руси, прекрасно владеет техниками и технологиями стенописи. Глубоко зная культуру церковного интерьера, мастер сумел создать исторически логичную роспись храма, за что был удостоен ордена Русской православной церкви.

Уникальную работу выполнил академик Российской Академии художеств Н.А. Мухин. Его росписи храма Вознесения в Убе (Сербия) – синтез традиций и новаторских приемов. При всей современности живописного убранства церкви отчетливо прослеживается национальная сербская традиция. Творческие интересы группы художников, работавших под руководством Н.А. Мухина, связаны с наследием древнерусского и византийского искусства, с его переосмыслением в русле современного иконописания.

Возрождением уникального тязболового иконостаса Покровского собора XVII века в Измайлове, в Москве, созданного в 1678–1679 годы, руководил Н.В. Нужный, обладающий тонким чувством стиля, мастерством реставратора. От прежнего иконостаса сохранилось 4 памятника, требовалось исполнить еще 68 икон (высота 3 метра). Вопросы было много, начиная от способа обработки досок до структуры написания ликов. Художник проделал большую исследовательскую работу, собрал обширный исторический и художественный материал, создав уникальную картотеку памятников живописи XVII века.

Художники активно занимаются благотворительностью. Творческий коллектив под руководством заслуженного художника России В.Э. Бойцова безвозмездно, в качестве дара, выполнил художественное убранство домового храма Св. Великомученика Пантелеймона для детской городской больницы на Мичуринском проспекте в Москве и домового храма для Московского дома престарелых.

Стиль Византии, вдохновлявший первых русских мастеров, близок и молодым художникам из бригады В.Э. Бойцова – А. Крестовскому, Лисиченко и Рогову. Выпускники Московского академического института имени В.И. Сурикова, мастерской профессора Е.Н. Максимова, уверены, что и в наши дни надо идти к истокам традиции, осмыслению искусства Византии. Они возрождают высокое искусство мозаики, создают уникальные иконы для единоверческой церкви Архангела Михаила в селе Михайловская слобода, раскинувшейся вдоль Рязанского шоссе в Подмоскovie. Молодые художники основательно изучили искусство византийских мастеров, сохранившиеся памятники, восстановили технологии римской мозаики. Эта работа – наглядный пример устойчивых связей учебного, творческого, практического, производственного процессов в работе Российской Академии художеств.

Несомненно, значительна роль мастеров, воссоздавших святыню – храм Христа



НИКОЛАЙ МУХИН
Роспись храма Вознесения в Убе (Сербия)
2003

Спасителя, вложивших свои знания, мастерство, силы в развитие современной церковной живописи. Их творческими усилиями храмовое православное искусство получило мощный импульс для дальнейшего развития.

Любовь Ширшова



тридцать три сажени вверх храма Христа Спасителя

До основания купола храма Христа Спасителя можно подняться в клетки-подъемнике, сделанной из прозрачного пластика. Под самый свод, парящий на высоте тридцати трех сажень (более 70 м), клетка не доходит, туда надо карабкаться по алюминиевым лестницам-трапам, расположенным почти вертикально. Ползти вверх, цепляясь за перила, трудно, но необходимо: вскоре начнут разбираться леса, и росписи купола вблизи уже не увидишь.

Пролезаем в неширокое отверстие верхнего помоста и оказываемся лицом к лицу с огромным изображением Св. Троицы – Бога-Отца в образе старца, Бога-Сына в облике младенца и Св. Духа в виде голубя. С первого взгляда больше всего поражает тщательность, «многодельность» живописи: никаких скидок на то, что огромная высота сгладит недоработки художника. Лик Бога-Отца (Саваофа) моделирован свободно, но отнюдь не приблизительно – лепка объема полноценна, золотисто-розовые притенения создают ощущение живой плоти. Особенно живыми выглядят глаза, устремленные вниз на молящихся. Именно с этого изображения начались в свое время, в 1861 году, живописные работы в храме Христа Спасителя. Над росписью купола тогда трудился академик, профессор живописи А.Т. Марков. Современники отмечали сложность его задачи: он должен был учесть кривизну свода и перспективные со-



Роспись западного свода храма Христа Спасителя



Роспись центрального купола и пилонов
храма Христа Спасителя

seventy seven yards aloft

Following nineteenth-century practice, the Russian Academy's artists have painted most of the interior murals in the newly rebuilt Cathedral of Christ the Saviour.

Their selection for the job in 1996 was on competitive basis. A panel, chaired by Metropolitan Juvenaly of Krutitsy and Kolomna, judged with strict observance of the extant sketches and photographs. To be able to make it look as it did in the original, a painter should have displayed high standards of performance of the kind which the academicians — G.I.Semiradsky, P.V.Basin, V.P.Vereshchagin, T.A.Neff, K.E.Makovsky, I.L.Pryanishnikov, V.I.Surikov and many others — did at the time of the decoration of the cathedral. The contest demonstrated that the Russian Academy, now headed by Zurab Tsereteli, has kept up the best traditions of the nineteenth-century Russian academic school. With their background of training at the Surikov Institute in Moscow and at the Repin Institute in St Petersburg, the painters have proved up to the erstwhile levels of representational art.

One author, in his description of the cathedral as it stood before the revolution, commented on its interior murals: "The artistry and historical truth of these images have a favourable impression on the prayers: there is neither the brightness of colours usually aimed to astonish, nor the superficial splendour able to lure for a moment. Indeed, these canvases and stones make anyone looking at them understand that their creators have spared neither their skills nor their feelings on them."

Really, looking at the present images, he would have said the same.

I.L.Buseva-Davydova

крашения, суметь передать воздушность, как бы «надмирность» фигур. Художник успешно справился с трудностями, и это высоко оценили эксперты того времени. Судя по сохранившейся фотографии, композиция действительно получилась удачной, но и ее нынешнее воспроизведение, которое мы видим перед собой в жарком свете мощных ламп, ничуть не уступает первоначальной росписи. Саваоф так же могуч и стремителен, Богомладенец так же кроток и нежен, ангельские крылья имеют все тот же по-египетски изысканный изгиб.

Как и в прошлом столетии, сейчас в храме работают в основном художники Российской Академии художеств, возглавляемой З.К. Церетели. В 1996 году был объявлен конкурс на воссоздание росписей храма. Комиссия под руководством митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия рассмотрела множество материалов, представленных на этот конкурс. Однако, чтобы именно воссоздать росписи, строго придерживаясь сохранившихся эскизов или фотографий, художники должны были обладать столь же высокими профессиональными навыками, какие имели расписывавшие храм в прошлом столетии Г.И. Семирадский, П.В. Басин, В.П. Верещагин, Т.А. Нефф, К.Е. Маковский, И.Л. Прянишников, В.И. Суриков и многие другие. Итоги конкурса прояснили очевидное: Российская Академия художеств сохранила лучшие традиции русской академической школы XIX в. Выпускники Московского художественного института имени В.И. Сурикова и Санкт-Петербургского художественного института имени И.Е. Репина по-прежнему владеют приемами и техникой той живописи, которую называют реалистической.

Поэтому неудивительно, что все девять групп художников, победивших на конкурсе, так или иначе связаны с Академией (шесть групп москвичей, две группы из Петербурга и одна из Ярославля, хотя в их составе есть выходцы из других городов — в одном месте на лесах нам попала патристическая надпись «Слава Пскову!»).

Вниз мы спускались уже не в клету, а по лесам, ярус за ярусом; говорят, что их всего двадцать восемь, но когда под ногами поскрипывают ступеньки бесконечных лесенок, то кажется, что не менее ста. Леса, естественно, стоят вплотную к стенам, и все изображения можно рассмотреть.

Эта живопись с ее добротным, тщательным исполнением выдержала бы и скрупулезное исследование даже сквозь лупу – на манер Шерлока Холмса. Иногда такое формальное совершенство даже вызывало недоумение: представьте себе фигуру святого, расположенную бог знает на какой высоте и видную в деталях разве что голубям, если им случится залететь внутрь храма. А на одеянии святого изображены как бы вышитые сцены из Священного Писания с фигурками размером в ладонь, и у этих фигурок старательно выписаны совсем уж микроскопические глаза, носы, губы... Однако дело вовсе не в формальных изысках: все художники – люди верующие, и пишут они не только для молящихся, но и для Бога, которому видно все. Эта чисто средневековая традиция, из-за которой в Древней Руси могли, например, покрыть фасад храма прекрасной резьбой и тут же пристроить закрывающую ее галерею, возродилась сейчас спонтанно, без команды сверху, что вселяет надежду на возрождение и других более важных вещей.

Опять повторюсь: больше всего в возобновленных росписях поражает высокий профессионализм, чистота и виртуозность исполнения – не только изображений, но и бесчисленных орнаментов (храм Христа Спасителя можно считать энциклопедией орнамента эпохи «русского стиля»). Над орнаментами трудилось еще шесть групп-победителей: наносили сложнейшие узоры, аккуратно расцвечивали их красками, небольшими листиками наклеивали настоящее золото. Но как же все-таки обстоит де-

ло с собственно художественной стороной? Известно, что демократическая общественность XIX столетия встретила росписи этого храма, мягко говоря, без восторга. А нынешние росписи – это только копии, причем созданные достаточно разными (даже при общей академической основе) художественными коллективами. Не эклектика ли это?

Да, безусловно, отпечаток эклектики лежит на ансамбле храма – и на живописи, и на скульптуре, и на архитектуре. Двадцать восемь чудотворных образов Богоматери на стенах галерей, созданные бригадой ярославца Н.А. Мухина, явно написаны в другом ключе, чем, например, сцены из жития св. Александра Невского, принадлежащие кисти петербургского художника А.К. Быстрова. Винно-красные, по-венециански насыщенные облачения папских послдов, стоящих перед Александром, их характерные лица, роскошный восточный ковер у ног резко контрастируют с разбеленными, как бы поблекшими красками и иконописными ликами «мухинского» участка. Но такое решение отвечает первоначальной росписи храма, где Александр-Невский придел украшал блестящий академик Г.И. Семирадский, а образы на галерее исполнял знаток древнерусских фресок, реставратор Г.Д. Фартусов.

Эклектичность изначально была заложена в основу ансамбля. Мы привыкли считать, что это плохо, потому что ансамбль по определению должен представлять собой художественное единство. Однако принципы объединения могут быть разными. В наборе слов «яблоко – груша – арбуз – мяч» лишним, на первый взгляд, является несъедобный мяч, который не ложится во фруктовую корзину. По размышлении же можно выбросить, наоборот, грушу, ибо все другие предметы круглые. Если же руководствоваться обоими принципами сразу, то и мяч, и груша не только уместны в этой цепочке, но и служат узлами крепления, превращающими набор в структуру, имеющую две оси. Примерно то же самое происходит в ансамблях эпохи эклектики, которые сами себя организуют в многоосевые структуры. Поэтому, в отличие от регламентированных и застывших ансамблей классицизма, они постоянно находятся в движении, в состоянии неустойчивого притяжения-отталкивания, что создает острое и нетривиальное художественное переживание.

Роспись храма Христа Спасителя в свое время стала выдающимся событием в истории отечественной церковной живописи. Однако значение ее воссоздания на современном этапе далеко превзойдет ее первоначальный культурный смысл. События 1917 года прервали нормальное развитие русского церковного искусства и изменили общественное отношение к нему. Официально было признано, что художественную ценность имеют только древнерусские иконы, и то примерно до начала XVII в.; в архитектуре рамки «художественного» были расширены до позднего классицизма, а все церковное искусство середины XIX – начала XX века третировалось как эклектика и упадок. Интерес к отечественным древностям, особенно развившийся во время «оттепели» 1960-х годов, также был обращен на наследие Средневековья. В результате иконописание, которое начало возрождаться в 1970–1980-е годы, приобрело копийный характер и фактически стало элитарным, поскольку широкие массы верующих сейчас не понимают художественных особенностей традиционной иконы. Возобновление росписи храма Христа Спасителя возвращает в церковную жизнь важнейшее направление церковного искусства Нового времени, причем в его высокопрофессиональном варианте.

...С галереи можно спуститься уже не по лесам, а по капитальным внутренним лестницам или комфортабельным лифтам. Однако сегодняшнее наше преодоление тридцати трех саженей, воочию виденная нами «свежесть силы лица Божия», как сказано о Саваофе в одной старой книге, возможность потрогать рукой херувимские крылья там же в куполе – все это с лихвой искупило некоторые неудобства (которые, впрочем, художники испытывали каждодневно во время работы и вовсе за подвиг не считали). Мастера ушли, возродив былое благолепие храма. О живописи их предшественников автор дореволюционного описания храма Христа Спасителя в свое время сказал: «Эти изображения производят на молящегося благоприятное впечатление своею художественностью и исторической верностью, не испещрены ни яркостью красок, которая поражает зрителя, ни блеском наружным, который его обольщает лишь на минуту; в них художник передал холстине и камню все свое искусство, всю свою душу». Хочется думать, что он и сейчас не отказался бы от своих слов.



Иконостас придела во имя святого Николая Чудотворца
храма Христа Спасителя



Галереи храма Христа Спасителя

«не жду новых откровений, последнего слова в искусстве...»

Возобновление по всей России церковного строительства – важнейшее свидетельство возрождения национальной православной культуры. Примером послужило воссоздание в Москве на самом рубеже двух тысячелетий храма Христа Спасителя. Почти одновременно возводился в Екатеринбурге на месте убийства императора Николая II и его семьи храм-на-Крови во Имя Всех Святых в Земле Российской Просиявших.

Монументальность масштабов, эффектное место обзора с берегов Исети и городских холмов обновляли исторически сложившуюся систему вертикалей столицы Урала, центр которой приобрел новую панораму. Храм-на-Крови в ансамбле с патриаршим подворьем оказал в свою очередь незамедлительное влияние на уральское градостроительство.

22 октября 2004 года в Нижнем Тагиле был торжественно освящен храм во имя преподобного Сергия Радонежского и состоялась первая литургия. Закладку храма четыре годами раньше (25 сентября 2000) совершил Патриарх Московский и всея Руси Алексей II. Финансировал работы «Тагилстрой» Нижнетагильский металлургический комбинат, возглавлявшийся Сергеем Носовым. «Новый храм стал настоящей архитектурной жемчужиной не только второго по величине города области, но всей епархии», – сообщалось в областной печати.

Заслуженный архитектор России Виктор Симиненко, один из авторов храма-на-Крови, с 1980-х годов занимавшийся реставрацией, а с 1990-х – строительством церквей на Урале и в России в целом, приступая к проектированию Сергиевского храма, искал опору в тагильской архитектурной истории. Нашел же ее в общерусской: прототипом стал тагильский Александро-Невский собор (1862) на Старой Гальянке, в основе объемно-планировочной композиции имевший «образцовый» проект создателя храма Христа Спасителя Константина Тона! Совпадение совсем неслучайно. Через полтора столетия оказались востребованными завоевания «русского стиля», синтезировавшего формы классицизма и древнерусского зодчества¹.

Как известно, канон не мешает творчеству, а лишь обостряет изящество. Пятиглавый стройный объем с притвором и колокольной, золотыми куполами и бело-голубыми фасадами вписался в индустриальный микрорайон Нижнего Тагила как «луч света» в серые задымленные пространства. Соборы Сергия Радонежского на севере города и Александра Невского на южном берегу старинного заводского пруда образовали своего рода духовно-исторический «тагильский меридиан».

Однако православная архитектура, став одной из областей современной отечественной культуры, проявила существовавшие и новые проблемы. Самая очевидная из них – убожество современного церковного интерьера². Понятие синтеза искусств оказалось исключенным из его оценки: иконы, монументальная живопись, иконостас, предметное наполнение рассыпаются в многообразии стилей. Напомним о недостаточной образованности провинциальных авторов, об отсутствии содержательных иконографических программ, задающих выбор выразительных средств, способствующих воплощению общего замысла, об ортодоксальной консервативности священнослужителей, порой путающих церковный канон со стереотипами и даже кичем. Примеров частных «творческих инициатив» хоть отбавляй. С трудом находят применение новые материалы и технологии, хотя это вопрос времени.

В. Павлов на росписи
купола храма
св. прп. Сергия
Радонежского в
Нижнем Тагиле. 2004



Храм
св. прп. Сергия
Радонежского.
Нижний Тагил



На этом фоне в конкретной сегодняшней практике, особенно в регионах, оказывается актуальной ретроспективная тенденция, вдумчивое освоение церковного наследия, восстановление преемственности. Ведь структура крестово-купольного интерьера, его «идеальная модель», по сей день остается основой художественных интерпретаций.

«Не жду новых откровений, последнего слова в искусстве не ищу. Знаю, что нельзя уничтожать и коверкать ценное», – слова, сказанные в интервью заслуженным художником России, автором эскизов и непосредственным исполнителем росписей храма Сергия Радонежского в Нижнем Тагиле Владимиром Павловым. Выйдя в 1978 году из стен графической мастерской Евгения Кибрика в Московском академическом институте им. В.И. Сурикова, где он получил хорошую профессиональную подготовку, художник вскоре начал заниматься религиозной живописью, с тех пор отреставрировал и вновь расписал около 40 церквей. Одной из значительных работ стали росписи сводов галерей, Аванзала и Белого зала храма Христа Спасителя, выполненные в соавторстве с Анной Павловой, также заслуженным художником России, и с группой ма-



Новозаветная Троица. храм св. прп.
Сергия Радонежского
Нижний Тагил. 2004

Общий вид храма св. прп.
Сергия Радонежского.
Нижний Тагил. 2004



стеров, в шутку и всерьез называющих своего руководителя «королем орнамента». Король орнамента, как оказалось, также владеет и византизирующей иконографической традицией, и академической школой.

Общий декоративный замысел Сергиевского храма разворачивается, следуя за ходом культурной эволюции: Крещение Руси – Средневековье – Новое время. Нижний ярус – подклет-крещальня, украшенный сценами на темы Богоявления и принятия Русью христианства, выполнен в древнерусском стиле XV века. Композиции, расположенные широким фризом в верхней половине невысокого помещения, преобразуют его вертикальными ритмами, наполняют жизнерадостными дионисиевскими красками. В главном интерьере собора стилистика меняется. Здесь церковное предание предстает уже в академических картинах, охваченных узорчатыми рамами. Сцены «Троицы Ветхозаветной», «Рождества Христова», «Крещения» в люнетах под орнаментальными золочеными сводами обретают мистическую явленность. Этому впечатлению способствует контраст живописных реалий – то ли сумерек света ве-

Сбор учеников
святого
прп. Сергия
Радонежского.
Западная сторона
храма



«I don't expect any new revelations; it's art that will have the last say...»

More new churches are arising all over Russia – a very convincing sign of the revival of Orthodox culture.

There are, however, new as well as old-time problems to Orthodox architecture now that it has become one of the areas of general national culture. The most obvious of them concerns the decoration of today's church interior. It seems impossible to look at it in terms of synthesis of arts, as icons, monumental paintings, iconostasis and other interior objects are too diverse in style.

Given this, what may be called the retrospective trend, that is to say, a thoughtful exploration of the church heritage and a restoration of its continuity, seems practicable, especially in the provinces. The cross-and-dome structure of the church interior still remains the ideal model on which to base art interpretations.

Where to move for something new? The retrospective trend will no doubt be one of the main directions, because the thousand-years-old tradition offers huge elbowroom for gifted masters.

Something new must come, anyway, most likely through decentralisation and removing of pomp for the sake of simple, laconic designs, and deeper intimacy of religious images. It is not ruled out that church interior designers may turn to folk art tradition or present-day minimalist style, or both. High-tech and constructive folk art forms may very well be found applicable in this area.

Either way, any style change will surely be based on the structure-forming principles of the Orthodox church design.

Galina Golynets

черного, то ли скользящего в тени деревьев дневного – и условности выверенной геометрии. Колорит картин притенен общим тоном.

Льющийся сверху живой световой поток наполняет пространство, подчеркивает значимость алтарной абсиды, конху которой венчает вереница огненных серафимов. Почти белильными цветотонами охры и голубого написаны светоносные «прозрачные» стены. Синева в главе барабана перекликается с цветом небес усеченного купола, парусов и словно продолжается в струящихся вниз и повисающих светло-голубых полосах на откосах опорных пилонов, дематериализуя их и акцентируя центр духовного сосредоточения. Орнаментация сводов, подпружных арок, стен, столпов, кольцо эпиграфического орнамента в основании купола выявляют архитектуру средокрестия. Этому способствуют умело рассчитанные масштабы элементов, ритмы раппортов, сочетания золота и цвета, абстрактных и растительных узоров, основанных на мотиве креста и идущих от византийской ранней мозаики.

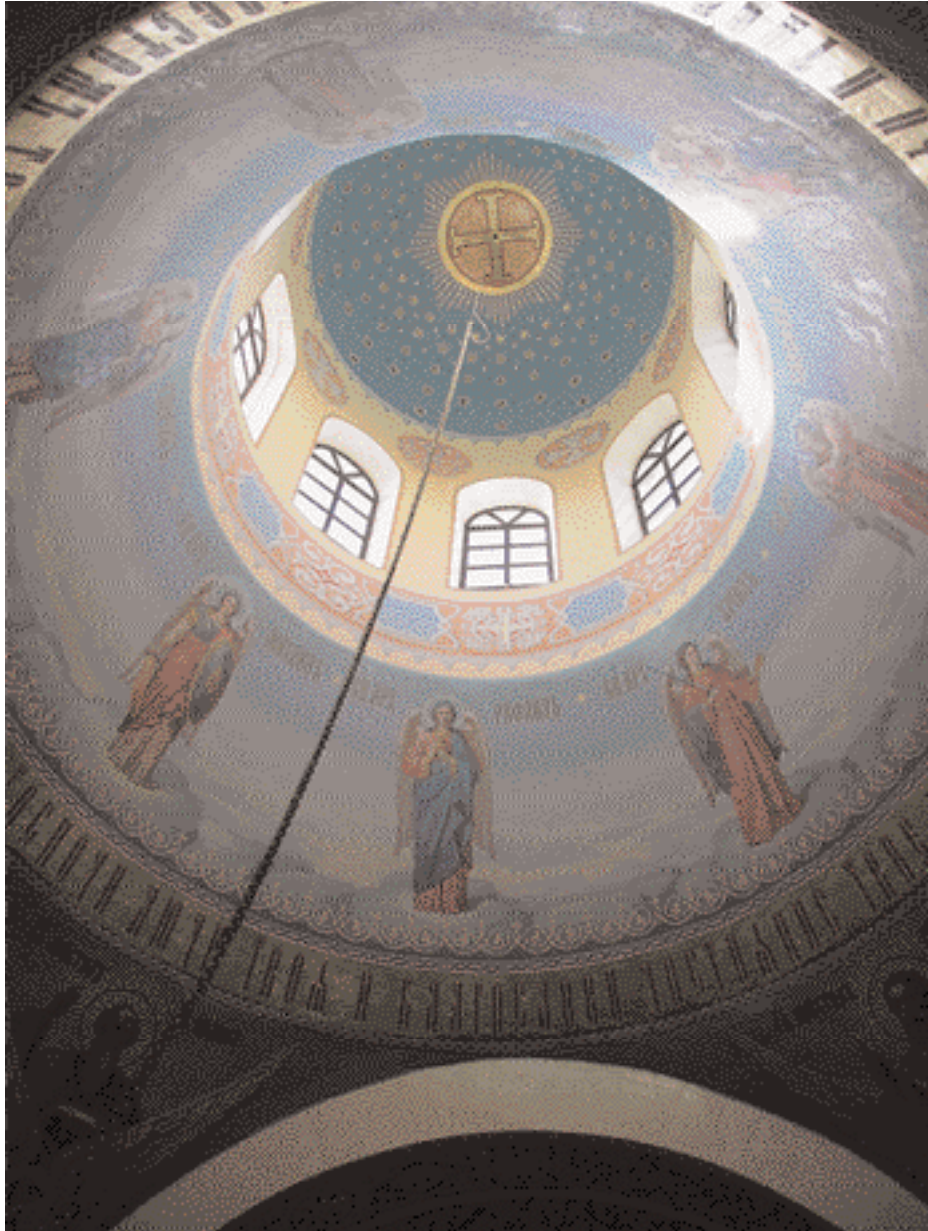
Сочетание академической религиозной живописи с орнаментальной «периферией», будь то стены и арки храма или средник и поля такой же иконы, получившей название «монастырская», особенно распространилось в 60–80-е годы XIX века – период расцвета «русского стиля» в зодчестве. В этой общей стилиевой тенденции есть известная закономерность: в единстве противоположностей реализма и абстракции возможно достижение художественности. Но сохранить ее в монументальном соборном интерьере, имеющем и предметное наполнение, произведения прикладного характера, нелегко даже талантливому мастеру, каковым показал себя Владимир Павлов. Прежде всего иконостас. Им занимались другие авторы. И раньше, и теперь – камень преткновения. Его архитектура и декор (если таковой вообще нужен в подобном случае) должны быть подчинены единому творческому замыслу. Достичь архитектурно-пластического синтеза здесь не удалось, получилось как всегда. Однако роспись гармонизирует интерьер, ее золотисто-розовый цветовой строй умело увязывает тональности фоновых участков стен и оттенки облицовочных мраморов.

Нижний регистр храма оставляет впечатление некоторой незавершенности, декорирования по остаточному принципу. Изображения святителей и патриархов на стенах напоминают станковые картины, тогда как написанные в люнетах приближаются по характеру к панно, где достигнута мера соотношения объема и плоскости. Воспроизведение в западной части картин М.В. Нестерова из цикла, посвященного преподобному Сергию, можно объяснить слишком жесткими временными рамками выполнения заказа. А авторские композиции Владимира Павлова, даже самые традиционные, например, алтарные «Распятие» и «Моление в Гефсиманском саду» или вновь сочиненные, посвященные Марии и Кириллу – родителям Сергия, а также «Ангелы», расположенные в притворе, свидетельствуют о мастерстве живописца и композиционной изобретательности.

Тагильский храм во имя преподобного Сергия Радонежского возвращает нас к общим вопросам современного культового искусства. В каком направлении пойдут поиски нового? Ретроспективное направление будет, безусловно, одним из основных: тысячелетняя традиция предоставляет огромное поле деятельности одаренным мастерам.

Новое все же должно появиться, и проявит оно себя на пути децентрализации и отхода от торжественной парадности в сторону простых и лаконичных решений, более глубокого, интимного переживания религиозного образа. Возможно обращение в церковном интерьере и к традициям народного искусства (только не «кропотовщина!»), и к современному минималистскому стилю. Вот где могли бы найти применение современные технологии хай-тека и конструктивные формы народного творчества. Тем не менее все стиливые изменения будут основываться на структуроформирующих принципах соборного православного храма.

Галина Голынец



Христос Вседержитель.
Роспись купола храма

Роспись центральной части храма
св. прп. Сергия Радонежского.
Нижний Тагил. 2004



¹ Кириченко Е.И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII–XX вв. М., 1997; Павлова А.Л. Соборные храмы в русской архитектуре середины XIX–XX веков // Светильник. Церковное искусство и археология. М.: Изд. совет РПЦ. Вып. 1. 2001. С. 87–100. Кишкинова Е.М. – «Византийский стиль» в русской архитектуре середины XIX – начала XX века. Общая характеристика и периодизация // Материалы ежегодн. науч.-теор. конф., посв. памяти А.Ф. Лосева (Лосевские чтения). Ростов-на-Дону: Перас, 2001. С. 110–121.

² Ильмурадова И.Л. Церковный интерьер XXI века // Пятые уральские академические чтения. Екатеринбург: Урал. отд. РААСН, 2000. С. 61–66.

слеза из далекой России

3 августа 2005 года в Санкт-Петербурге состоялась пресс-конференция президента Российской Академии художеств З.К.Церетели, посвященная окончанию работы мастера над монументом жертвам теракта в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года и отправке его в США.

Размещенные на пяти трейлерах и в сопровождении полицейского эскорта бронзовые части «Монумента, посвященного борьбе с международным терроризмом», как назвал его автор Зураб Церетели, после трехнедельной транспортировки по морю из порта Санкт-Петербург, прибыли к пирсу «Global Terminal» на границе Джерси Сити и Бэйона.

Фред Ворстел, президент «Дрезднер Робин», инженерной компании из Джерси Сити, которая нанята для строительства монумента, сказал, что на пирс «Global» для разгрузки нескольких секций весом от 28 до 63 тонн каждая пришлось привезти специальный кран.

30-метровая 150-тонная скульптура будет установлена в парке напротив Манхэттена, с другой стороны залива, в городе Бэйона, штат Нью-Джерси.

Монумент станет центральной достопримечательностью парка с видом на набережную, который планируется создать на полуострове.

По словам З.Церетели, от монумента по парку будут расходиться в разные стороны 11 дорожек. В парке со временем планируется установить скульптуры различных мастеров со всех стран мира в память жертв теракта. На основании монумента будут написаны имена свыше 3400 погибших во время терактов 11 сентября.

В городе Бэйон там, где будет сооружен монумент, 16 сентября пройдет церемония закладки памятного камня. В церемонии примет участие Президент России В.В. Путин.

На закладном камне изображен сам монумент на фоне города, расположенная ниже надпись на двух языках гласит «На этом месте будет сооружен монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом. Дар от русского народа».

Открыть памятник предполагается 11 сентября 2006 года



an overseas Russian teardrop



Мэр города
Бэйон Джозеф В. Дориа



On 3 August 2005, Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, gave a press conference over his finishing of a memorial to those killed in the World Trade Center attacks on 11 September 2001 and its shipment from St Petersburg port to the United States. Three weeks of sea travel later, the bronze sections of the monument, which its author, Zurab Tsereteli, called «To the Struggle against World Terrorism», reached the Global Terminal pier on the Jersey City-Bayonne border. They were loaded on five flatbed trailers and, under a police escort, went on to the Peninsula at Bayonne Harbor.

Fred Worstell, president of Dresdner Robin, the Jersey City engineering firm hired to do assembly work, explained that the unloading of the bronze sections, each 28 to 63 tons each, involved a special crane at the Global Terminal pier.

The 30-metre-high, 150-ton sculpture will be installed in the city of Bayonne, New Jersey, on the other side of the bay, right opposite Manhattan.

The monument will stand as the centerpiece of a waterfront park planned for the Peninsula.

Zurab Tsereteli says that there will be eleven pathways diverging from the monument all over the park. Sculptures by different world masters in memory of victims of terrorism will be placed in the park. The names of over 3,400 killed in the WTC attacks will be engraved on the base of the monument.

On 16 September, a ceremony of laying down the commemorative stone will be held just near where the monument will rise. President of Russia V.V.Putin will attend the ceremony.

The commemorative stone will have a picture of the monument itself against the city, and the inscription below will say, in two languages: «A monument dedicated to the struggle against international terrorism will be erected at this place — as a gift from the Russian nation».

The monument is due to be unveiled on 11 September 2006.



«слеза скорби» Зураба Церетели

Чудовищные теракты, ознаменовавшие начало XXI века, на который человечество возлагало такие надежды, как на эру разума и добра, страшны более всего неотвратимостью, неизбежностью. Что может остановить обезумевшего фанатика, решившегося пожертвовать своей жизнью ради зверского уничтожения сотен, тысяч ни в чем не повинных людей? Какие, самые совершенные приборы и таможенные досмотры могут противостоять дьявольской изобретательности нелюдей, настроивших себя на зло?

Ощущение безнадежности, беззащитности перед злом – самый горький результат разгула террора. Люди в панике, люди в страхе, всех подозревают, никому не верят... Мы не имеем права поддаваться таким чувствам, допускать такие настроения! Злу могут противостоять только ДОБРО, человеческая солидарность, способность СО-СТРАДАТЬ – ощущать страдания другого как свои собственные.

Зураб Церетели обладает способностью сострадать в высшей степени. Человек редкой доброты и горячего сердца, он не может не откликаться на все происходящее в мире – на распространение СПИДа и трагедию Беслана; на горестные последствия цунами в Таиланде и на события 11 сентября в Нью-Йорке... Как художник не может не воплощать свои чувства в своем творчестве.

Когда он создает и предлагает в дар странам, людям свои памятники, он преследует не свои корыстные цели. Он убежден: созидание реально противостоит разрушению. Искусство спасает, оберегает наши души, вселяет надежду, подтверждает непреложную истину: бесплодное самоубийственное зло не властно над миром.

Предложенный Церетели Соединенным Штатам Америки памятник жертвам 11 сентября 2001 года на редкость удачен как символ, как образ, понятный буквально каждому и способный вызвать отклик в сердце каждого человека. Тридцати метровая бронзовая стела повторяет очертания гигантской башни торгового центра Нью-Йорка, но тело башни расколото, распорото страшной рваной раной, и в этом мучительно-больном проеме навсегда повисла скорбная слеза, ассоциирующаяся с колоколом церковной звонницы...

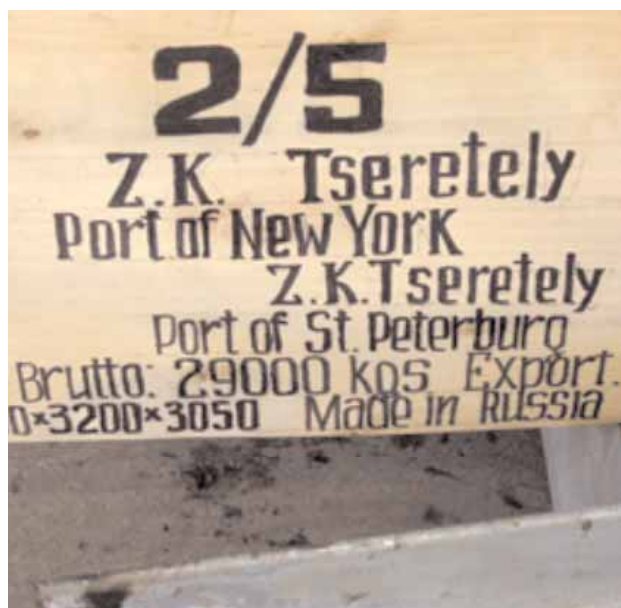
Выбор места для памятника неоднократно менялся, но окончательное решение представляется наиболее удачным. «Слеза скорби» будет установлена на мысе Бэйон-Пойнт, при входе в гавань Нью-Йорка. Она будет встречать каждый корабль, приходящий в Нью-Йорк, напоминая прибывающим пассажирам о жертвах, вызывающих к нашей памяти, к нашей скорби, таких же людей, как они, вот так же когда-то прибывших – сами или их предки – в обетованную страну силы, богатства, казалось бы, полной защищенности... Звонница-слеза будет оберегать, охранять великий город, столь же подверженный нападению зла, как маленький поселок где-то на другом конце Земли.

Творческая щедрость художника, человеческое содружество – могучая защита от зла.

Мария Чегодаева



Зураб Церетели,
Геннадий Степанов,
Геннадий Мыльников,
Юрий Хватов





Zurab Tsereteli's Tear of Grief

Terrorist attacks shook the humanity at the turn of the millennium. They may seem to be defeating all hopes for the return of reason and goodness. More to the horror, to many they appear inescapable, even inevitable. What can we set up to fend off suicidal fanatics braced to blow up hundreds or thousands of innocent people? Can whatever sophisticated spying tools and customs checks overthrow the devilish design of evil-targeted brutes?

The aftermath is widespread despair and helplessness. Increasingly people are getting suspicious, frightened, panic-stricken.

But we cannot succumb. We must oppose evil because we know we can do it through human GOODNESS, COMPASSION and SOLIDARITY.

One man who is capable of the highest degree of compassion is Zurab Tsereteli. A man of rare kind-

ness and warm-heartedness, he feels he must respond to anything happening in the world - whether it is the spread of the AIDS, or the tragedy of Beslan, or the consequences of the tsunami in Thailand, or the 11 September attack in New York. As an artist he feels he must materialise his feelings in works of art.

Whenever he creates sculptures and monuments and offers them to individuals and nations as free gifts, he never does so out of self-interest. His conviction is: artistic creativity is a real tool against destruction. Art saves and consoles us, it gives us hope, it confirms the truth that self-destructive, unproductive evil cannot overwhelm the world.

Zurab Tsereteli's memorial to those killed in the World Trade Center attacks is the right symbol because it can appeal to the best feelings of everyone. The 100-foot-high bronze stela is, in outline, alike the high-rise tower of the trade centre in New York. The body of this stela-tower is

shown split as if with a terrible penetrating wound, and within the anguish-evoking gap there hangs a lonely tear of grief, which at the same time may be seen as a church bell.

After several changes of mind, the right place where to set up the monument has finally been found. It will be Bayonne Harbour in New York. The monument will meet every arriving ship, reminding the passengers of WTC victims, stirring their grief and memory. It will certainly help them visualize how these people, like themselves or their predecessors, were once sailing into the harbour to live in a rich, strong country which they hoped would protect them.

The Teardrop will safeguard the city, which is as much exposed to vicious attacks as any small town elsewhere on the Earth.

Thus an artist's generosity, combined with international cooperation, will stand as a mighty force against evil.

Maria Chegodayeva

апокалипсис XX века

На рубеже XIX–XX веков в искусстве произошли поистине революционные сдвиги – новейшие течения принципиально отторгли себя не только от реализма XIX века, но, по существу, противопоставились всем многовековым традициям мирового искусства. В мировосприятии художников-новаторов произошел переворот, приведший к отрицанию всех законов, принципов, критериев профессионального мастерства и художественного качества, присущих искусству прошлого, по крайней мере, искусству Нового времени – от XV до XIX века.

Переворот первых десятилетий XX века определил собой всю последующую историю искусства вплоть до наших дней. Многим представляется истиной, что на звание искусства XX–XXI веков имеют право претендовать исключительно «авангард»* 1910–1920-х годов и следовавшие за ним авангардистские течения. Но почему-то не столь очевидна истина, что между «старым авангардом» и «актуальным искусством» сегодняшнего дня лежит не просто столетняя история, весь XX век, но психологическая пропасть.

Стоит обратиться к психологическому состоянию общества начала и конца XX столетия, прислушаться к голосам теоретиков и художников – в них отчетливо, отчетливее, чем в любых наших искусствоведческих оценках и рассуждениях, запечатлелось время. Итак, слово времени.

Мировосприятие людей искусства на рубеже XIX–XX веков было в полной мере адекватно мировосприятию всего цивилизованного сообщества, возникшему в результате научно-технической революции второй половины XIX века, отторгшей новейшую эпоху от многотысячелетнего пути человеческой истории. Вдумаемся: еще в пушкинское время, несмотря на великие научные открытия XVIII века, люди даже из высших сословий жили в тех же временных и пространственных параметрах, по тем же законам, что их деды и прадеды. Пушкин писал своего «Бориса Годунова» при том же живом огне лампы, что и летописец Пимен; Радищев ехал «из Петербурга в Москву» на таких же лошадях, что и Александр Невский, направлявшийся в татарскую ставку. Сила и скорость соразмерялись с силой и скоростью ветра и воды, как при египетских фараонах.

За годы жизни одного поколения не только раскрылись поистине фантастические возможности электричества, пара, телефона, радио и т.д., не только сместились все представления о пространстве и времени, человек ощутил свою созидательную мощь, во много раз, как ему показалось, превосходящую созидательную мощь Бога. «Несомненно, что человечество вплотную подошло к грани чудовищного перелома, стоит в преддверии совершенно нового мира, который родился не только из новых физических возможностей, но не в меньшей мере из возможностей психологических, ибо новая душа не может не возникнуть из совокупности всех новых обстоятельств ее окружающих и властно захватывающих», – утверждал С. Рафалович в книге об Алексее Крученых «Буква русской литературы».

«...Мы стоим на обрыве столетий! Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного! Нет ни Времени, ни Пространства! Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна скорость! ... Мы будем воспевать ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадающих змей. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями толпы»², – провозглашал в «Первом манифесте футуристов» Филиппо Маринетти, лидер художественной молодежи 1910-х годов.

Ощущение нового неминуемо шло рука об руку с отторжением и разрушением старого: «А ну-ка, где там славные поджигатели с обожженными руками? Давайте-ка сюда! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду из каналов в музейные склепы. Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города! Да здравствуют риск, дерзость, неукротимая энергия! Смелость, отвага, бунт – вот что воспеваем мы в своих стихах. Живопись требует красного, крааааасного, криииииичащего, зееееееленого, скриииииипящего!»³, – заходился Маринетти.

«Новый мир», «новая душа», которую чувствовали и культивировали в себе молодые новаторы, требовали совершенно нового искусства. Казимир Малевич: «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня. Мы среди kloкочущих бездн на крыльях времени, на гребнях и на дне океанов построили упругие формы, которые разрежут будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лаки мертвых масок улиц».⁴

Василий Кандинский: «Свобода здесь кажется неограниченной. Она такова и есть. Она подчиняется только тому новому духу времени, который начинает материализоваться и будет идти по этому пути, пока не воплотится вполне во всем своем – на наш взгляд, беспредельном – объеме сущность наставшей эпохи Великой Духовности, и восстановит время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня».⁵ «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства»⁶, – гремели футуристы.

«Революция духа» ассоциировалась с социальной революцией. «Футуризм равен революции – из самых недр буржуазной культуры возникло ее же революционное отрицание. Оно вспыхнуло – страстное, гневное,

twentieth-century apocalypse

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, there happened what could justly be called a revolution in the arts.

Having rejected the nineteenth-century realism, the new movements had, in effect, placed themselves in opposition to the age-old worldwide art traditions.

The innovators had changed their minds drastically, ignoring all rules, principles and criteria of professional craftsmanship, as well as the standards of the past, at any rate in the art of the New Age (from the fifteenth to nineteenth century).

The revolution had, in fact, put milestones for the arts to go ahead throughout the following decades, possibly up to this day.

It is generally believed that only the «avant-garde» of the 1910s-1920s and the movements that succeeded it could claim the title of the 20th- and 21st-century art.

But the truth is that «old-time avant-garde arts» and «the actual art» of nowadays have a wide psychological gap between themselves and not merely centuries of art history, the twentieth century in particular.

It will be useful to look into the psychological environment both at the start and at the end of the twentieth century and listen to what academics and artists themselves used to say. Really they have expressed the times much better than today's art historians might have expected to do in their judgments and speculations. So let the times speak for themselves...

Maria Chegodayeva

* Термин «авангард» применительно к новому искусству в 1910–20-е годы не употреблялся. В качестве обобщенного наименования всего «левого» искусства в России имел хождение термин «футуризм».

неукротимое раньше всего в области искусства. <...> Футуризм... родился на Западе, видоизменился в значительной степени, придя к нам, и видоизменился главным образом в том смысле, что стал более революционным, более решительным в лозунгах, и в тактике более разрушительным»⁷.

*Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим...*

Слова революционного гимна всецело отражали суть «левого» искусства 1910–1920-х годов, устремления его творцов. Их нельзя понять вне того невероятного душевного подъема, который сопутствовал первым годам революции. «Счастье революции – большое и дорогое чувство, редкое оттого, думаю, что в нем много человеческой стихии и оно редко. Этим счастьем мы жили после Октября...»⁸, – нельзя не верить этому ощущению «идеолога футуризма» Николая Пунина. Нельзя не верить его страстному заверению: «Довольно колебаний, сомнений, политиканства! Пока революция не погибла, не погибнем мы – ее дети. А если погибнет она, лучше бы погибнуть вместе с нею»⁹.

Искусство революции – звонкое, как литавры, ликующее, как победный марш, и сейчас не оставляет равнодушным:

*Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов грядя!
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.
Времени бык – пег,
Медленна лет арба.
Наш Бог – бег,
Сердце наш барабан»¹⁰.*

Библейская образность («второй потоп») отражала настроения времени, пронизанного чувством библейских масштабов происходящих событий. В атмосфере общественных катаклизмов, сотрясавших Россию с конца XIX века – неуправляемых, кровавых, часто с отчетливо мистическим оттенком («Ходынка», «Цусима», «Кровавое воскресенье 9 января» и т.д.), – многие философы, художники, писатели со свойственной людям творчества обостренной пророческой чуткостью ощутили апокалипсическую значимость происходящих событий. Дмитрий Мережковский усматривал в революции высшее воплощение христианства: «В Апокалипсисе дано это по преимуществу христианское... революционное понимание всемирной истории. <...> Что означают, в самом деле, эти молнии, громы... эти чаши Гнева Господня... эти трупы царей, пожираемых хищными птицами, это падение Великого Вавилона... что означает все это, если не величайшую из революций – ту последнюю грозу, чьи бледные зарницы – все революции бывшие?»¹¹ Библейского звучания слова находили в своем творчестве Блок и Татлин; ими владели Малевич и Шагал; их страстно искал и нередко к ним приближался Маяковский.

Передовому русскому обществу рубежа веков была присуща своеобразная «религиозность» – Сергей Булгаков дал точнейший анализ духовного облика русской интеллигенции конца XIX – начала XX столетия. «Многократно указывалось (вслед за Достоевским), что в духовном облике русской интеллигенции имеются черты религиозности, приближающиеся даже к христианству... известная неотмирность, эсхатологическая мечта о Граде Божием, о грядущем царстве правды (под разными социалистическими псевдонимами) и затем стремление к спасению человечества – если не от греха, то от страданий – составляют, как известно, неизменные и отличительные особенности русской интеллигенции...»¹² И далее: «Отбрасывая христианство и устанавливаемые им нормы жизни, вместе с атеизмом, или лучше сказать, вместо атеизма интеллигенция воспринимает догматы религии человекобожества <...> Религия человекобожества и ее сущность – самообожение в России были приняты не только с юношеским пылом, но и с отроческим неведением жизни и своих сил, получили почти горячечные формы. Вдохновляясь ею, интеллигенция наша почувствовала себя призванной сыграть роль Провидения относительно своей родины. <...> Она признала себя духовным ее опекуном и решила ее спасти, как понимала и как умела»¹³.

У мировоззрения, в основу которого было положено «самообожение», явственно обнаруживались черты и признаки «вероисповедания». В искусстве это проявилось в неведомом ранее утверждении роли художественного «крёдо», принимающего характер чуть ли не «символа веры», «благой вести» – от супрематизма, футуризма, кубизма, конструктивизма и т.д. Отсюда же сектантская непримиримость к «инакомыслящим»; фанатичное отторжение всех, кто «не наш»; художественное «юрродство» («Была стихийная сногшибательная молодость. Мы ходили по Большим бульварам в вывернутых наизнанку пиджаках с вывернутыми ободками цилиндров, на зло парижским консьержкам и на буйную радость камло»¹⁴). Отсюда ощущение собственной «миссионерской» роли: «новообращенные» должны «куверовать», отречься от всех своих прежних «вер», разрушить и растоптать старых идолов, стать не просто приверженцами новых течений, но их апостолами и мучениками. Отсюда отличительная особенность искусства XX века: его «соборность», тяготение к сообщности, к совместным «акциям» не от собственного лица, а от лица нашего «круга», нашего направления – подобия религиозной конфессии или секты, единственно «правильной» и допустимой. А в то же время один из парадоксов XX века как никогда возвеличивается, поднимается на пьедестал личность, индивидуальность художника, и в этом возвеличивании опять-таки просматривается своего рода «религиозность», отмеченное С. Булгаковым тяготение русской интеллигенции к героическому «спасительству». История русского искусства XX столетия, как никакая другая, богата великими Учителями. «Уновис» – яркий пример благоговейного исповедания учениками «учения», провозглашенного их «гуру» – Малевичем.

Дети своего времени и своей среды, художники в большинстве своем были атеистами. Искренне верили, что это они сами, своими глазами видят свой собственный мир с неизведанными еще, не божественными, а моими, художника, законами. Думали, что из хаоса творения создают свое небо и свою сушу, свой свет и свою тьму. Создают нового человека, лепят его по своему образу и подобию. По существу же, они лишь с поразительной силой и зоркостью раздвинули пределы видимого, вскрыли новые, неведомые раньше, а чаще просто забытые законы божественного мироздания.

Воинствующие безбожники, хулиганы в вывороченных пиджаках –

*В зубах цигарка,
Примят картуз.
На спину б надо
Бубновый туз...»¹⁵*

– создали «новый мир», явившийся новым обретением Божьего мира: его красок, его ритмов, его фактур и форм, увиденных смело, неожиданно, по-новому – как видят дети и гении. Впереди этих «Двенадцати» уж безусловно шел с кровавым флагом Иисус Христос, ведя их за собой на Голгофу нашей истории. Им был уготован тяжкий крест. Жесточкой российской судьбой было предreshено погибнуть «вместе с революцией»: и Николаю Пунину, и Маяковскому, и Мейерхольду, и Блоку, и Хлебникову, и десяткам других энтузиастов, страстных провозвестников нового мира и нового искусства...

На протяжении XX века мир вновь изменился – радикально, катастрофически. Безумный полет Икара к солнцу оборвался сокрушительным падением, обвалом всех иллюзий, идеалов, надежд, вер. Ужас двух мировых войн, социалистические режимы, обернувшиеся самым страшным тоталитаризмом, какой знала мировая история, фашистские и сталинские концлагеря, умаление цены человеческой личности до отрицательной величины – все это перевернуло представления о мире на 180 градусов. Из «совокупности новых обстоятельств» не могла не возникнуть «новая душа». Психология, настроения общества конца XX и первых лет XXI века не просто стали другими – они диаметрально противоположны настроениям передовых людей конца XIX и первых десятилетий XX.

Что осталось от самозабвенной веры в научно-технический прогресс, в то, что человеческий разум способен преобразовать природу и социальные отношения во благо и на пользу людям?

«Прежние цивилизации были разрушены извне, под напором варварских орд; наша цивилизация сама придумала себе конец – она растворяется в умах своей интеллектуальной элиты... Эволюционисты, убежден-

ные в том, что человечество совершенствуется, надеялись на то, что рай земной будет достигнут благодаря науке и технике; а ведь эти-то два чудовища-близнеца и превратили мир в бесплодную пустыню, отравили моря, заразили планету и все живое на ней... Воцарение евангелия прогресса неумолимо требовало дискредитировать Христово Евангелие и разрушить возведенное на нем, как на фундаменте, здание этики, законности, культуры... В морально-этическом вакууме, образовавшемся благодаря тому, что христианство лишили духовного содержания, цветет и благоденствует великое либералистское стремление к смерти. Стремление к смерти вот уже более века разъедает западную цивилизацию, а теперь процесс этот близится к апогею...»,¹⁶ – Малькольм Маггаридж, профессор Эдинбургского университета.

Что осталось от горделивой веры в себя, Человека с большой буквы, Творца и Создателя, превзошедшего Бога?

«Любое явление культуры и искусства (лингвистическое, литературное, религиозно-мифологическое, пластически-изобразительное или иное) находится в поле действия двух сверхмощных сил или парадигм. На одном полюсе находится «гуманоцентрическая парадигма», то есть упорядоченная система ценностей, основанная на признании примата человеческого разума и облагороженного человечностью восприятия и переживания. Культ культурного сознания и лояльность по отношению к антропоморфной упорядоченности очевидны в пространственной концепции искусства XV–XIX веков. Око взирающего на мир Антропоса принималось за центр мироздания и источник бытия. Гениальный художник-демиург новоевропейской «эстетической религии» принимает на себя функции божества.

Противоположный полюс – «Биокосмическая парадигма сознания» и обусловленные ею литература, философская мысль и искусство недвусмысленно апеллируют к таким социально не контролируемым, стоящим по ту сторону добра и зла явлениям, как подсознание, безумие, сновидение, витальные ресурсы живого тела, экзистенциальные состояния, массовый гипноз, насилие и т.п. Не только высокие технологии своего времени, но и новейшие научные дисциплины, претендующие на научность и объективность теории и стратегии, начинают играть роль носителей и гарантов неконтролируемых реальностей и внечеловеческих (биокосмических смыслов). Элементы нуминозности (чуждость, запредельность, сверхчеловечность, голая машинность, бредовость, космичность, виртуальная экзистенциальность) употребляются развитым обществом Запада в роли и функции социального и политического начала. То есть начала организующего, воплощающего в себе могущественное Мы нашей (имеется в виду, западной) цивилизации...»,¹⁷ – Александр Якимович сформулировал и обобщил воззрения многих теоретиков искусства Запада.

Что осталось от яростного героизма «детей революции»?

«Этот ваш героизм – доведенная до патологии упрямая поза, отчаянная попытка скрыть страх и бессилие, приведшая к полному ступору мозга и чувств, некой дегенеративной окаменелости, наркозу, позволяющему совершить подвиг... Наш героизм означает только одно – быть адекватным самому себе, не отвлекаясь на провокационные установки вашего общества, на вашу систему «ценностей».

Но и «биологизм», «витальные ресурсы живого тела» не несут утешения: «Нам никогда не бывает «приятно и сладко», нам претит получать удовольствие от этого мира и даже полная окончательная гибель цивилизации не принесет нам удовлетворения. Мы просто выполним миссию. Мы не «не любим» жизнь, мы ненавидим и не приемлем ее. Мы, внятные и четкие твари, вкрутим черную свастику в ваше высохшее солнце-ромашку, откуда вы, смутные и сомневающиеся, срываете блеклые лепестки «любит-не любит, плюнет, поцелует...» Мы не задаемся такими вопросами. И наш месяц уже скоро «вынет ножик из кармана». Мы напряжены, как мертвые звери, проткнутые молнией 220 вольт. Мы не спим и не совокупляемся. Мы не фригидны и не импотентны. Но мы не пациенты доктора Фрейда и не променяем свою агрессию на сексуальное удовлетворение. Вы – плюшевые клоуны довольства, жалкого позитивизма. Ваше стремление к счастью – стремление к червяку. Мы приведем вас в счастливое будущее, а по дороге разъясим все как есть. И правильный Маяковский будет смотреть, как умирают дети, он-то и расскажет вам наконец, что такое хорошо и что такое плохо»,¹⁸ – Алина Витухновская, поэт, член ПЕН-клуба.

Вряд ли можно усматривать в этих отчаянных метаниях, этих апелляциях к «черной дыре» биокосмоса, к смерти, к патологии «воплотившуюся во

всем своем беспредельном объеме эпоху Великой Духовности», о которой грезил Кандинский.

«Новая», а точнее иная «душа» не могла не породить иное искусство. «Актуальное искусство» наших дней, безусловно, восприняло многое от авангарда 1910–1920-х годов, прежде всего – отказ от всех законов, принципов, критериев профессионального мастерства и художественного качества, присущих «традиционному» искусству; страсть к разрушению «до основания», (но уже без всякого «затем»); высокомерное отрицание всего, что не есть «мы»; стремление «разъяснить все как есть» путем манифестов, деклараций, литературных сопровождений «проекта»; эпатаж, доходящий до крайних форм непристойности, оскорбления чувств зрителей. Но все это – внешние признаки, «антураж», почти не затрагивающий сути искусства. А какова «суть» современного «авангарда», тяготеющего – нельзя отрицать – к тому, что «биокосмическая парадигма» трактует как «нуминозность», подразумевая под этим термином чудовищность, сверхчеловечность, голую машинность, бредовость, космичность, виртуальную экзистенциальность?

«В наши дни единственная фантастика – это вчерашний день на прочных китах. Сегодня Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты»,¹⁹ – если бы под этими строками Евгения Замятина не стояла дата «1922 год», каждый счел бы, что они написаны сегодня. Наше ощущение «Апокалипсиса» резко отличается и от ощущений Д. Мережковского. Для нас это уже не очистительная революционная гроза, за которой последует царство разума и света, а конец света, вселенская гибель, ядерная катастрофа, пророческая черная туча «звезды пыли» – Чернобыля, неотвратимый ужас 11 сентября в Нью-Йорке, 1 сентября в Беслане...

И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим по середине неба: летите, соберитесь на великую вечерю Божию, // Чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников... трупы всех свободных и рабов, и малых, и великих. // ...и все птицы напитаются их трупами (Откр. 19, 11-21)

Каким может быть искусство «малых и великих», «свободных и рабов», равно обреченных на неминуемую гибель? Либо честным отражением владеющего ими беспросветного ужаса, либо безнадежной попыткой «плюшевых клоунов» заглушить свою обреченность бессмысленными хулиганскими «акциями», судорожным наркотическим «балдежом».

Искусство – всегда автопортрет своего времени. В этом смысле можно утверждать, что «авангард» рубежа третьего тысячелетия отражает лицо нашего современного мира, по крайней мере одну из гримас этого лица – то «устремление к смерти», которое с таким ужасом и болью констатировал старый профессор; с такой истерической безапелляционностью провозгласила от имени своего поколения молодая поэтесса, претендующая на роль «правильного Маяковского».

Есть ли выход из этого состояния «черного апокалипсиса», виден ли хоть проблеск света в конце тоннеля? К кому апеллировать, у кого искать спасения?

Мария Чегодаева

¹ Рафалович С. Крученых и Двенадцать // Орион. 1919. №1. – Цит. по: Бука русской литературы. М., 1923. С. 39-44.

² Маринетти Филиппо. Первый манифест футуристов // Фигаро, 20 февраля 1909.

³ Там же.

⁴ Малевич К. Наши задачи // Изобразительное искусство, Пг, 1919. С. 27-30

⁵ Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. Пг., 1919. С. 39–40.

⁶ Газета футуристов. 1918. 15 марта. №1.

⁷ Кушнер Б. Прыжок к социализму // Искусство коммуны, 1919, №8. 26 января.

⁸ Пунин Н. В дни Красного Октября // Жизнь искусства, 1921. 8 ноября.

⁹ Пунин Н. Революционная мудрость // Искусство коммуны, 1919. 12 января. №6

¹⁰ Маяковский В. Наш марш. Ноябрь, 1917 // Газета футуристов, 1818. 15 марта.

¹¹ Мережковский Д. Семь смиренных // Речь, 26 апреля 1909.

¹² Булгаков Сергей. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1909. С. 1-34.

¹³ Там же.

¹⁴ Анненков Ю. Лирический трамплин, // «Жизнь искусства», 1920, 5 сентября.

¹⁵ Блок А. Двенадцать.

¹⁶ Маггаридж Малькольм. Либералистское стремление к смерти // Империя книг. №7/2004.

¹⁷ Якимович А. Рождение авангарда. Искусство и мысль. На правах рукописи. М., 1998.

¹⁸ Витухновская Алина. Я хочу уничтожить все // Независимая газета, 7 августа 2003.

¹⁹ Замятин Е. О синтетизме // Анненков Ю. Портреты. Пг.: «Петрополис», 1922. С. 23-28.

от редакции

Обдумывая тему «Художник в Храме», мы первым долгом исходили из необходимости представить энергичное движение в искусстве. Это движение возникло как бы ниоткуда, не имея опоры в современной истории отечественного искусства, не имея системы специально подготовленных профессиональных кадров, без технологического опыта работы с новыми материалами, без устойчивых бригад исполнителей и, наконец, в отсутствие ясности художественной стилистики современного храмового искусства. Практически никаких житейских, художественных и профессиональных оснований для появления столь динамичного процесса в искусстве не было. Возникла ситуация, когда духовный запрос оказался выше всех прочих факторов. При этом духовный запрос был порожден не только личными, творческими амбициями художников, но в большей мере массовым духовным запросом, причем всех слоев общества. Государство, высшие чиновники инициируют строительство храмов, финансовые круги и предприниматели поддерживают инициативу материально, частные люди несут в храмы пожертвования, участвуют в возрождении, строительстве, украшении храмов личным трудом. Без подвижнического труда художников этот процесс был бы невозможен. Общество видит только результат, и мало кто представляет, сколько безвозмездного труда, энтузиазма и, главное, творческой энергии затрачено на решение множества ремесленных и художнических вопросов, ответы на которые не у кого получить и негде прочесть. Традиция утрачена, но восстанавливается из небытия с невероятной быстротой, энергией, и все это происходит во вдохновенной атмосфере, творческом подъеме, в котором творят художники, мастера, и так же воодушевленно результаты их работы встречает общественность. Можно сказать, что этот процесс, пожалуй, самый отчетливо позитивный и не только в искусстве, но также из всего, происходящего в стране. Может быть, это и есть настоящее чудо, в которое так хочется верить.

Знакомясь с этим движением в искусстве, мы обнаружили, что тема «Художник в храме» гораздо шире, чем сначала это представлялось. Если понимать храм не только как архитектуру, а личность – как пространство духовных коллизий, тогда тема «Художник в храме» не имеет границ.

Тема, заданная таким образом, распространяется на творчество практически каждого современного художника. Пожалуй, трудно найти мастерскую художника, в которой не оказалось бы работы, связанной с духовными исканиями. И если вдуматься, то это тоже чудо – всеобщие размышления о нравственных основах жизни человека в столь непростое время. Однако этими процессами в искусстве журнал занимается постоянно, и отличие этого номера будет в том, что мы представляем в нем работы художников, созданные в результате их диалога с религиозными сюжетами Ветхого и Нового Завета.



from the editors

When we came to tackle the theme «Artist in the church», we did so primarily because we thought it necessary to present an energetic movement in art.

But we knew it better, we found out that the theme is in fact much wider than we had imagined. If a church is conceived as something more than a unit of architecture and one's personality as a space of spiritual collisions, then there would be no limits to it.

Given this understanding, the theme in fact applies to the work of almost every present-day artist. It would hardly be possible to find anyone's studio without any works associated with spiritual quest one way or other. Come to think of it, it seems a miracle that speculations about the moral foundations of human life are so widespread amid a general predicament.

However, the magazine has always been concerned with these processes, and this issue will be specific as long as it presents in it works which the authors created as a result of their dialogue with the religious subjects of the Old and New Testaments.

ОЛЬГА ПЛУЖНИКОВА-ОРЛОВА
Рождество «Юг» (Серия «4 Рождества»)

2004

Холст, масло

слово и цвет в мире образов Виктора Калинина

Творчество художника Виктора Калинина – сплав поэзии и живописи. Сам мастер об этом говорит: «Вокруг холстов, по мере работы над ними, часто создается силовое поле, требующее словесного воплощения. Форма его осуществления тяготеет к стихам». Он известен как поэт-философ и получил мировую известность как живописец с ярким, глубоко индивидуальным почерком.

«У слова – свой мир, у цвета – свой. Но образная ткань рождается где-то там, где это различие не ощущается, как нечто непреодолимое, а наоборот – неожиданно возникает цепь сближений и удивительного родства». Так объясняет природу своего творчества сам художник.

Истоки своеобразия живописи В. Калинина – воспоминания о детстве, далеко в алтайском селе, где родился будущий художник, младший из 12 детей. В семье старообрядцев, в которой укреплялся дух и формировался особый взгляд на мир. Ребенком Виктор Калинин жадно впитывал звуковой, зрительный и смысловой ряды культуры XVI–XVII веков, особое миропонимание, которое берегли в своих душах старообрядцы. «Время властно. Полная сокровенность и тайна», – из размышлений художника об основе старообрядческой веры. Таинственность и замкнутость старообрядческих служб, совершавшихся не в храмах, в домах старообрядцев, ценность икон онтологической сущности. Все эти сложные, глубокие представления подсознательно проникли в сознание художника, пленив его своей значимостью на всю жизнь.

Философия и культура, сложившаяся в традицию старообрядцев, обогащенная

word and colour in Viktor Kalinin's imagery

Viktor Kalinin's work is an alloy of poetry and painting.

Obviously, it gives him a sort of pleasure to speculate what he in fact is in the first place – a poet or a painter.

«As I paint I sometimes feel a force field arising around the canvas. It is urging me to express it verbally, more so in verse form,» he says.

Indeed, he has gained reputation as a philosophical poet, though he is best known world wide as a splendid idiosyncratic painter.

This is how he explains the nature of his creativity:

ВИКТОР КАЛИНИН

Лето

2005

Холст, масло



нравственными достоинствами поколений людей-хранителей, в первую очередь отца и матери, — неиссякаемый источник вдохновения художника, «зафиксированный энергетический узел».

Во многом художественное мышление Калинина было сформировано под влиянием мастеров рубежа XIX–XX веков. Поэзия символистов и творчество М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, М.В. Нестерова. Их стремление выразить в живописи поэтический символ, музыку, христианскую высокую духовность, их смелые поиски своего пластического языка вдохновили молодого художника на собственные поиски.

Уже ранние работы 1960-х годов обозначены поисками общечеловеческого начала, которое выразилось в способности молодого художника увидеть в повседневном большое. Содержанием его работ становится общение с миром близкой его сердцу родины, которое из глубоко личного, частного перерастает в полотнах художника в глобальные обобщения. Повседневные мотивы, которые, бывает, и не заметишь в суматохе жизни, становятся символами.

Решительный мазок, брутальность кладки краски уводит художника от увлечения деталями, к созданию единого целого, «малого», живущего, существующего в бесконечном потоке «большого» пространства. Работы «Отец и деревня» (1966), «Старина» (1967), «Ожидание» (1968), «Покос» (1967), «Проселок» (1967) рождаются между народной простотой примитива и стилистикой художников начала XX века. Удивительно тонкое, чувственное проникновение в природу Востока (поездка в Узбекистан) в работах «Пейзаж с тутовым деревом» (1966), «Шахимардан» (1967), «Семья из Учкурмана» (1967).

Так в «Пейзаже с тутовым деревом» художник наделяет образы природы человеческой пластикой (словно Ника Самафракийская, расправившая крылья, написано тутовое дерево). Или, наоборот, как в полотне «Шахимардан» наделяет образы людей массивностью древних камней или монументальностью священных идолов («Проселок»).

1970-е годы — период выработки особого индивидуального стиля художника. Первый вариант «Расседавший коня» (1970) — в дальнейшем образ, «качующий» по картинам Калинина, навеян памятью об отце, наделяет поистине библейской значимостью. Работы «Детство» (1974), «В сибирской деревне» (1970–1973), «Песня» (1977), «С детьми» (1978), «Свет осени» (1978), «Смех» (1978) отражают глубокий волнительный поиск художником самого себя. Стремление объединить в картине необъятное пространство времени — прошлое, неотделимое от настоящего и вытекающее в будущее. Их границы — не жесткие, словно решетка ограды, а зыбкий туман человеческого сознания рождает образы, плотные в своей телесности, но принадлежащие особому пространству — третьему измерению, находящемуся по ту сторону картины.

Зрелый этап творчества Виктора Калинина — работы 1980-х, 1990-х годов. В них художник достигает такой силы обобщения, когда его образы становятся адекватными космогоническому библейскому повествованию. Бывает, сюжеты картин 1960-х или 1970-х годов повторяются в 1980–1990-х, но именно эти уже разработанные сюжеты показывают, насколько широк диапазон идей и художественных средств мастера.

Так, «Расседавший коня» (1985) — сложная композиция абстрактного характера, отразившая поиски пластического языка, особой трактовки формы, построенной по законам витража.

Нечто подобное художник создает и в картине «Костер» (1996), когда краски превращаются в светонесущие субстанции, а форма складывается из разных, словно в калейдоскопе, частиц. Такая «мозаичность» его работ близка картинам М. Врубеля, одного из любимых мастеров Калинина.

Чистота, одухотворенность образов, созданных художником, — в его особом понимании христианских ценностей. Подобно старообрядцам, презревшим политику, вероломно врывающуюся в духовный мир верующего, Калинин наследует эту линию. Обходя догматические жесткие постулаты, художник обращается к вечным истинам, которыми силен этот мир. Потому он уделяет равное внимание очевидным главным персонажам и событиям, почти столько же, сколько, на первый взгляд, кажущимся второстепенными, образам. Поэтому удивительное чувство гармонии ярко выражено в его картинах.

Пространство в работах В. Калинина — единая плоскость, один мир, где нет первого и второго планов, первостепенных и второстепенных персонажей. Есть вечность, в которой герои сменяются, как на театральной сцене. Часто первый и второй планы имеют условную перспективу, в них практически невыделена разница масштабов. Например, в его работах «Гости» (1986), (вариации на тему «Троицы»), «Затмение» (1997), «На Оби» (1995), «Сусанна и старцы» (1996), «Двор» (1997), «Возвращение» (1989) масштаб фигур второго плана — не увиденное в реальности и перенесенное впечатление, а сочиненный мир, который художник населяет героями. Бывает, это образы и персонажи, множество раз в истории искусства появлявшиеся пе-



Проселок
1965
Холст, масло

«Words and colours go in different areas.

A texture of imagery comes on just where you cannot feel this difference, as something very compelling. And all of a sudden, there emerges instead a chain of similarities and remarkable affinities.»

The artist's mind shuns the simplicity and graphic lucidity of clear-cut boarderlines and distinctions. He tries to glean bits and fragments of reminiscences, experiences, thoughts and sentiments and forge them into a whole picture as inseparable parts of the world he sees.

Kalinin's works are at present on show in such collections as the State Tretyakov Gallery and the State Russian Museum and other Russian museums, as well as in the collections of the Dresden Gallery, Germany, the Slovak National Gallery in Bratislava, the Peter Ludwig Collection in the Modern Museum of Fine Arts, Cologne, Germany, and the Art Museum of the University of South Florida, United States.

ред зрителями разных эпох. Калинин умеет прочесть каждый из них, понять его и выразить свое собственное отношение.

Природа – мир, в котором существует человек, мир живой, находящийся в движении и вместе с тем сохраняющий некий единый облик, как лицо одного человека, меняющееся в своих выражениях – таков В. Калинин в пейзаже.

«Мост» (1994), «Волжский пейзаж» (1984), «Мамврийский дуб» (1989), «Афон» (1995), «Закат в Мельбо» (2002), «Колодец I» (1986) – все они поразному являют нам картины мира, в которых ощущается парадоксальное сочетание одновременно монументального и камерного, огромных бескрайних просторов и знакомых частностей жизни старого колодца, покосившейся от времени церквушки. Духовная энергетика, удивительная просветленность словно «разлиты» по холстам («Афон» (1995) и «Хождение по водам» (1988)). Вспоминаются работы М. Нестерова, Н.К. Рериха, умевших в пейзажах выразить духовную нравственную сосредоточенность.

В своей зыбкой грани между абстрактным мышлением и совершенно реальными, очень материальными образами Калинин находит золотую середину, в соответствии со смыслом он выбирает, в какой степени уйти в абстрактный мир ощущений, царство интуиции или дать зрителю возможность увидеть знакомые, привычные очертания.

Тот же принцип балансирования между реальностью и абстракцией в подходе к изображению обнаженных моделей. Эти холсты Калинин пишет во время своей работы со студентами – с 1995 года мастер преподает на кафедре академической живописи в Московском художественно-промышленном университете им. Строганова. Они не похожи на классические штудии, становятся образами женской красоты в высоком понимании, пластики обнаженного тела, удивительной гармонии формы, которую тонко чувствует художник.

В их величественности, монументальности, в том, как каждая модель наделена особой аурой, как прочувствовано и выражено индивидуальное,

которое становится почти символом – «Комета Галлея» (1992), «Обнаженная на красном фоне» (1994), «Сон» (1990), «Сидящая» (1998), «Сон» (1998) или «Сон I». В этих многочисленных «снах», «обнаженных моделях» Калинин ищет свой образ вечной женственности, и современный и вневременной. Благородство и естественность форм, мощная пластика и вместе с тем чувственная грация – таковы женские модели в прочтении художника. Они и богини («Комета Галлея»), и простые смертные («Обнаженная на красном фоне»).

С 1966 года В. Калинин принимает участие в московских, республиканских, всесоюзных и международных художественных выставках (Франция, Германия, Польша, Финляндия, Болгария, Норвегия, Бельгия, Чехословакия, Венгрия, Монголия). В 1974 вступил в Союз художников.

Работы художника находятся в собраниях таких музеев, как ГТГ, ГРМ, многих музеях России, а также в коллекциях Дрезденской галереи (Германия), Национальной галереи (Братислава, Словакия), Современного музея изобразительных искусств, в коллекции Петера Людвиг (Кельн, Германия), Художественного музея университета Южной Флориды (США).

С 2001 года В. Калинин – член-корреспондент РАХ.

Татьяна Кочемасова

Облако

Страх

Обрыв

2002

Холст, акрил

Сон

1988

Холст, масло





искусство в храме

итоги конференции в Академии художеств

В апреле 2004 года в конференц-зале Санкт-Петербургской Академии художеств прошла четырехдневная международная конференция под названием «Искусство в храме. Проблемы сохранения и возрождения церковного искусства». Она объединила специалистов – искусствоведов, реставраторов, художников, священников и богословов – вокруг обсуждения этой актуальной и многогранной проблемы. Тем самым была продолжена прерванная почти на столетие традиция участия Академии художеств в сохранении памятников христианской культуры.

Сейчас мало кто помнит, что в XIX столетии долгое время единственным музеем христианского искусства в России был музей при Академии художеств, созданный в 1856 году в помощь академикам и ученикам, посвятившим себя церковной живописи. Собрание первоначально называлось «музеем православного иконописания», а его первым заведующим был профессор истории искусств И.И. Горностаев. С Академией художеств связано издание серии выпусков «Христианских древностей», предпринятое В.А. Прохоровым, на страницах которых появились первые публикации многих памятников древнерусской культуры. С 1876 года курс лекций по истории древнерусского искусства, разработанный В.А. Прохоровым, вошел в обязательную программу академического образования. Академия художеств покровительствовала экспедициям П.И. Севастьянова на Афон (1859–1860), благодаря которым многие памятники христианской иконописи были спасены от исчезновения. Академия поощряла работы академика архитектуры Г. Фоссати по раскрытию христианских мозаик в храме св. Софии в Константинополе (1848–1851), руководила работами академиков Ф.Г. Солнцева, В.В. Сулова по реставрации памятников древнерусского зодчества во многих городах России.

Многое изменилось в отношении к церковному искусству с начала XX века. Процесс музеефикации древних памятников и превращение самых ценных из них в объекты «археологии» и «живописи» в советский период протекал параллельно с уничтожением и распродажей памятников церковной культуры. Толкование иконописи, данное А. Грищенко еще в 1918 году, как «искусства живописи», казавшееся поколениям исследователей исчерпывающим, к началу нашего XXI столетия уже перестало быть столь всеобъемлющим.

Чем же является церковное искусство, древнее и современное, сегодня для общества, для верующих, для которых церковные образы имеют сакральный смысл, и для специалистов, изучающих их как памятники культуры и искусства? Чем оно является для художников и реставраторов, сохраняющих памятники духовной культуры и возрождающих храмовые образы? В каких

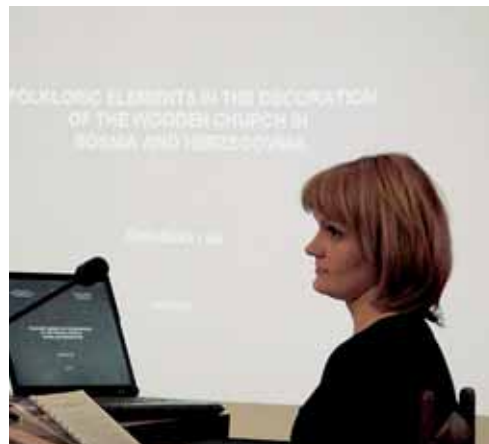
формах могут выражаться современные христианские идеи? Вот неполный круг проблем, затронутых в докладах, прозвучавших на конференции.

Оказалось, что все эти вопросы актуальны не только в условиях возрождения православия в России, но и для всей современной европейской культуры. Термином «актуальное искусство» в последние десятилетия принято называть пост-модернистское творчество, с которым работают галереи по всему свету. Однако «искусство в храме», созданное и создаваемое на протяжении последних двух тысяч лет, по-прежнему остается истинно актуальным для миллионов людей. Именно по этой причине конференция собрала участников не только из традиционно православных стран: России, Сербии, Финляндии, Греции, Болгарии, но из стран католической и протестантской Европы: Франции, Германии, Швеции, Боснии и Герцеговины, Словении, Великобритании, Исландии.

Инициатива проведения конференции принадлежит автору этих строк и членам рабочей группы «Икона», уже более двадцати лет существующей в рамках Комитета Консервации ИКОМ (ICOM CC). Благодаря активности членов группы за эти годы были проведены конференции по различным аспектам консервации и реставрации памятников иконописи в Греции, в Италии, в Германии, в Финляндии, на Новом Валааме, в Санкт-Петербурге, в Дании. Однако на этот раз тематика докладов оказалась гораздо шире, так как далеко вышла за рамки методологии консервации и реставрации. Столь представительная конференция была организована институтом имени И.Е. Репина Российской Академии художеств при поддержке Фонда Академии художеств и финансовой помощи фонда «Русская Икона» (Рустам Джамалов).

Невозможно в кратком обзоре отметить выступления всех пятидесяти докладчиков. Спектр докладов варьировался от взволнованных эмоциональных рассказов о разрушении храмов в Косово (Боян Милькович, Белградский Археологический институт АН Сербии) до точных описаний сложнейшей методики реставрации древней византийской иконы на коже (Вайос Ганитис, Византийский музей в Фессалониках, Греция).

Доклады представителей Православной Церкви, впервые в таком количестве принявших участие в светской научной конференции, затронули актуальную и во многом болезненную тему – какой должна быть икона в XXI веке. Рассуждениям по этой проблеме было посвящено выступление иерея Николая Чернышова – члена Патриаршей искусствоведческой комиссии (Москва) – о современной иконописи в России. Для него альтернатива выбора между древней православной традицией и



опытом искусства синодального периода, ориентированного на Западные образцы, решается однозначно в пользу следования Московской иконописи XVI в., воплотившей формы «среднерусского стиля».

Доклады протоиерея Павла Салтыкова (Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, Москва) и игумена Александра Федорова (настоятель Петропавловского собора и церкви св. Екатерины в Академии художеств, Санкт-Петербург) затронули проблемы образования и профессиональной подготовки художников и архитекторов, призванных работать для Русской Православной Церкви.

Этой же проблеме было посвящено страстное выступление профессора Александра Крылова (руководитель мастерской церковно-исторической живописи, институт им. И.Е. Репина, Петербург). Мастерская стоит перед общей для современного церковного искусства дилеммой – выбор ориентиров при создании произведений по заказам церкви. Необходимость выбора между стилизацией и эклектикой приводит автора доклада к жестким установкам, которые, тем не менее, не могут спасти от конфликта канонов, существующих в исторической традиции.

Доклады преподавателей реставрации Православного Свято-Тихоновского института – заведующей кафедрой реставрации икон Галины Клоковой и специалиста по церковному шитью

Марии Денисовой – были посвящены вопросам подготовки специалистов, призванных сохранять и возрождать церковное искусство во внемузейной среде.

Большой интерес участников конференции вызвали исследования и публикации памятников христианского искусства, воплощающих живое Предание Церкви. В докладе профессора богословия Петура Петурссона (Университет Рейкьявика, Исландия) был представлен уникальный памятник эпохи христианизации Исландии – фрагмент композиции Страшного суда XII в. Анализ семантики изображения позволил обнаружить редкое соединение традиции византийской иконографии и образов языческой поэмы – пророчеств сивиллы «Воллуспа» (Voluspá). Этот памятник, практически неизвестный отечественным специалистам, дает основание по-новому оценить языческие мотивы в русских изображениях Страшного суда XV–XIX вв.

На другом конце исторического пространства христианской культуры находятся произведения русских иконописцев XX века. В докладах иеромонаха Евфимия (монастырь св. Иова Почаевского в Мюнхене, Германия) и историка Кирилла Семенова-Тянь-Шанского (Архив Севрской мануфактуры, Франция) были опубликованы произведения иконописи «в изгнании».

Впервые исследование православной иконописи «в изгнании» было предпринято финским историком Кари Коткавара, издавшем академический труд по иконописи в Европе в XX столетии (*Icons in Exile*). Кирилл Семенов-Тянь-Шанский, словно продолжив исследование финского ученого, представил иконостас работы Дмитрия Семеновича Стеллецкого (1875–1946) для церкви св. Сергия в Париже (1927–1929). Иконы Стеллецкого несут в себе поиск нового стиля иконописи на основе использования художественного языка русского авангарда в рамках православного канона. Его творчество, давшее импульс таким мастерам, как Григорий Круг (1908–1969) и Леонид Успенский (1902–1987), стало основой для сложения целой школы православной иконописи во Франции, которая имеет в наши дни учеников и последователей во многих странах Европы.

В обзоре отца Евфимия были представлены работы ведущих иконописцев послевоенной Германии – иеромонаха (впоследствии – архимандрита) Киприана (Пыжова) (1904–2001) и Николая Николаевича Шелехова (1912–1981). В Германии сохранилось четыре иконостаса работы Н. Шелехова и много отдельных икон. Иконы, созданные этими мастерами, стали наиболее ярким явлением в духовной жизни «русской» Германии.

В изгнании после революций в России оказались не только художники и иконописцы, но и древние иконы, и другие церковные вещи. К счастью, они нашли своих исследователей и собирателей, благодаря которым возвращаются из небытия. Немецкий собиратель Курт Эберхардт (Kurt Eberhardt) представил свой личный, поразительный по документированности, архив по 2500 датированных и подписных русских икон XVIII – начала XX вв. Из этого числа только около 20 находятся в германских музеях и около 300 в его част-

ном собрании. Многие имена иконописцев прежде не были известны, а публикация датированных произведений дает основание для более достоверной атрибуции тысяч «поздних» икон.

Известный эксперт Валентин Скурлов, вместе со своим соавтором Уллой Тилландер-Годенхилл (Ulla Tillander-Godenhill, Хельсинки), сделал сообщение о церковных ювелирных предметах фирмы Фаберже из Кабинета Его Императорского Величества, также разошедшихся после революции по миру.

Доклады учениц Леонида Успенского – Марианны Фликенберг-Глушкофф (Marianna Flickenberg-Gluschoff, Университет Хельсинки) и Хелены Никканен (Helena Nikkanen, Реставрационный центр Нового Валаама, Финляндия) раскрыли малоизвестную историю становления финской иконописной и реставрационной школ. Иконопись Финляндии обрела свое самостоятельное лицо в 1970–1980-е годы благодаря творчеству православного японского художника Петроса Сасаки. Иконописная традиция, восходящая к Леониду Успенскому и развивавшаяся членами хельсинского иконописного кружка в 1960–1970-е годы, получила новый импульс. Петрос Сасаки, поселившийся в стране с 1968 года, создал своеобразный стиль современной иконописи, соединивший греческую ремесленную традицию с эстетикой японского искусства. Другое направление представлено учениками униатского священника отца Роберта де Калюве, который немало сделал для распространения иконописи среди неправославного, главным образом протестантского, населения Финляндии.

Доклад Хелены Никканен – руководителя Реставрационного центра Ново-Валаамского монастыря, был посвящен проблеме взаимодействия профессионального реставратора с монастырским окружением. Специфика заключается в том, что в отличие от музейной среды, в церковном окружении икона «в оригинальном, первоначальном своем состоянии не существует». Объяснить этот постулат и оградить икону от реконструкции, ограничив консервацию минимальным вмешательством, составляет задачу профессионала, по ее мнению.

В обсуждении проблем сохранения и возрождения церковного искусства главное внимание было уделено опыту двух последних столетий, что отличает эту конференцию от традиционной тематики докладов медиевистов. Вообще, церковное искусство XIX и начала XX столетий, до недавнего времени вызывавшее обвинения в эклектизме, дурном вкусе и низком качестве, было представлено здесь в замечательных произведениях, которые дают полное основание видеть в нем ростки нового христианского искусства. Стилистические и нравственные проблемы художников того времени оказались созвучными современной ситуации в этой сфере.

На конференции был представлен целый ряд интереснейших публикаций памятников. Эта конференция стала одним из редких примеров подхода, который можно было бы определить как «практическое искусствознание».

Большое внимание было уделено недавно завершеному воссозданию храма Христа Спа-

сителя в Москве, в чем ведущая роль принадлежала Академии художеств. В докладах Татьяны Астраханцевой (РАХ, Москва) и Любови Ширшовой (РАХ, Москва) были проанализированы научные проблемы воссоздания художественного убранства храма. Вопросы наследия увязывались с живой практикой современных творческих решений в области сакрального искусства. Доклады других сотрудников института теории и истории изобразительных искусств РАХ Ирины Бусевой-Давыдовой (РАХ) о современных росписях церкви Вознесения в Убе (Сербия), Марии Некрасовой (РАХ) о возрождении искусства керамической иконы, Ильи Путятин (РАХ) о проблемах восстановления иконостасов в храмах эпохи классицизма, Павла Павлинова (РАХ) и Галины Кадикиной (институт им. И.Е. Репина) о реконструкции нижегородских храмов и другие – стали ярким примером такого подхода.

Доклады о росписях и иконах Валаамского монастыря (Светлана Большакова, Петербург) о консервации стенописей Кельнского собора (Иван Бенчев, Германия), росписей церкви св. Николая в Дряново в Болгарии (Стефан Белишки, Болгария), коллекции графики Ново-Валаамского Преображенского монастыря (Евгения Щукина, Петербург) обрисовали проблематику реставрации памятников церковного искусства в различных странах.

В публикации Татьяны Юденковой (РАХ) был представлен иконостас Троицкой церкви работы Ивана Крамского, в котором художник сумел воплотить в церковной живописи черты свойственного ему психологического реализма. Этот пример, в отсутствии докладов о творчестве Михаила Нестерова, Михаила Врубеля, Виктора Васнецова и других инициаторов «нового стиля» в церковной живописи, стал поводом для раздумий о возможностях развития современного церковного искусства, о соотношении канона и стиля.

В опыте начала XX века оказалось немало ярких примеров решения этой дилеммы. Поразительны, например, по своей парадной репрезентативности мозаики мавзолея в Опленаче, возведенного в 1920-е годы в Сербии (Vladimir Rashed, Белград). Они были созданы русскими художниками в эмиграции, а затем частично разрушены советскими солдатами во время освобождения Югославии в 1945 году.

Росписи шотландской художницы Фоб Анны Траквэйр (Phoebe Anna Traquair, 1852–1936) на стенах католической апостольской церкви Мэнсфилд Плейс в Эдинбурге, представленные Моэв Вули (Maev Wooley, Эдинбург, Шотландия), дают пример линейно-орнаментальной элегантности. Художница стремилась воплотить идеи христианского экуменизма в стиле британских прерафаэлитов. Художница, расписывая стены храма в 1893–1901 гг., применила необычную технику, используя краски на смеси пчелиного воска, копальной смолы и масла в терпентине. Это позволило добиться иллюзии настоящей фрески, но создало проблемы с их реставрацией.

Церковное искусство XX века развивается двумя различными путями. В православных храмах, особенно в России, строгая приверженность древнему канону оставляет художнику ми-

нимум творческой свободы в рамках средневековой или академической традиции. Современное церковное искусство, создаваемое для протестантских или католических храмов Западной Европы, основано на свободном истолковании христианских идей и образов. Ярким примером «христианского модернизма», представленным на конференции, явились храмовые витражи послевоенной Великобритании (Кэролайн Сwoш, Caroline Swash) и проект шведского госпитального храма в Стокгольме (Андрес Йонассон, Andreas Jonasson). Молодой шведский архитектор Андреас Йонассон воплотил в современных архитектурных формах идею интимного сакрального пространства госпитальной капеллы, оживляемого средствами медиа-арта. В его проекте выразилась эстетика минимализма, созвучная концепции христианского пуританизма.

В христианском искусстве «Слово» неотделимо от «Образа». И эта его суть нашла свое от-

ражение в том, что темы докладов нашли свое воплощение не только в сопроводительных слайдах, но и в выставке, развернутой в выставочном салоне института имени И.Е. Репина в дни работы конференции. Искусство в храме не может состояться без сохранения древних памятников, бережного сохранения национальной традиции и без развития образности, созвучной современному художественному опыту. На выставке были представлены работы студентов двух мастерских Санкт-Петербургской Академии художеств (института имени И.Е. Репина) и эскизы церковных витражей известного исландского художника Лейфура Брейдфьорда (Leifur Breidfjord). Мастерская реставрации живописи (руководители – профессора М.М. Девятков, Ю.Г. Бобров, А.Б. Алешин), которой недавно исполнилось 30 лет, показала псковские иконы XV–XVII веков и произведения церковной живописи XVIII века из музеев страны. Мастерская

церковно-исторической живописи (руководитель – профессор А.К. Крылов), отметившая свое 10-летие, показала эскизы церковных росписей, поразительные по своему мастерству и глубине понимания древнерусской живописной традиции. Другая концепция современного церковного искусства была представлена эскизами витражей Лейфура Брейдфьорда, в которых абстрактный минимализм мастера словно очищает древние символы от груза историзма.

Конференция и выставка, соединив многообразие подходов и взглядов, обрели свой, более общий, смысл и значение: стремление к преодолению границ, существующих в сознании, художественной практике и реставрационном опыте ради процветания живого древа церковного искусства.

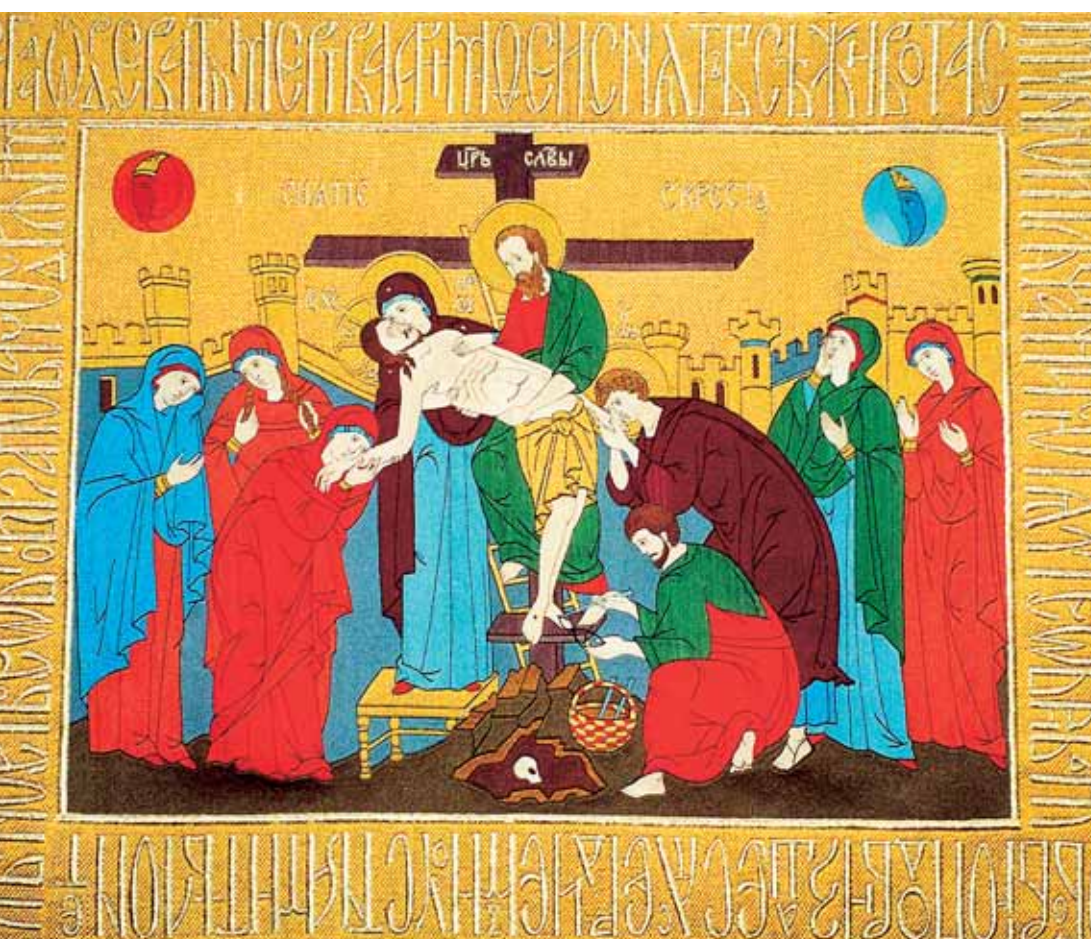
Юрий Боров

Пелена «Снятие с креста»

Шитье

СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ

БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ, МОСКВА



art inside church: the results of the Academy's conference

On 26 April 2004, an international conference, under the heading «Art inside church: issues of preserving and reviving church art», was opened in the conference hall of the St Petersburg Academy of Arts. It lasted four days. Art historians, restorers, artists, priests and theologians put their heads together to discuss the issues. The Academy's erstwhile tradition of caring about Orthodox culture monuments has been resumed. What does church art, ancient and modern, mean to society at large, to believers who see sacral meanings in church images, and to specialists who study as monuments of art and cultures? What does church art mean to painters and restorers who take pains to keep intact or reconstruct church images and monuments? What forms could today's Christian ideas be expressed in? Such are some of the issues raised in the reports delivered at the conference.

Yuri Borov

эсхатологическая символика в графике С.Т. Коненкова. 1940-е годы

В ноябре 2004 года в Мемореальном музее-мастерской С.Т. Коненкова прошла конференция «Коненков и его век», приуроченная к 130-летию со дня рождения скульптора.

Американский период творчества Сергея Коненкова отмечен глубокими философско-религиозными исканиями, получившими отражение в графических композициях. Рисунки представляют собой большие многофигурные композиции, выдержанные в гамме глубоких пепельно-синих тонов. Их пространство заполнено многочисленными изображениями, а легкие прикосновения пастели создают невесомые, бесплотные образы, ярко светящиеся или слабо мерцающие и гаснущие в бесконечности.

Символическая графика открывает неожиданную грань личности Коненкова – мыслителя, мистика и теолога. Его размышления о мироздании не получили системного литературного изложения. В авторской рукописной книге, в письмах и статьях определены лишь отдельные положения разработанной им концепции. Одним из источников изучения эсхатологических знаний Коненкова являются его письма к И.В. Сталину, относящиеся к 1938–1945 годам. Однако в своей графике художник сумел выстроить сложную иерархию символов и понятий, раскрывающих идею космического Апокалипсиса. Все его композиции «дышат» проповедническим пафосом, строгим и последовательным выражением системы идей.

Во многом космическая графика Коненкова была обусловлена событиями XX века. Особую выразительность символический язык скульптора обрел во время Второй мировой войны.

Словно пытаясь восстановить нарушенную войной гармонию, он выстроил многосложные композиции, в которых, используя библейские образы, воссоздал такую картину мира, где природа, космос и история взаимообусловлены, где мировой порядок предопределен Богом, воплощенном, по Коненкову, в космосе. Войну же он понимает как неизбежное испытание, предсказанное в Апокалипсисе, пройдя которое, человечество обретет счастье и покой. Подобный эсхатологический мотив проходит почти через все рисунки этого цикла.

Один из наиболее характерных листов теософской серии «Самсон» (1941, Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова)¹. Самсон – космогоническая судьба России.

В размышлениях Коненкова образ Самсона – универсальная символическая фигура, смысловое прочтение которой настолько широко, что здесь можно говорить уже не столько о многомерности символа, сколько о самостоятельной и целостной символической сис-

теме, основанной на библейском мифе.

Иконография изображения основана на библейской легенде. Разрывая сковывающие цепи, плененный Самсон разрушает храм, под обломками которого погибает и он сам, и его враги. Сокращенные библейские тексты заполняют все пространство рисунка и становятся комментариями к изображению. В общем контексте рисунка Самсон выступает как бы участником космического Апокалипсиса.

Одна из символических функций образа Самсона – олицетворение русского народа, России, борющейся с врагом.

Испытание войной – это, по Коненкову, необходимый этап последующего возрождения России. В основе его понимания русской истории – вера в «богоносную» миссию русского народа, которому еще надлежит сказать свое слово в «конце времен»². Библейский миф о Самсоне художник попытался прочесть как своеобразное начертание будущего.

В 1938 году в письме к А.Н. Златовратскому Коненков так определяет символическую миссию Самсона: «Дорогой Александр Никол. Вспомните моего Самсона. Я его выставил в Академии художеств в 1902 г. Тогда он был обрит и ослеплен. Прошло тридцать шесть лет. У Самсона отрасли волосы, а с ними возвратилась ему вся сила. Он прозрел очами разумения» (10 ноября 1938 г.).

Тексты, расположенные по верхнему и нижнему краю композиции, ключевые для определения символической программы рисунка. Верхнюю часть листа занимает цитата из



НИКОЛАЙ ФЕШИН
Портрет С.Т. Коненкова. Нью-Йорк
1934
Бумага, карандаш, уголь



«Книги пророка Даниила»: «И во дни тех царств Бог Небесный воздвигнет царство, которое во веки не разрушится, и царство это не будет передано другому народу: оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно» (Даниил 2:1-44). В нижней части листа приведен фрагмент из Откровения: «И поверг Ангел серп свой на землю и обрезал виноград на земле и бросил в великое точило гнева Божия» (Откровение. 14:14-20).

Семантическое пространство рисунка, таким образом, разделяется на две основные смысловые зоны: божественная сфера космоса – «небесное царство» и сфера ада, соединившая символы войны, фашизма, смерти и т.д. Самсон расположен на границе двух пространств, существуя одновременно в разных контекстах. На его фигуру сверху направлены два луча – от Луны и Солнца, связывая его тем самым с космосом, со сферой божественного неба. Справа Коненков весьма точно воспроизводит «реальное» пространство Красной площади. Над Мавзолеем, на стене Спасской башни, он поместил изображение мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (создана Коненковым в 1918 году). Примечательно, что в графическом повторении мемориальной доски Коненков выделяет фигуру Гения Славы. Солнечные лучи, изображенные на «Доске», выходят за ее пределы и освещают Самсона.

На Спасской башне изображены кремлевские куранты и без стрелок со странными цифрами: 54, 34 – в верхней точке, 44 – нижней, 48 – слева, 39 – с правой стороны циферблата.

Толкования этих странных чисел изложены в письмах Коненкова к Сталину:

(19)39 – год начала мировой войны или «божественной революции», по Коненкову;

(19)44 – год победы России в войне;

(19)48 – год окончания всех войн на земле. «Когда Царство Божие будет в силе (около 1948), убийства не будет. «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло – Откровение 21:4» (Нью-Йорк, 4.03.1940);

(19)54 – год смерти Коненкова. «Когда приедем в С.С.С.Р., мы оповестим Вам обо всем, что Господь открыл нам, и что мы знаем о Его плане. Останемся там до 1954 года. После мы оставим наше земное пребывание, так как мы отрелись от земного существования в пользу братьих наших на Земле» (Нью-Йорк, 4.03.1940).

В этой композиции контрастом с реальной историчностью Красной площади выступает фантастическая башня. Стремление подчеркнуть ее значение сказалось и в том, что, в отличие от достаточно правдоподобной цветовой

передачи «реальной» архитектуры, она изображена только белой пастелью, наложенной светлыми, прозрачными штрихами, подчеркивающими ее ирреальность и фантомность. У ворот башни – огромный белый медведь. Рядом расположена цитата из Книги пророка Амоса (5:19-19), где медведь трактуется как угрожающий символ божественного гнева: «Горе желающим дня Господня! Для чего вам этот день Господень? Он – тьма, а не свет, то же, как если бы кто убежал ото льва, и попался бы ему навстречу медведь, или если бы пришел домой и оперся рукою о стену, и змея ужалила бы его». В письме Сталину Коненков конкретизирует образ: «В Писании Святом революция названа медведь (символически) (Амос 5:19). На фотографии Вы увидите на Уральских горах медведя, вставшего на дыбы. Он уже не возвратится на зимнюю спячку, а пойдет вперед и далее» (Нью-Йорк, 4.03. 1940).

Коненков своеобразно понимал революцию. Она не была для него конкретным событием. В понятие революции входила и война, а также, впрочем, и Страшный суд. Поэтому начало революции Коненков относит к 1914 году, а ее конец – к 1944.

В нижней части рисунка показан кульминационный момент эсхатологической битвы на исходе времен: гибель сатаны и победа «армии Христа». Фигура сатаны повернута спиной к зрителю и подана в резком, экспрессивном движении. Прихотливая, сложная линия его черного силуэта подчеркнута вспышкой молнии, поражающей его.

Над сатаной в перспективном сокращении видны фигуры бегущих воинов, олицетворяющих фашистские армии. Здесь ясно прочитывается традиционный иконописный мотив битвы «христова воинства» с сатаной.

Коненков активно вводит конкретные исторические детали и атрибуты: свастику, красноармейскую форму, немецкие «рогатые» каски времен Первой мировой войны и т.д. Однако эти атрибуты приобретают в общем мифологическом контексте новый, вневременной смысл. Примитивистский, почти лубочный характер прочитывается в «христолюбивом воинстве»: мечи, лук и стрелы в руках красноармейцев времен Гражданской войны превращают их в былинных богатырей. Красный цвет революции сливается с библейской символикой, и Красная армия как бы превращается в воинство армии Страшного суда.

Взгляд на историческое событие через призму этических представлений о добре и зле сближает это произведение с некоторыми работами авангарда. Ближайшую параллель можно найти в графическом цикле 1914 года Натальи Гончаровой «Мистические образы войны». Прослеживается не только общая ло-

гика неопримиитивистского художественного подхода, но и сходство библейского прочтения событий войны. Например, в литографии Гончаровой «Христолюбивое воинство» устойчивые канонические символы соединяются с новой символикой, ангелы, сопровождающие солдат, идущих в бой, указывают на причастность ратников к «миру горнему».

На фоне астрономической карты в верхней части композиции расположены три вписанные друг в друга окружности, разделенные на 12 сегментов – по числу месяцев в году. Если предположить, что эти круги олицетворяют символические орбиты небесных тел, вращающихся вокруг некоего центра, то семантическую структуру неба можно представить следующим образом.

Черный цвет Солнца знаменует начало Страшного суда, а тексты евангелистов и пророков, сопровождающие изображение, повествуют о втором пришествии Христа. Слева показан диск Луны красного цвета: «и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь» (Откровение. Гл.6:12). Орбита пересекает диски Луны и Солнца. На ней изображен ангел с серпом – эсхатологическое обозначение «сына человеческого, грядущего на облаках». А жатва – это аллегория божественного гнева.

На второй орбите – звезда, заключенная в силуэт «агнца», – атрибут Христа. Звезда с расходящимися лучами – как корона, венчающая человеческий лик. В текстах, сопровождающих изображение, говорится о божественной славе Христа. Орбита включает часть астрономической карты неба с Полярной звездой в центре, которая, как полагал Коненков, является божественным центром Вселенной.

Три орбиты, представляющие коненковскую карту неба, можно интерпретировать в контексте христианского представления о ступенях иерархии ангельских существ – «девять чинов ангельских». Возможным подтверждением того, что Коненков выстроил структуру, близкую к традиционным представлениям о ступенях небесной иерархии, является изображение шестикрылых существ с птичьими головами. Возможно, это трансформированные представления о херувимах и серафимах, поющих хвалу Богу возле его престола – библейская традиция сближает херувимов со стихией воздуха: «И воссел (бог) херувимов и полетел, понесся на крыльях ветра» (Пс.17, 11). В рисунке аналогии этой метафоре можно найти в изображении легких облаков, представленных в виде человеческих ликов, расположенных над шестикрылыми птицами.

Пейзаж Красной площади в сопровождении библейских текстов можно трактовать как указание на «божественную» избранность

eschatological symbols in Sergei Konenkov's graphics of the 1940s

Sergei Konenkov's graphic compositions of his American period have reflected his profound philosophical and religious researches.

His symbolic drawings, in which he reveals himself as a thinker, a mystic and a theologian, may appear surprising to those who know him only as a sculptor. In fact, he elaborated a complicated hierarchy of symbols and notions relating to the cosmic Apocalypse.

In many ways, his cosmic symbols had arisen under the influence of the events he witnessed in the twentieth century. They became especially stark and poignant during the Second World War. He seems to have been at pains to restore the harmony wrecked by the war when he offered sophisticated compositions in which he used biblical images to give a world-view where nature, cosmos and history are mutually conditioned, where the world order is predetermined by God and incorporated, according to Konenkov, into the cosmos as a well-ordered whole. To him, war was an inevitable ordeal, as prophesied in the Apocalypse, through which mankind has to pass to achieve peace and happiness. This eschatological motif runs through all the drawings of his cycle.

...Konenkov's special kind of «Messianic» thinking, in particular, took shape in attributing to Russia a «cosmogonical» role in the divine design. His prophecies led him to a myth in which he saw himself endowed with a high mission – the knowing of the «laws of the cosmos».

Svetlana Bobrova



СЕРГЕЙ КОНЕНКОВ

Самсон Космогония

1940-е

Бумага, цветной карандаш, пастель, белила

МЕМОРИАЛЬНЫЙ

МУЗЕЙ-МАСТЕРСКАЯ С.Т. КОНЕНКОВА

Москвы. В книге пророка Иезекииля Коненков находит упоминание о «площади святилища», которое он расшифровывает как символическую параллель Красной площади. Поэтому Коненков включает панораму Красной площади шире всей Москвы в мифологическую библейскую модель.

С одной стороны, ясно читается политическая символика: Мавзолей, лучи, исходящие от солнца, изображенного на доске павшим, красноармеец с мечом и т.д. С другой стороны, в символической структуре подобного рода можно увидеть следы давней культурно-исторической традиции понимания Москвы как нового Иерусалима³.

Идея «Москва – новый Иерусалим», возрожденная Коненковым, становится иллюстрацией социально-апокалиптической утопии. Он полагал: так как русский народ взял на себя основную тяжесть войны, это народ-избранник и, таким образом, он принадлежит «истинному царству». В этом, безусловно, просматриваются черты имперского мировосприятия, связывающие модель Коненкова с идеей «Москва – третий Рим». Подобное мессианское видение заставляет вспомнить размышления Н. Бердяева: «Империалистический соблазн входит в мессианское сознание»⁴.

В символической концепции рисунка можно выделить три эпохи, каждая из которых имеет определенное символическое олицетворение.

Над темным силуэтом конной статуи Петра I расположен силуэт, повторяющий первое скульптурное изображение Самсона, выполненное Коненковым еще в 1902 году. Основной мотив этой ранней скульптуры – стремление Самсона освободиться от цепей. Эти две эмблемы как бы объединены в одно сюжетно-смысловое целое: Петр – триумф русского самодержавия, Самсон – метафора, предсказывающая будущую революцию.

Следующий этап истории обозначен изображением вавилонского божества. Однозначное толкование этого сюжета дают цитаты из книги пророка Даниила, расположенные по обе стороны фигуры. В письме к Сталину Коненков комментирует пророчество Даниила⁵.

Это пророчество о пяти грядущих мировых державах, последняя из которых не разрушится веками. Вавилонский бог, библейский истукан, символизирует имперскую историю России; мифологическое библейское царство олицетворяет величие русского государства эпохи Петра I и его падение. Изображение воинов на фоне Петропавловской крепости служит образительным подтверждением предреченного Даниилом падения Вавилонской империи.

В космогонической системе мира Коненкова реальные исторические персонажи нередко

понимаются им как вневременные фигуры, избранные космическим провидением. Символические параллели он находит в библейских образах и персонажах. Так, олицетворением Сталина он считал вавилонского царя Навуходоносора и на основании его библейской судьбы предостерегал Сталина: «Как мы уже писали Вам, дорогой Иосиф Виссарионович, – царь Вавилонский Навуходоносор – фигура на Вас. ...Весной все капиталистические страны ударят на Советский Союз. Гитлер изменит Вам, дорогой Иосиф Виссарионович, как в символе (фигуре) Седекия, царь Иерусалимский, изменил царю Навуходонозору... так поступит и Гитлер. И тогда Вы вынуждены будете взяться за меч. И так как это дело Божие, то Господь даст Вам в руку меч... будет с Вами; и эта война будет Божия...» (Нью-Йорк, 15.01.1941).

И, наконец, следующий этап развития истории символизирует фигура Самсона.

Самсон существует одновременно в двух мирах – земном и космическом, он соединяет космос и «историю». Идея возрождения передана масштабом фигуры. Мотив гиперувеличения был развит Коненковым в нескольких рисунках, относящихся к началу 1940-х годов. В одном из них Самсон стоит на Красной площади, возвышается над городом гигантским колоссом, уходящим в небо. В другом рисунке он увеличен вообще до космических масштабов – стоит на земном шаре. Апогея этот мотив достигает в рисунке, где Самсон располагается в пространстве Вселенной, и вокруг него по орбитам движутся планеты.

Образ Самсона властвует над душой и судьбой самого скульптора. Поэтому в рисунке появляются указания на события из жизни мастера. Коненков ощущал в себе призвание пророка, и Самсон был для него проводником в тайны будущего.

Сохранились фотографии 1950-х годов, где Коненков изображен за работой над последней версией Самсона. По поверхности фотографии Коненков процарапал пером линии, покрывающие сплошной сеткой все изображение: лучи окружают скульптуру Самсона и самого Коненкова, как бы приобщая мастера к сверхъестественной, иррациональной природе его героя. Своему изображению Коненков пририсовал крылья, обозначив тем самым собственную пророческую миссию.

В коненковском мифе о Самсоне также можно отметить возрождение традиции, восходящей к идеям русского символизма, – видеть в драме души вселенскую катастрофу. Но, пожалуй, именно мифологическая философия В.С. Соловьева, выстраивающая становление мира и истории как отражение борьбы божественного логоса и хаоса, стала основным прагматом для Коненкова.

По коненковским представлениям о космогоническом детерминизме, все исторические события предначертаны в космосе. Поэтому революция для Коненкова была шагом на пути построения идеального общества и одновременно одним из проявлений периода апокалиптической катастрофы. Социальные потрясения (война, революция) есть также потрясения космические. Генезис этих событий, по Коненкову, объясняется периодичностью движения планет.

Таким образом, перед нами возникает эсхатологическое учение, в котором, подобно Платону, Коненков отождествляет государство с космосом.

Свой политический проект с идеей равенства и братства народов он предложил Сталину, с которым в годы эмиграции вел активную переписку. В этих письмах на основе своих «космических» вычислений он точно предсказал дату начала войны и год Победы – 1945-й.

...В осознании «космогонического» места России в божественном плане веков Коненков воплотил особый тип «мессианского» мышления. Пророчествуя будущие события, он создал миф, в пределах которого считал себя облеченным «высшей» миссией – знанием «законов космоса».

Светлана Боброва

¹ Основная часть графической серии 1930–1940-х гг. находится в собрании семьи скульптора и в Мемориальном музее-мастерской С.Т. Коненкова в Москве.

² Рукописный текст С.Т. Коненкова «Урок из жизни Самсона». Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова. Москва.

³ См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 237.

⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. 1990. №1. С. 81.

⁵ «Ты видел его, доколе камень (Царство Божие) не оторвался от горы (по распоряжению свыше) без содействия рук (не людской силой), ударил в истукана (символическое изображение современных царств), в железные и глиняные ноги его (глина с железом непрочны соединены) и разбил их. Тогда все вместе разбилось: железо, глина, медь, серебро и золото сделались, как прах на летних гумнах, и ветер унес их, и следа не осталось от них (к концу 1944 г. так будет); камень (Царство Божие), разбивший истукана (царства современные – сатанинские), сделался великою горою и наполнил всю землю... и царство это не будет передано другому народу, оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно (Царство Божие не будет передано никакому народу, а будет управляться самим Богом)» (Даниил 2:34,44). «Камень тот ударил в Россию в 1914 г. Когда началась война. Следствие была революция, и полетели троны царей, и так они будут лететь и крушиться от того камня, пока не сделаются, как прах на летних гумнах, ветер (революция есть вихрь) унесет их, и не останется от всего того и следа.» (Нью-Йорк, 4. 03. 1940).

евангельские циклы Мюда Мечева

the gospel cycles of Mud Mechev

В каждую эпоху люди христианской культуры вновь и вновь с настойчивой потребностью перечитывают Евангелие, обретают его для себя, воспринимают так, как если бы эта великая книга была написана в их дни. Каждая эпоха запечатлевает свое прочтение в искусстве, оставляет грядущим поколениям зримое свидетельство своего понимания, своего ощущения Иисуса Христа...

Каким же воспринимаем его мы, дети самого трагического, самого далекого от Христа, поистине апокалипсического XX века? Каким обретает Его Россия по прошествии, по существу, двух веков атеизма, ироничного и лукавого «вольтерьянства» XVIII – начала XIX века; горделивого интеллигентского «самообожения» рубежа XIX–XX веков; беснующегося богоборчества советского времени?

Может быть, наиболее точный ответ на это дает современное русское искусство на религиозные темы – очень разное у разных художников, но всякий раз отражающее одну из сторон нашего «христианского возрождения», противоречивого, трудного, мучительно пробивающегося из-под коросты безверия.

В творчестве Мюда Мечева евангельская тема прошла через два последних десятилетия как важнейшая – стала для мастера делом жизни. Возможно, Мечев и не признается себе в этом, но его труд по созданию более 300 рисунков ко всем четырем книгам Евангелия воспринимается как истинное подвижничество, как подвиг покаяния за всех нас, советских людей, в течение семи десятилетий обходившихся или воображающих, что можем обходиться, без Библии, без Нового Завета, без Христа. В лучшем случае, мы интересовались Евангелием как собранием древних мифов, которые, конечно, нужно знать образованному человеку хотя бы для того, чтобы разбираться в сюжетах великого искусства прошлого, но не более того. Нам настойчиво внушали, что евангельские тексты были написаны чуть ли не во II или даже III веке от Рождества Христова и что они не имеют ничего общего с действительно бывшей социальной историей.

Мюд Мечев отразил в своих иллюстрациях важнейшую, до конца не осознанную нами потребность: ощутить Евангелия как подлинную реальность, во всем подобную реальности современной жизни; Иисуса – как человека и сына человеческого, который свой земной путь прошел в гуще народа, среди обыкновенных людей, таких же, как мы, с такими же бедами, тревогами, страданиями. Легкие, обобщенные, сделанные тонким штрихом, струящимися прозрачно-серебристыми контурами рисунки предстают удивительно живыми, приближают к нам, заставляют пережить с заинтересованностью непосредственных свидетелей события двухтысячелетней давности. Мы видим закутанных в покрывала «жен иерусалимских» – старух с морщинистыми натруженными руками и суровыми скорбными лицами, юных матерей, приносящих к Иисусу своих младенцев с просьбой о благословении. Мы буквально слышим вопли нищих, которыми кишит Иерусалим, – иссохших от голода, изуродованных болезнями, проказой, простирающих к Иисусу руки в надежде на исцеление.

Мы узнаем «в лицо» и исполненного сомнений Никодима, погруженного в трудные философские раздумья, и высокомерных старцев, членов Синагоги, чем-то и похожих друг на друга, и очень разных – надменных, злорадных, смущенных. Мы видим прокуратора Иудеи Понтия Пилата, истинного римлянина, вальяжного и бесстрастного, и Ирода, пытающегося изобразить себя римлянином, правителем Галилеи, худого, с горящими злобой и страхом глазами; мелкого иудейского царька в лавровом венке римского императора.

Мы узнаем – и это важнее всего – Иисуса, Иешуа га Ноцри, живого человека, изящного, тонкого, с усталым немолодым лицом. Погруженный в свои думы, он медленно преломляет мацу тонкими худыми пальцами, и, кажется, мы слышим, как шепчут его губы пасхальную еврейскую молитву. Ласковым движением, исполненным бережной нежности, благословляет ребенка. С просветленным удивительно добрым лицом наставляет Никодима... Ничего мистического, «потустороннего» нет в нем, только мудрость Учителя, величавое благородство античного философа, бесконечная душевная щедрость целителя. Мечев максимально «вочеловечил», приблизил к нам Иисуса Христа. Ему, несомненно, удалось заставить зрителей так же полюбить своего героя, как полюбил он его сам, погрузить нас в атмосферу его мира, его народа, той живой, многоликой, неповторимо национальной толпы, что так зримо бурлит, шумит, стонет, восклицает сегодня «осанна», завтра – «распи его» на 300 страницах созданной художником книги иллюстраций. Великим счастьем для множества людей стало бы издание Евангелий с рисунками Мюда Мечева.

Mud Mechev has been cultivating the gospel theme wholeheartedly throughout the past two decades. Perhaps unwittingly for himself, his 300 or more drawings on the four Gospels have stood out as a work of noble adventure, a feat of atonement for all of us, the Soviet people, who for seventy years lived without, or thought that we could live without, the Bible, the Gospels, Christ.

In his illustrations Mechev has given expression to the most vital need, we are not fully aware of as yet: the need to experience the Gospels as true reality in every detail of our everyday life, and the need to accept Jesus as the Man and the Son of Man who lived his life in the midst of common people, just like we ourselves, with the same miseries, anxieties and sufferings.

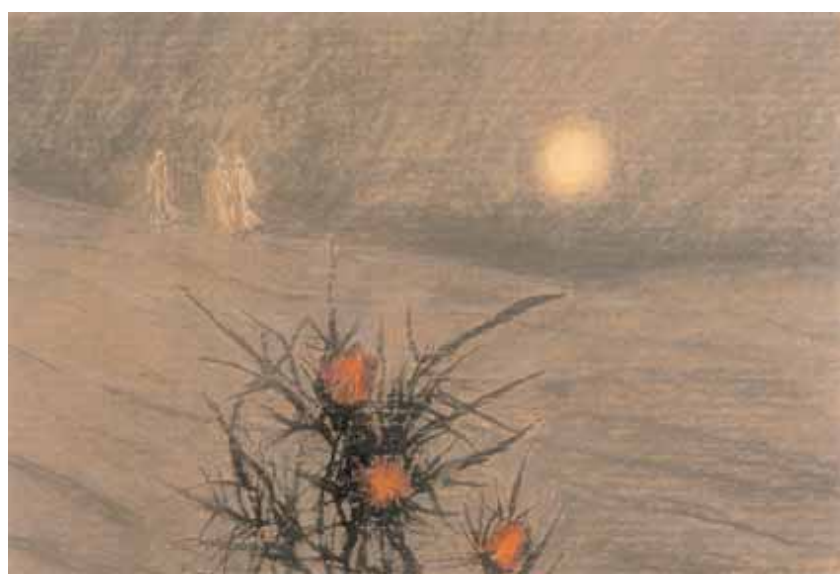
Maria Chegodayeva

МЮД МЕЧЕВ
Молитва в
Гефсиманском саду
1991–2003
Смешанная техника





Путь в Еммаус
2003
Смешанная техника



Благовещение

Преображение

Из серии «Рисунки к Евангелие»
1991–2003
Смешанная техника

Но при вдумчивом чтении Евангелия неизбежно возникает и все более овладевает читателем ощущение сокровенной тайны, космической значительности и непреходящей важности событий, совершившихся однажды, два тысячелетия назад, в маленькой стране у одного маленького народа и ставших смыслом жизни миллиардов людей разных национальностей, стержнем всемирной истории.

Евангельская тема не отпускает Мечева, она поворачивается к нему новыми гранями – и возникает еще один цикл, уже не рисунков, не иллюстраций к тексту, а больших цветных станковых листов, и связанных с теми, предыдущими работами, и отличных от них по настроению, по образному звучанию.

Мы словно бы погружаемся в некое «четвертое измерение» – иную, отделенную от нас таинственной дымкой реальность, где все пребывает и в движении, и в постоянстве. Кажется, вот так всегда, в каждое мгновение минувших тысячелетий шли чередой по пустынной, черно-бурой, взрытой волнами земле под непроглядным черно-сизым небосводом закутанные в белые покрывала Христовы апостолы. Упорно, непреклонно двигались до скончания веков навстречу ослепительному божественному свету, снопом низвергающемуся с неба.

Кажется, всегда, неизменно стояли и будут стоять на коленях перед милосердным Иисусом толпы страждущих – неизлечимо больное, изуродованное, покрытое кровавой коростой человечество. Вечно будет склоняться перед ним в благодарном порыве исцеленная женщина, а он с сыновней нежностью бережно ее поднимать, мягко прикасаясь к ее руке.

И будет сиять над горой Преображенья небесный костер, в котором, как в неопалимой купине, возникают три мистические фигуры. Ученики, что в изумлении и ужасе пали на колени в созерцании чуда, узнали в этих фигурах рядом с Учителем великих иудейских пророков – Моисея и Илию... А мы? Быть может, это только мое субъективное ощущение, но я вижу в них, навсегда вознесшихся над миром, Святую Троицу.

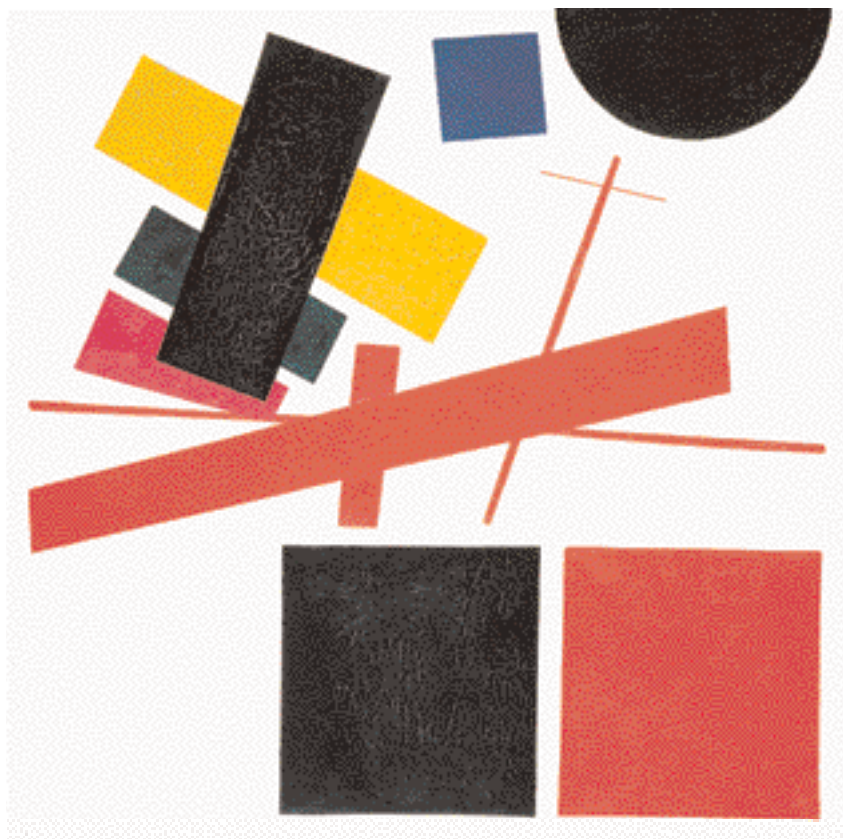
И вечно будут пригибать к земле смятенные людские толпы три креста, на которых смутно, силуэтами, неразличимыми серыми тенями на фоне грозного и лучезарного зарева предстают два разбойника, люди в самом низком, позорном своем обличьи и сопричастный к ним, сопричастивший себя Бог...

Мечеву удалось то, что удастся далеко не каждому художнику, искренне и благоговейно прикасающемуся к великой теме – событиям земной жизни Иисуса Христа. Более того, ему удалось то, что не всегда удастся и богословам: представить Иисуса в полной мере Богом и в полной мере человеком. Показать конкретность однажды совершившихся событий в их исторической, национальной, этнографической достоверности, нарисовать живой, узнаваемый портрет живого человека и передать непреходящее, вечное, длящееся века и тысячелетия пребывание на земле Бога.

«И се, Я с вами во все дни до скончания века...»

Мария Чегодаева

«Италия – Россия от Джотто до Малевича»



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
Супрематизм. Беспредметная композиция
1915

Холст, масло

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



Архангел Гавриил
(Ангел
«Златые волосы»)
Новгород
Конец XII века
Дерево, темпера,
ковчег
Г Р М

1 октября 2004 года в историческом здании Скудерии дель Квиринале на римском Капитолии открылась выставка «Италия-Россия. От Джотто до Малевича. Сравнение», организованная Министерством культуры России и Министерством иностранных дел Италии под патронатом Президента Российской Федерации В.В. Путина, президента Италии Карло Адзельо Чампи и премьер-министра Сильвио Берлускони. Выставка проходила до 9 января 2005 г.

Выставку посетили президент Италии К.А. Чампи, посол РФ в Италии Алексей Юрьевич Мешков, представители Министерства иностранных дел Италии; от российской стороны присутствовали президент Российской Академии художеств З.К. Церетели, П.В. Хорошилов, А.С. Колупаева, А.Н. Сысоенко, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина И.А. Антонова. На фоне модели Смольного монастыря Ф.Б. Растрелли прошла пресс-конференция для СМИ. В официальной церемонии открытия выставки приняли участие министр иностранных дел Италии Ф. Фраттини, министр культурного достояния и культурной деятельности Италии Дж. Урбани, министр культуры и массовых коммуникаций РФ А.С. Соколов, мэр Рима В. Вельтрон, директор музеев и приглашенные с итальянской и российской стороны. Вечером в честь участников подготовки и проведения выставки от имени администрации президента Италии был дан обед в резиденции Паллавичини (Казино дель Аура Паллавичини).

В выставке приняли участие крупнейшие музеи двух стран, среди музеев России – Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, представивший на выставку гравюры из альбома Карло Росси с изображением Михайловского замка В. Бренны, лист А. Ринальди (?) «Проект Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Разрез», две гравюры А.М. Шелковникова с планом и фасадом Смольного монастыря, цветную литографию В.Ф. Перро с видом Смольного монастыря (1841 г.), литографию Ш. Вильмена и В. Адама с рисунка О. Монферрана «Исаакиевский собор А. Ринальди в Санкт-Петербурге». Музей показывает также и уникальные архитектурные модели из своей коллекции. Среди них: деревянные проектные модели Смольного монастыря, возведенного по проекту Ф.Б. Растрелли, западного фрагмента фасада Михайловского замка с интерьером церкви В. Бренны и пробковая модель итальянского мастера А. Кики «Арка Тита». Последняя – одна из более чем сорока моделей, находящихся в собрании музея, выполненных мастером в XVIII в. по заказу Екатерины II для ее внуков – будущего императора Александра I и Константина, изучавших по ним историю Древней Греции и Древнего Рима.

Цель выставки – выявить взаимовлияние искусства и культуры России и Италии на протяжении веков, начиная с искусства Византийской империи, затем эпохи Возрождения и барокко. Вторая часть экспозиции посвящена эпохе Просвещения, когда молодой императорский двор России привлекал к себе ярчайших и самых талантливых представителей итальянского искусства. Третья часть охватывает временной отрезок с XIX по начало XX века. В центре внимания находились образцы русской живописи, находившейся тогда в состоянии расцвета. XIX век – время самоидентификации национальных культур в Европе. Выставка, по замыслу организаторов, прослеживает основные вехи – от «аристократического» начала, затем утверждения буржуазных основ, до победы демократических идеалов, завершающихся новейшими течениями начала XX столетия – футуризмом, абстракционизмом.

Помимо произведений из Государственного Эрмитажа (А. Канова «Амур», скульптуры К.Б. Растрелли, картины С. Риччи «Вакханалия», Дж. Б. Питтони «Жертвоприношение Полисены»), Русского музея («Ангел златые волосы», В.Л. Боровиковский «Екатерина II», П.И. Соколов «Меркурий и Ар-

гус», П.А. Ротари «Портрет Ф.Б. Растрелли», И.Е. Репин «Портрет С. Драгомировой», С.Ф. Щедрин «Неаполь при лунном освещении»), Музея-заповедника «Павловск» (скульптура И. и Ф. Коллини «Похищение Прозерпины»), музеев Кремля, ГМИИ им. А.С. Пушкина (В.В. Кандинский «Импровизация N 20»), Третьяковской галереи (И.Н. Крамской «Христос в пустыне», М. Шагал «Над городом», Н. Альтман «Натюрморт», В.Е. Татлин «Модель»), Музея архитектуры им. А. В. Щусева, Екатеринбургского художественного музея, Всероссийского музея А.С. Пушкина, экспонируются шедевры из 45 итальянских музеев и ряда частных коллекций. Итальянская часть экспозиции построена на работах Джотто, Донателло, Микеланджело, Тициана, Джорджоне, Корреджо, Караваджо, А. Карраччи, Г. Рени и Бернини, П. Дж. Батони и А. Кановы, Каналетто, Тьеполо, Модильяни, Джорджо ди Кирико, Г. Моранди (Венецианская Академия художеств, туринская Галерея Сабауда, Национальная галерея Пармы, Галерея палаццо Бианко Генуи, Музей Рима Академия Каррары из Бергамо, Национальная галерея современного искусства Рима, галерея Уффици, палаццо Питти – далеко неполный перечень участников со стороны Италии).

С 7 февраля до 20 мая 2005 г. выставка «Италия-Россия. От Джотто до Малевича» прошла в Москве в залах Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В отличие от итальянской версии выставки, ее состав был расширен, что нашло отражение в российской версии каталога.

Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств (Санкт-Петербург) предоставил пять произведений высочайшего уровня; из них два шедевра из своей постоянной экспозиции – уникальные проектные модели Смольного монастыря (по проекту архитектора Ф. Б. Растрелли), а также части западного фасада и церкви Михайловского замка (по проекту архитектора В. Бренны). Оба знаменитых итальянских зодчих работали в Санкт-Петербурге (Растрелли – при императрице Елизавете Петровне, Бренна – при Павле I). Искусство создания моделей будущих архитектурных построек пришло в Россию из Европы. Именно модели, всегда существующие в единственном экземпляре, дают нам возможность представить себе первоначальный замысел зодчего во всей его полноте. Модель Смольного монастыря в масштабе 1:62 вырезали из дерева русские мастера под руководством Я. Лоренца в 1750–1756 гг. Согласно пожеланию императрицы, Растрелли намеревался построить перед монастырем колокольню, высота которой должна была в два раза превосходить колокольню Ивана Великого Московского Кремля. Однако из-за начавшейся войны с Пруссией, а затем и смерти Елизаветы строительство приостановили на несколько десятилетий. Изящное сооружение в стиле барокко в первой четверти XIX в. заканчивал русский архитектор В.П. Стасов, придавший постройке более спокойные, классицистические черты, значительно изменив замысел итальянского мастера.

Модель фрагмента западного фасада Михайловского замка дает возможность полюбоваться тщательностью, с которой неизвестным мастером в конце 1790-х гг. в масштабе 1:33 передано великолепное оформление интерьера церкви (в коллекции музея есть и модели других фасадов этого удивительного памятника архитектуры, расположенного в центре Санкт-Петербурга, обнесенного со всех сторон рвами, как средневековые постройки). По повелению хозяина замка в самом начале XIX века, собрание академического музея пополнила целая коллекция пробковых моделей, отображающих облик знаменитых строений античности. На выставку в ГМИИ Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств дал три модели итальянского мастера Антонио Кики – «Арку Тита на Римском Форуме», половину модели Пантеона и «Водопровод Клавдия на Аппиевой дороге» (1770-е гг.).

«Italy-Russia Through the Centuries From Giotto to Malevich»

from 1 October 2004 till 9 January 2005, Italy

The «Italy-Russia. Through the Centuries. From Giotto to Malevich» exhibition has been organized by the Russian Ministry of Culture and the Italian Foreign Ministry, under the patronage of Russian President V.V.Putin, Italian President C.A.Ciampi and Italian Prime Minister Berlusconi. It is hosted by the Scuderia del Quirinale on the Capitoline Hill, Rome. Russia's major museums have come to participate. The Russian Academy of Arts' Research Museum has brought a few engravings from Carlo Rossi's album, with V.Brenna's design drawing of the Mikhailovsky Palace; A.Rinaldi's (?) sheet entitled «Design of St Isaac's Cathedral in St Petersburg. Cross-section»; two engravings by A.M.Shelkovnikov showing the plan and facade of the Smolny Convent; a colour lithograph by V.F.Perrot with a view of the Smolny Convent (1841); and a lithograph by Sh.Whilman and V.Adam from A. Montferrand's drawing «St Isaac's Cathedral Designed by A.Rinaldi in St

АНТОНИО КИКИ
Модель арки Тита
в Риме
1770-е
Пробка резная, гипс
тонированный
НИМ РАХ



Я. ЛОРЕНЦ
ПО ПРОЕКТУ Ф. РАСТРЕЛЛИ
Проектная модель
Смольного монастыря
1750–1756
*Дерево с окраской масляной
краской, позолота, свинец*
НИИ РАХ

Petersburg». The museum has also put on show some unique architectural models from its collection. They include: the wooden design model of the Smolny Convent erected to the design of B.F.Rastrelli, the wooden design model of the western fragment of the facade of the Mikhailovsky Palace with the interior of the church designed by V.Brenna and the cork model «The Arch of Titus» by the Italian master A.Chichi. This last exhibit is one of the forty-plus models kept in the museum's collection which the master manufactured in the eighteenth century on orders by Catherine II for her grandsons, the future emperor Alexander I and Constantine, who used them in their studies of ancient Greek and Roman history.

The «Italy-Russia. Through the Centuries. From Giotto to Malevich» exhibition will be on view in the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow from 7 February till 20 May 2005.



Италия и Академия художеств России

Императорская Академия художеств практически на протяжении всей истории своего существования имела тесные связи с Италией. Уже первый набор учеников начинал свои занятия в окружении выдающихся произведений итальянских мастеров, находившихся в коллекции И. Шувалова, переданной им Академии (среди них были полотна Тинторетто, Веронезе, Джордано, Гверчино, Бассано, Дженовезе, несколько работ Лотто, Беккафуми, портрет Рафаэля кисти Перуджино)¹. В настоящее время от шуваловского собрания осталось лишь одно произведение венецианца Андреа Челести «Избиение младенцев», открывающее постоянную экспозицию.

Академия художеств, в основу которой были положены принципы, выработанные Королевской Академией живописи и скульптуры в Париже, тем не менее во многом ориентировалась на деятельность итальянских академий, прежде всего – Болонской. Среди первых педагогов² был уроженец Болоньи Стефано Торелли, ставший придворным живописцем Екатерины II и написавший целый ряд портретов, картин на мифологические и аллегорические сюжеты (одна из них – «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» – ранее украшала залы Академии; позднее передана в Русский музей). В нашем собрании до 1929 г. хранилось и «Коронование Екатерины II 22 сентября 1762 года», выполненное художником в Москве в 1763 году (в настоящее время – в Третьяковской галерее). Творчество живописцев болонской школы – семьи Карраччи, Гверчино, Доменикино, Гвидо Рени – служило эстетическим и художественным ориентиром для многих поколений русских живописцев, изучавших и копировавших их произведения как в Музее Академии художеств и Эрмитаже, так и за границей. Ныне находящиеся в Музее «Снятие со креста. Оплакивание ангелами тела Христа» и «Приморский пейзаж» Аннибале Карраччи, «Св. Анна учит младенца Христа чтению» Гверчино, «Неверие Фомы» (копия с оригинала Гверчино, восполненная Франческино Карраччи); семь полотен неаполитанского мастера Л. Джордано – дают представление о том, что бралось за образец совершенства живописцами в России на протяжении XVIII и XIX столетий. Его дополняют хранящиеся у нас великолепные полотна кисти венецианцев Грегорио Ладзарини и Доменико Маджотто; неаполитанца Газтано Марториелло, Пьера Франческо Мола и Анжелики Кауфманн («Спящего младенца Сервия Туллия» и «Узнанного Ахиллеса» художница писала в Риме по заказу Екатерины II), картина и акварели Джигачинто Джиганте и картон к живописной копии-реконструкции «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, выполненный секретарем Миланской Академии художеств Джузеппе Босси в 1807 г. (происходит из собрания принца Евгения Богарнэ, вице-короля Италии). Копирование произведений старых мастеров составляло один из важнейших этапов обучения, захватило не только европейских, но и русских художников, в основном тех, кто совершенствовался в Италии. Гравюры, рисунки и этюды, выполненные учениками к экзаменам, свидетельствуют об авторитете итальянских живописцев для академических воспитанников – прежде всего Рафаэля, художников Высокого Возрождения (Микеланджело, Тициана); к середине XIX века заметно стремление изучить и более ранний период (Джотто, Ф. Липпи, Боттичелли, Пинтуриккьо, Гирландайо, Перуджино).

Лучшие ученики, получившие положенное число серебряных и золотых медалей, имели право поехать за счет правительства за границу для продолжения обучения. Одними из первых за границу были посланы живописец Антон Лосенко, архитекторы Василий Баженов и Иван Старов. Лосенко, оказавшись в Риме, сразу же попал под влияние искусства античности. Вместе с И. Старовым рисовал античные скульптуры, посещал занятия в Римской академии. На выставке 1769 года в Петербурге экспонировались «две академические фигуры» («Каин» и «Авель», а также копия с росписи «Правосудие», выполненной по эскизам Рафаэля его учениками в Ватиканском дворце). Лосенко, чьи произведения были очень высоко оценены современниками, стал первым русским художником, обратившимся к копированию Рафаэля. Все вышеупомянутые работы служили «оригиналами» для изучения последующим поколениям воспитанников, а «Правосудие» поныне украшает постоянную экспозицию.

Художники, приезжавшие в Италию, начинали интересоваться археологией, раскопками, сведения о которых пополнялись за счет выходивших иллюстрированных изданий: «Древности Геркуланума» (1757–1792); «Римские древности» (1753); «Вазы, канделябры, надгробные памятники, саркофаги» (1778) Джованни Баттиста Пиранези; трудов Никола Пассери, И. Винкельмана; изображения архитектуры у Джованни Паоло Панини. Большое влияние на русских пенсионеров оказали идеи Винкельмана и А.Р. Менгса. Работы последнего, переданные Екатериной II в Академию – «Св. апостол Петр на троне между двух ангелов» и «Пророк Моисей на троне между двух ангелов» (картону для росписей потолка Кабинета манускриптов Библиотеки Ватикана в Риме, 1772), а также «Гений, увенчивающий искусства» – картон росписи овального панно потолка главного зала виллы Алессандро Альбани в Риме (1760), – демонстрировали совершенное владение рисунком. Кардинал Альбани, известный коллекционер предметов искусства античности, в 1771 году был избран почетным любителем Императорской Академии художеств, и, согласно традиции, прислал в Петербург свой портрет.

Русские архитекторы, совершенствовавшие свое мастерство после Франции в Италии, получили там заслуженное признание: так, В. Баженов был избран профессором Римской академии св. Луки и членом Флорентийской и Болонской академий, а Ф. Волков стал академиком Римской академии св. Луки, получил золотую медаль от Венецианской академии. Выпускники Академии начала XIX века, – архитекторы Н.И. Мартос, А.И. Мельников и Д.М. Калашников были признаны академиками Римской академии. В фондах отдела архитектуры Музея, по праву гордящегося своей весьма значительной коллекцией, раздел пенсионерских работ молодых зодчих является одной из жемчужин Музея. Особенно интересна возможность проследить обраще-

Italy and Russia's Academy of Arts

The Imperial Academy of Arts throughout its history maintained close ties with Italy.

Its first undergraduate intake already had enough Italian masterpieces in their classrooms to follow as examples. These were endowments from I.Shuvalov's collection (several canvases by Tintoretto, Veronese, Giorgione, Guercino, Bassano, Genovese, several works by Lotto and Beccafumi, and Raphael's portrait by Perugino). Noting of this collection has remained except «Massacre of the Innocents» by the Venetian painter Andrea Celesti, now in the permanent exhibition.

Although based on the principles worked out by the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris, the Russian Academy tried, in many ways, to get on with the Italian academies, in the first place the Academy of Bologna. One of its first instructors was Bologna-born Stefano Torelli, who later became a court painter to Catherine II.

As part of their course, the Academy's undergraduates copied old masters, especially Italian ones, as their examination engravings, drawings and studies show.

Those who won scholarship to study abroad, besides drawing from life and working on report paintings, whose subject was to be endorsed by the Academy's board, were usually given assignments to copy life-size a work by one or other of the Renaissance masters.

They usually upgraded under the supervision of prominent local masters such as P.G.Batoni, A.R.Mengs and V.Camuccini, who headed the Rome Academy.

Ф. КАРАЧЧИ. Неверие Фомы

1621–1622

Копия с оригинала Гверчино, находящегося
в Национальной галерее в Лондоне

Холст, масло

НИМ РАХ



ние к одной теме у разных архитекторов: например, римский Пантеон нашел отражение в листах Н.И. Мартоса и П.И. Прамана; вилла Мадама в Риме – у Ф.Ф. Рихтера, Е.-К.Р. Баха и Г.Д. Гримма. Как и у живописцев, со второй половины XIX века в круг интересов архитекторов, помимо античности и Возрождения входит искусство Византии, средних веков и даже Востока.

Пенсионеры-живописцы, кроме рисования с натуры и работы над отчетными картинами, сюжет которых утверждал Совет петербургской Академии, получали задание скопировать в натуральную величину произведение одного из корифеев эпохи Возрождения. Парадные залы Музея украшают огромные копии с фресок Рафаэля, полотен Тициана, Г. Рени, написанные в Италии выдающимися русскими живописцами К.П. Брюлловым, Ф.А. Бруни, П.В. Басиным. Они были подарены музеем императором Николаем I и знакомили русскую публику и учеников Академии с замечательными примерами итальянского Ренессанса. Кроме того, в собрании есть живописные копии с Веронезе, Гверчино, Пальма-старшего, Баттони, Вольтерра, Фра Бартоломео, Пинтуриккьо, выполненные молодыми русскими художниками во второй половине XVIII – первой половине XIX века (со второй половины XIX столетия Совет больше копий не заказывал). Пенсионеры, как правило, совершенствовались под наблюдением именитых местных мастеров – П.Дж. Баттони, А.Р. Менгса, главы Римской академии В. Каммуччини. По-

следний был частым гостем в салоне З.А. Волконской, миланская загородная вилла которой представляла собой своеобразный центр русской художественной колонии (в это время в Италии жили живописцы О.А. Кипренский, С.Ф. Щедрин, П.В. Басин, Ф.А. Бруни, братья Брюлловы, скульптор С.И. Гальберг, архитектор К.А. Тон). Именно здесь, в доме Волконской, в 1834 г. Карл Брюллов написал прекрасный портрет итальянской певицы Фанни Персиани Таккинарди (1812–1867), находящийся в нашей коллекции. Выдающееся сопрано Таккинарди звучало и в Санкт-Петербурге (в сезонах 1850–1852 гг.), где она участвовала в постановках опер Россини, Беллини, Доницетти на сцене Большого театра. Однако ошибочным было бы представление о том, что пенсионеры посещали только Рим, Флоренцию, Милан и Венецию. Осмотр сокровищ Неаполитанского музея, раскопок Помпеи и Геркуланума, этюды на натуре на юге страны были не менее обязательны в программе их пребывания в Италии.

Небезынтересно будет упомянуть о том, что в середине XIX столетия внутри Академии художеств возник принципиальный спор – следует ли продолжать ориентироваться на наследие античности или России ближе византийские корни. Адептами новой теории были президент Академии художеств – великая княгиня Мария Николаевна и вице-президент Академии – князь Г.Г. Гагарин, основавший в ее стенах музей христианских древностей и класс

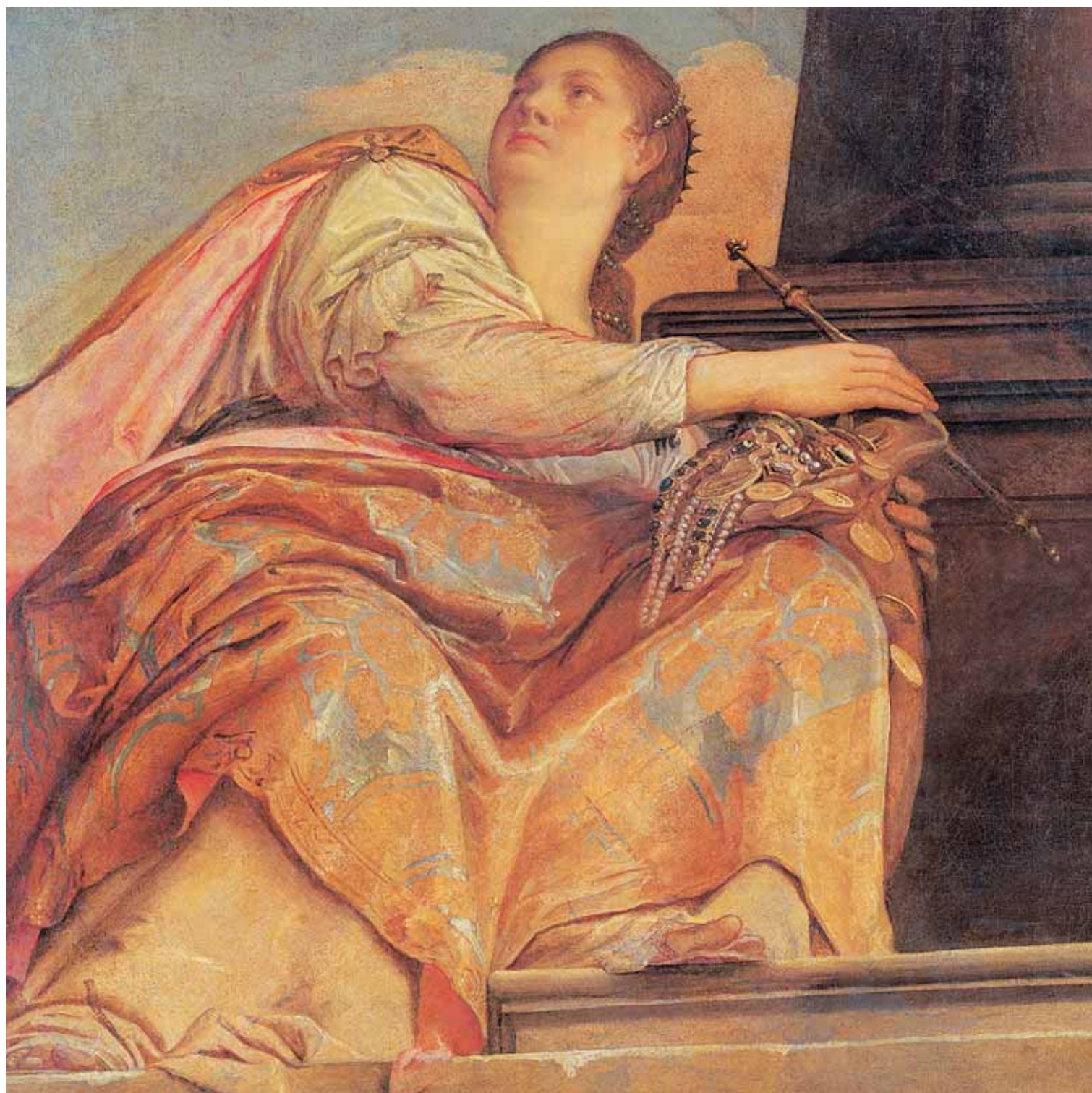


НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ШКОЛЫ П. ВЕРОНЕЗЕ

Старик в лавровом венке с книгой

Холст, масло

НИМ РАХ



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ШКОЛЫ П. ВЕРОНЕЗЕ

Женщина с драгоценностями

Холст, масло

НИМ РАХ

православного иконописания. Князь Григорий Гагарин предложил изменить и практику пенсионерства, считая, что русским архитекторам необходимо совершенствоваться на христианском Кавказе, так как храмы в Грузии и Армении ближе к византийскому стилю, к истокам. Однако эта попытка сменить эстетические ориентиры закончилась неудачей – Совет выступил против. Класс иконописания вскоре был закрыт, так как художники не захотели в нем преподавать, а воспитанники – учиться; новый музей христианских древностей, в коллекцию которого попали не только церковная утварь, предметы прикладного искусства, иконы, но и средневековая итальянская живопись, просуществовал до конца 1880-х годов, после чего из Академии был передан в собрание образовывавшегося тогда Русского музея императора Александра III (ныне – Русский музей).

Италия всегда служила источником вдохновения для русских художников – именно там, уже будучи профессором Академии, Ф.А. Бруни работал над картонами для росписи Исаакиевского собора в Петербурге. В настоящее время они хранятся в собрании Музея, как и фрагменты росписи Таврического дворца, выполненные К. Скотти и Ф. Феррари. В Риме по заказу Академии В.П. Бродский высекал из мрамора статую Екатерины II по модели С. Гальберга (в 1866 году она была установлена в одной из ротонд второго этажа главного здания, куда был переведен зал Совета. С тех пор зал стал называться Екатерининским).

Происхождением своей скульптурной коллекции Музей тоже обязан Италии: И. Шувалов, по поручению Екатерины II, покупал античные скульптуры, заказывал слепки с произведений древнегреческой и древнеримской пластики (причем формы снимались непосредственно с оригиналов) и отправлял их в Петербург. В XVIII веке адмирал Г.А. Спиридонов передал вывезенные им с греческих островов во время Русско-турецкой войны мраморные статуи, головы и рельефы. В начале XIX века поступили произведения Б.-К. Растрелли, а в 1801 году – дар венецианского дворянина А.Ф. Фарсетти, состоявший из более чем 600 гипсовых и мраморных статуй, бюстов, моделей скульптур, терракотовых барельефов и форм выдающихся итальянских ваятелей эпохи Возрождения и барокко – Микеланджело, Дж. Л. Бернини, А. Альгарди, Ф. Модератти, С. Мадерно. Командор ордена св. Иоанна Иерусалимского, кавалер Фарсетти посвятил подношение Российскому престолу, а его собрание находилось в Музее вплоть до 1920-х годов, когда часть его была передана в Эрмитаж (другая часть продолжает храниться в Музее Академии художеств).

Музей Академии художеств, собрание которого к концу XIX столетия мало чем уступало эрмитажному, имел не только замечательную коллекцию русской и европейской живописи, рисунка, скульптуры, гравюры, но и архитектурных чертежей и моделей. Сюда попадали проекты тех итальянских декораторов и зодчих, которые работали в Петербурге: П. Гонзага, А. Ринальди, Дж. Кваренги, В. Бренна, К. Росси, по замыслам которых были возведены дворцы, храмы, общественные сооружения, создавшие уникальные градостроительные решения. В годы президентства графа А.С. Строганова, подарившего Академии мраморного «Скорчившегося мальчика» Микеланджело (единственное произведение мастера в материале, находящееся в России, в 1920–1930-е годы также попавшее в Эрмитаж), по повелению Павла I в Музей поступает большая коллекция архитектурных моделей из пробки (более 30). Выполненные мастером А. Кики по заказу Екатерины II, они воспроизводили облик античных построек Греции и Рима и служили наглядным пособием при изучении истории Древнего мира внукам императрицы – будущему Александру I и Константину. Уникальные деревянные проектные модели, дававшие представление о будущем общем пространственном решении зданий, об отделке интерьеров, издавна передавались в Музей с той же целью, что картины и рисунки – для «пользы учащихся», воспитания вкуса и мастерства будущих архитекторов. Среди них – модель Смольного монастыря (1750–1756 гг.), выполненная группой мастеров под руководством Я. Лоренца, по проекту Ф.-Б. Растрелли (впоследствии шестиярусная колокольня так и не была возведена, а в оформлении интерьеров значительные изменения внес В.П. Стасов, достраивавший собор). В постоянной экспозиции отдела архитектуры находятся проектные модели Исаакиевского собора в Петербурге – одна по проекту А. Ринальди (1767–1769 гг., собор по его замыслу так и не был достроен), вторая – по осуществленному проекту О. Монферрана (1818–1820 гг., сделана И. Гербером, П. Свинцовым, Ж.-Б. Нашоном).

Трудно переоценить значение теоретических трудов, которые воспитанники изучали в академической библиотеке: «Два правила практической перспективы» Дж. Б. Виньоли, изданные в Риме в 1583 году, «Анатомия тела человека» на латыни А. ван дер Спигелия, вышедшая в 1627 г. в Венеции, труды П. Гонзаго на французском, опубликованные в Петербурге в 1807 г., до сих пор хранятся в Академии, как и раритетные издания «Архитектуры» Витрувия, работ А. Палладио.

Итальянские мастера сыграли определяющую роль в развитии мозаичного искусства в России. Когда в середине XIX столетия по указанию Николая I при Академии открывается Мозаичное заведение, в Петербург приезжают работать химики Джустиниан и Леопольд Бонафедэ, мастер Рубиконди.

Контакты между Россией и Италией были достаточно разносторонними – русские коллекционеры приобретали произведения современных художников как с выставок, так и в мастерских; образованная часть общества ездила в Италию не только на отдых, но и специально на выставки, в музеи. Весной 1898 года в Петербурге под патронажем президента Академии художеств великой княгини Марии Павловны и посольства Итальянского Королевства открылась «Первая итальянская художественная выставка», на которой экспонировались работы современных мастеров – картины, акварели, гравюры, пастели, скульптуры художников из Рима, Палермо, Милана, Неаполя, Венеции.

Выставка «Италия – Россия. Сквозь века. От Джотто до Малевича» ставит более амбициозные задачи – показать точки соприкосновения двух культур в рамках изобразительного искусства на протяжении нескольких столетий – от Византии до XX века.

Вероника Богдан

They toured Rome, Florence, Milan and Venice. They examined the treasures of the Naples Museum and the excavations of Pompeii and Herculaneum. Their curriculum in Italy also included plein-air sketches in the south of the country.

The Academy museum's collection of sculpture also owed much to Italy. Shuvalov, on orders of Catherine II, purchased sculptures of antiquity and commissioned casts from ancient Greek and Roman plastic works.

There were a few endowments to the Academy's museum: B.F.Rastrelli's in the early nineteenth century and the Venetian nobleman A.F.Farsetti's consisting of more than 600 gypsum and marble statues, busts, sculpture models, terracotta reliefs and casts of the great Renaissance and Baroque sculptors – Michael Angelo, G.L.Bernini, A.Algardi, F.Moderatti, C.Maderno.

In mosaics, Italian masters contributed greatly. When the Academy's mosaics department was opened on orders of Nicholas I in the middle of the nineteenth century, the chemists Giustinian and Leopold Bonafede and the master Rubicondi arrived in St Petersburg.

The «Italy-Russia. Trough the centuries. From Giotto to Malevich» exhibition is in fact much more ambitious than it might appear. One of its aims is to show interaction of two cultures in the fine arts through several centuries.

V.-I.T. Bogdan

¹ Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Изданный под редакцией П.Н. Петрова и с его примечаниями. Ч. I. – СПб., 1862. С. 4.

² В Академии в 1762 году преподавал Франческо Фонтебассо, написавший для нее плафон «Вступление на престол Екатерины II» (сейчас работа находится в Русском музее).



КАРЛ БРЮЛЛОВ
Портрет Фанни Персиани
1834
Холст, масло

творческое наследие академика Юрия Орехова

новый художественный музей в Москве

В Москве открылся новый художественный музей, посвященный замечательному скульптору поколения шестидесятников, народному художнику России, академику Юрию Григорьевичу Орехову (1927–2001).

В музей превращена бывшая мастерская Ю.Г. Орехова – залы старинного особняка, расположенного в одном из тихих московских переулков и, быть может, мало знакомого даже москвичам. Между тем его стены помнят И.Е. Репина: художник переехал сюда в 1879 году и провел в этом доме три года, наполненных напряженной и плодотворной работой. Здесь в основном был завершен «Крестный ход в Курской губернии», «Царевна Софья Алексеевна в Ново-Девичьем монастыре», здесь же были начаты «Запорожцы».

Юрий Орехов – состоявшийся классик. Виртуозный профессионал, он имел успех и признание в России и за рубежом. Являлся вице-президентом Российской Академии художеств, почетным членом Академии изящных искусств города Каррары, лауреатом Государственной премии и Ленинской премии, обладателем серебряной и золотой медалей Российской Академии художеств... Уже в 1970-е годы Юрий Орехов был постоянным участником международных симпозиумов по скульптуре, проводимых в Чехословакии, ГДР, Болгарии, Кубе, получал первые премии за созданные там произведения.

Орехов – художник яркого и многостороннего дарования, он активно работал практически во всех видах скульптуры. Его увлекали проблемы портрета и пластика малых форм, но особенно успешно скульптор претворял свои идеи в монументальном искусстве, будучи одним из наиболее значительных монументалистов России второй половины XX века. Достаточно вспомнить блестящую Пушкиниану – памятники Пушкину Ю.Г. Орехова украшают Минск, Баку, Вену, Рим, Париж. Прекрасный памятник Владимиру Маяковскому установлен перед зданием музея поэта в Москве. Надгробие Андрею Миронову и памятник погибшим защитникам Белого Дома на Ваганьковском кладбище также широко известны в столице. Несомненная удача и результат «многоотрудного» соиздания скульптора – рельеф Владимирской Богоматери для храма Христа Спасителя.

Среди многих дарований Юрия Орехова не последним был и дар общественного деятеля, организатора, преобразователя. Орехову обязан своим рождением фонд содействия скульпторам России «Скульптор», председателем Президиума которого Юрий Григорьевич оставался вплоть до своей кончины. Фонд поныне остается активной и действующей организацией. Через систему Фонда проходили многочисленные заказы на реставрационные и живописные работы, на установку памятников и монументов.

Последние годы весь накопленный профессиональный опыт и организаторские способности мастера были отданы большому благородному делу – воссозданию скульптурного убранства храма Христа Спасителя. Важно было сформировать группу опытных и активных скульпторов, равных по масштабу авторам рельефных композиций храма, талантливым русским ваятелям второй половины XIX века – П.К. Клодту, А.В. Логановскому и Н.А. Рамазанову. Орехову удалось создать при академии Товарищество скульпторов, объединившее более пятидесяти признанных мастеров из Москвы и Петербурга, и обеспечить творческое руководство всего комплекса работ.

Основная задача нового музея и его первой музейной экспозиции видится организаторам в том, чтобы представить Юрия Орехова как уникальную личность, обладавшую редким сплавом дарований: и прекрасного разностороннего скульптора, и незаурядного общественного деятеля, прирожденного лидера, и удивительного человека, дарившего каждому, кто с ним общался, радость. «Самая большая ценность – это люди», – любил повторять он. Этот страстный, увлекающийся человек был и генератором идей, и душой культурного сообщества, он воодушевлял и вовлекал в жизнь искусства людей разных профессий – от спортсменов до актеров театра им. Евг. Вахтангова, с которыми Юрия Григорьевича связывала многолетняя дружба. «Частное», «человеческое» в рамках музейной экспозиции, посвященной Ю.Г. Орехову, оказывается «в фокусе», обретает такую же значи-

мость, как и, собственно, вся профессиональная деятельность скульптора.

Основу музейной коллекции составили как памятники, так и модели наиболее значительных произведений Ю.Г. Орехова, великолепная галерея портретов видных деятелей культуры, друзей и родных художника, станковая пластика. Особый интерес представляют присутствующие в экспозиции проекты скульптора, в том числе неосуществленные, а также эскизы и первоначальные варианты его некоторых монументальных работ. В коллекцию музея входят произведения разных лет, выполненные в различных материалах: гипсе, бронзе, мраморе, дереве.

Открытый музейный фонд составляют альбомы с фотографиями, раскрывающими творчество Ю.Г. Орехова. В них нашло отражение то, что не вошло в экспозицию: студенческие вещи, среди них – дипломная работа; а также произведения разных лет, выполненные в рамках международных симпозиумов по скульптуре и принесшие Юрию Орехову мировую известность. Часть музейной фототеки представляют личные фотоархивы, где через призму жизни академика Орехова запечатлелись важные события художественной жизни нашей страны последней трети XX века.

Дом-мастерская Ю.Г. Орехова продолжает жить своей жизнью, его помещения сохраняют многие прежние функции. Создавая предметно-художественную среду традиционного музея, кураторы экспозиции стремились избежать «витринности», застывшей демонстрации «за стеклом». Их целью было создание «живой» среды, способной быть зоной деятельности и живого человеческого общения на любом уровне – деловом, художественном...

Расположенная в стенах бывшей репинской мастерской мемориальная комната Ю.Г. Орехова – смысловой центр всей музейной экспозиции. Здесь все осталось на своих местах, как было «при нем самом». По своему функциональному назначению – это и музейная экспозиция, и реальная гостиная с домашним буфетом и возможностями проведения здесь «камерных вечеров» или деловых встреч (в центре – большой стол, сделанный самим Ореховым, за которым он так любил собирать своих друзей, коллег по работе, видных деятелей культуры и науки). Это по-настоящему свой и для хозяина, и для посетителя дом, осмысленный, теплый, добрый. Личные фотографии хозяина дома, членов его семьи, словно бы повешенные ими самими в разные отрезки времени, свободная экспозиция камерной скульптуры на подоконниках, масок и рельефов на стенах, рождает образ «живой», действующей студии-мастерской.

Экспозиция музея размещается не только в залах, но и во внутреннем дворе особняка, демонстрируя умение автора соединить свои творения с окружающей природой и средой. Пространство сада позволило выставить ряд великолепных монументальных работ Орехова. В глубине двора предусмотрен подиум – экспериментальная сценическая площадка, дополненная специальной конструкцией, которая выполняет функцию своеобразного экрана. Здесь планируется проведение концертов, юбилейных вечеров, торжественных мероприятий.

Особый интерес представляет расположенная на первом этаже мастерская, дающая представление о титаническом труде скульптора. Здесь находятся инструменты, которыми работал мастер, заготовки для скульптуры. Особое внимание заслуживает оборудование, которое создавалось по проектам самого скульптора: в 80-е годы мастерская Орехова была одной из лучших оборудованных мастерских Москвы. Мастерская, тем не менее, не входит непосредственно в музейный комплекс, поскольку продолжает выполнять функцию рабочего помещения. Здесь продолжается настоящая, не затронутая музейными инсценировками жизнь: работают молодые талантливые скульпторы.

В одном из музейных залов, на первом этаже, размещается Фонд содействия скульпторам России «Скульптор». Дело отца продолжает сын – Григорий Орехов, на него возложено руководство фондом, за которым и сегодня сохранилась миссия – содействовать скульпторам России.



Academician Yuri Orekhov's creative legacy a new art museum in Moscow

A new art museum is about to be opened in Moscow. It will be dedicated to Academician Yuri Orekhov (1927-2001), People's Artist of Russia, a celebrated sculptor of the 60s generation.

It will be based on the sculptor's former studio, which occupied several rooms in an old-time mansion off one of the Moscow quiet streets.

Its principal aim – and its organizers want to make it clear in its very first exhibition – is to present Yuri Orekhov as a singular personality who possessed a rare alloy of gifts, as an excellent versatile sculptor, an extraordinary public figure, born to be a leader, and an amiable companion.

Anything that may appear personal and private in the museum exposition inevitably becomes, when seen close up, as significant as the sculptor's professional activities.



Адрес музея: Земледельческий пер., д. 9, стр. 2
Тел.: 248-02-46, 248-63-72

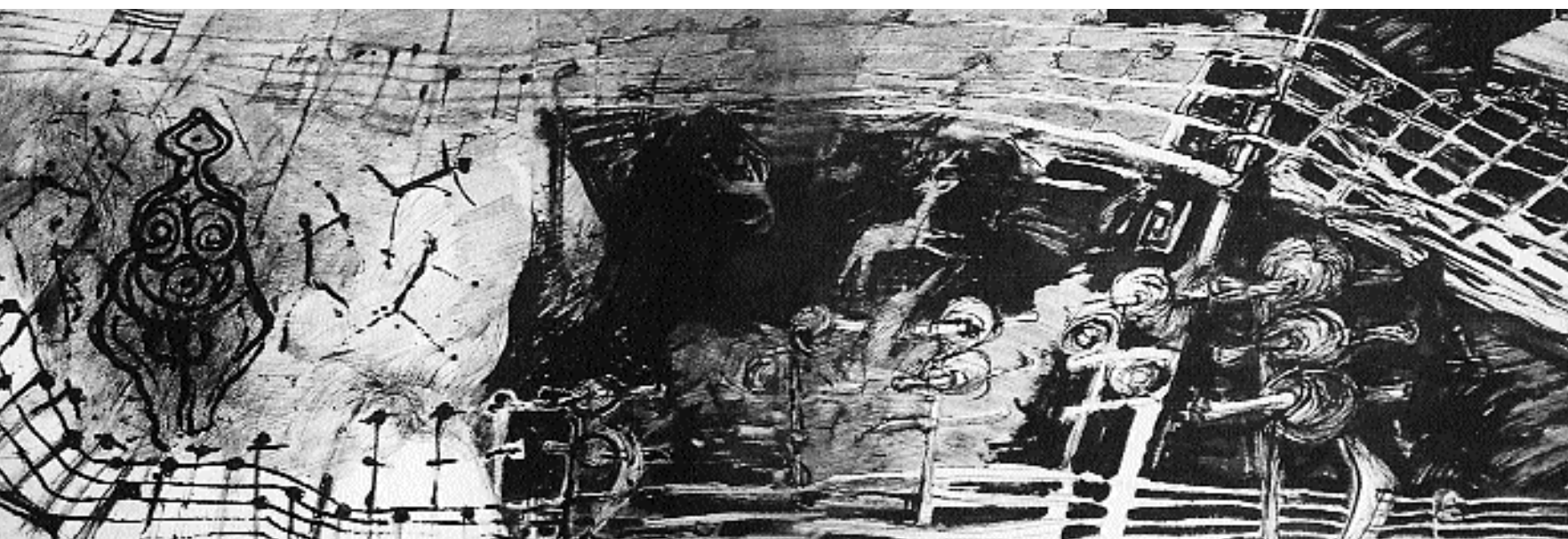


московский музей
современного
искусства

Кирилл Прашков. цитаты жизни

В начале апреля в Московском музее современного искусства открылась выставка болгарского художника Кирилла Прашкова «Цитаты».

Легкоузнаваемые цитаты из произведений известных поэтов, писателей пронизывают работы художника. Это и цитаты музыкальные, одновременно отсылающие и в глубины истории, и в детство, и в архивный уголок памяти, испещренный символами и образами. Что эти цитаты для Прашкова? Монолог о прочитанном, увиденном, услышанном, который непринужденно переходит в диалог со зрителем. Художник убежден, что наша действительность пронизана непрерываемым потоком цитат. Мы их улавливаем, догадываемся о них, играем в цитаты, сами цитируем, цитируют нас. Прашкову нравится играть со зрителем с помощью образа цитаты. Возможность приоткрыть второй смысл цитат не менее важна для автора, чем пригласить зрителя к сотворчеству, созданию уже своей действительности с помощью средств, предложенных самим художником. На вернисаже Кирилл Прашков ответил на вопросы «ДИ».



КИРИЛЛ ПРАШКОВ
Фрагмент рисунка из инсталляции
«Самая деревянная пьеса Бетховена»
1995

Бумага, тушь, акрил, темпера

Общий вид инсталляции
«Самая деревянная пьеса Бетховена»
в ММСИ

1995

Смешанная техника

ДИ: Давайте поговорим о художественном контексте вашего творчества. Расскажите о процессе зарождения произведения, откуда все берется?

— Легче всего ответить: из себя, так оно и рождается, но это «я» нуждается в описании. Например, работы, представленные на данной выставке, появлялись в течение длительного отрезка времени. Есть рисунок, который я делал двадцать лет назад. Но в этой временной протяженности существует свой смысл, в разные периоды жизни — разный контекст.

Сейчас в моих работах по сравнению с ранними больше напряжения. Я стараюсь быть более открытым. То есть движение идет не вглубь себя или картины, а вовне.

Выставка называется «Цитаты», так как я довольно часто работаю с цитатами, текстовыми и визуальными. Мне хочется убедить, что чтение — это работа, это труд. Вообще читать трудно, и в этом для меня существует определенная напряженность. Текст должен задерживать внимание зрителя.

У меня появилось желание создавать композиции, что называется, с «двойным дном», чтобы больше заинтересовать зрителя, предоставить ему выбор — пройти мимо, просто взглянуть на изображение или углубиться, прочесть, найти второй смысл.

Вот в первом зале представлены цитаты из Пушкина, Бродского, Булгакова — они у всех на слуху. Тем не менее я сталкивался с ситуацией, когда работы были не поняты зрителем. Причина — то, что мы храним в памяти не одни и те же цитаты. Для меня это важная проблема. Поэтому я стараюсь использовать известные, знакомые зрителю цитаты.

Работа посвящена жизни стихотворения А.С. Пушкина «Я вас любил...» в течение одного моего дня, это стихотворение проходит нитью сквозь несколько фотографий. Здесь я хотел показать зрителю, как это известное стихотворение ложится на обычный день болгарского художника, как оно может через него пройти. Мне было интересно это визуализировать.

Цитаты я строю из проволоки, которая по своим качествам подобна гибкой тягучести текста, способного проходить сквозь время, пространства и превращаться в драгоценность. Текст может пребывать везде: и в лесу, и в доме, и в книге. Потому что проволока в композициях может соединять пространство, вещи, еду, людей...

quotations in an
artist's life or quotations
out of his life

An exhibition of the Bulgarian artist Kiril Prashkov, under the heading of «quotations», opened at the Moscow Museum of Modern Art early this April.

A poet's or a novelist's quotations, so familiar to readers, usually stands out as milestones along their life. They at once sound as pieces of music and bring us back into history, childhood and deep memory as some quaint symbols or archaic images.

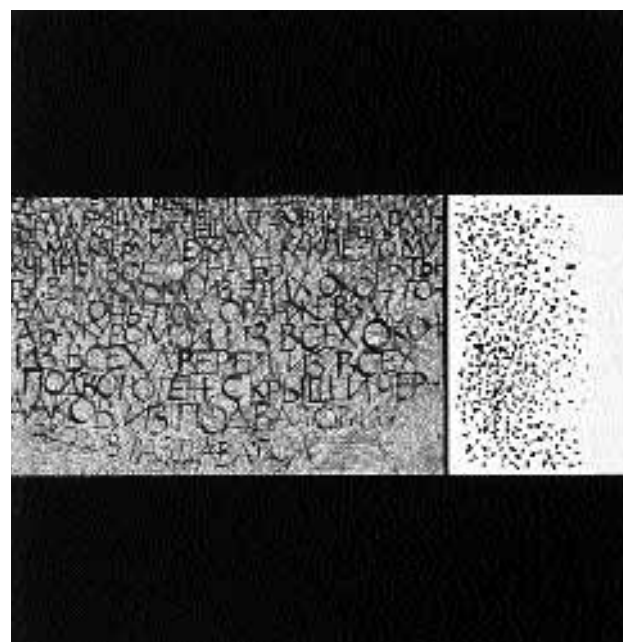
What do quotations mean for Kiril Prashkov?

Рецепт
по Булгакову
1996

Бумага, черный
картон, тушь

Проволочный
Пушкин
2000

Фрагменты-части
серии из 21
фотографии



ДИ: А почему это все проходит поверх фотографий. Что означает принцип растяжки проволоки, которая имеет неравномерную пульсацию изгибов?

– Ну это день мой, когда время течет то быстро, то медленно, и все эти цитаты накладываются на мой день. Мне хотелось, чтобы она пробиралась сквозь мое будничное. И текст Пушкина узнаваем всеми и читается как бы с двумя ритмами – поэтическим, звуковым – и ритмом проволочных изгибов.

Есть еще одна серия работ. Иллюстрации к серии стихов болгарской поэтессы Миглены Николчиной. Это исключительно женские стихи, так как мужчина такой откровенный текст не мог бы создать. Миглена сама пригласила меня проиллюстрировать ее стихи.

Уже потом она говорила, что подчас стеснялась своих стихов, их откровенности.

Я довольно нагло, по-мужски грубо бросился в работу. Я хотел показать свою точку зрения на ее стихи. На то, что сексуальность ее произведений неприкрыта и присутствует везде. Поэтому рисунки со сценами полового акта я разместил практически повсюду, на многих повседневных, обыденных вещах. Эти рисунки могут быть и на бутерброде, и на лимоне, и на мужской щеке во время бритья, на языке.

ДИ: Ваши работы изобразительны и концептуальны. Я хотела бы поговорить о взаимосвязи и о противопоставлении. Консервативности традиций и актуальности, авангардности. У вас они взаимодействуют, дополняя друг друга. Как вы ощущаете такую взаимосвязь современного и консервативно-традиционного?

– Традицию читать намного легче, чем нечто новое. Если под авангардом мы подразумеваем нечто непрерывно появляющееся, определенный процесс развития, я бы ответил фразой французского критика Пьера Ростена: «Недостаточно быть живым, чтобы быть современным, или чтобы быть современным, недостаточно быть живым». Современность не связывается с нашим днем. И, конечно, люди, живущие сегодня, далеко не все современны.

ДИ: Следующий зал занимает только одна инсталляция, своеобразная нотная спираль, созданная из большого бумажного полотна. Оригинальное посвящение известной пьесе Бетховена «К Элизе». «Процарапанные» ноты закручивают в тело этого произведения, заставляя то пробираться, словно сквозь бурелом, то бежать вприпрыжку подгоняемым ритмом. Сердцевина работы – маленькая старая шарманка, на которой можно исполнить знаменитую пьесу Бетховена, как исполняли еще в школьном возрасте – коряво и фальшиво. Как вы объясняете смысл своего произведения?

– Композиция представляет собой нотную спираль, которую можно исполнять. Тут я чувствовал себя достаточно свободно. Это универсальный ответ на вопрос, играете ли вы на пианино или нет. Если вы играли «К Элизе», то это самая бестолковая пьеса Бетховена и самая исковерканная людьми, учащимися играть. Меня в детстве заставляли играть эту пьесу, причем ставили передо мной часы, и пока стрелка часов не коснется определенной отметки, до тех пор я должен был играть. Довольно бестолковое занятие, которое меня раздражало. Но ведь Бетховен написал эту простую пьесу для своей ученицы. Кстати, насчет названия «К Элизе». В 30-е годы XX века выяснилось, что это ошибка переписчика. Был найден манускрипт, оригинал, в котором ясно читается – «К Терезе». Известно, что на этой Терезе Бетховен хотел жениться, но родители





девушки были против брака. И она перестала брать у композитора уроки. И возникает вопрос, а что бы стало с Бетховеном, если бы он женился на ней? Остается только догадываться.

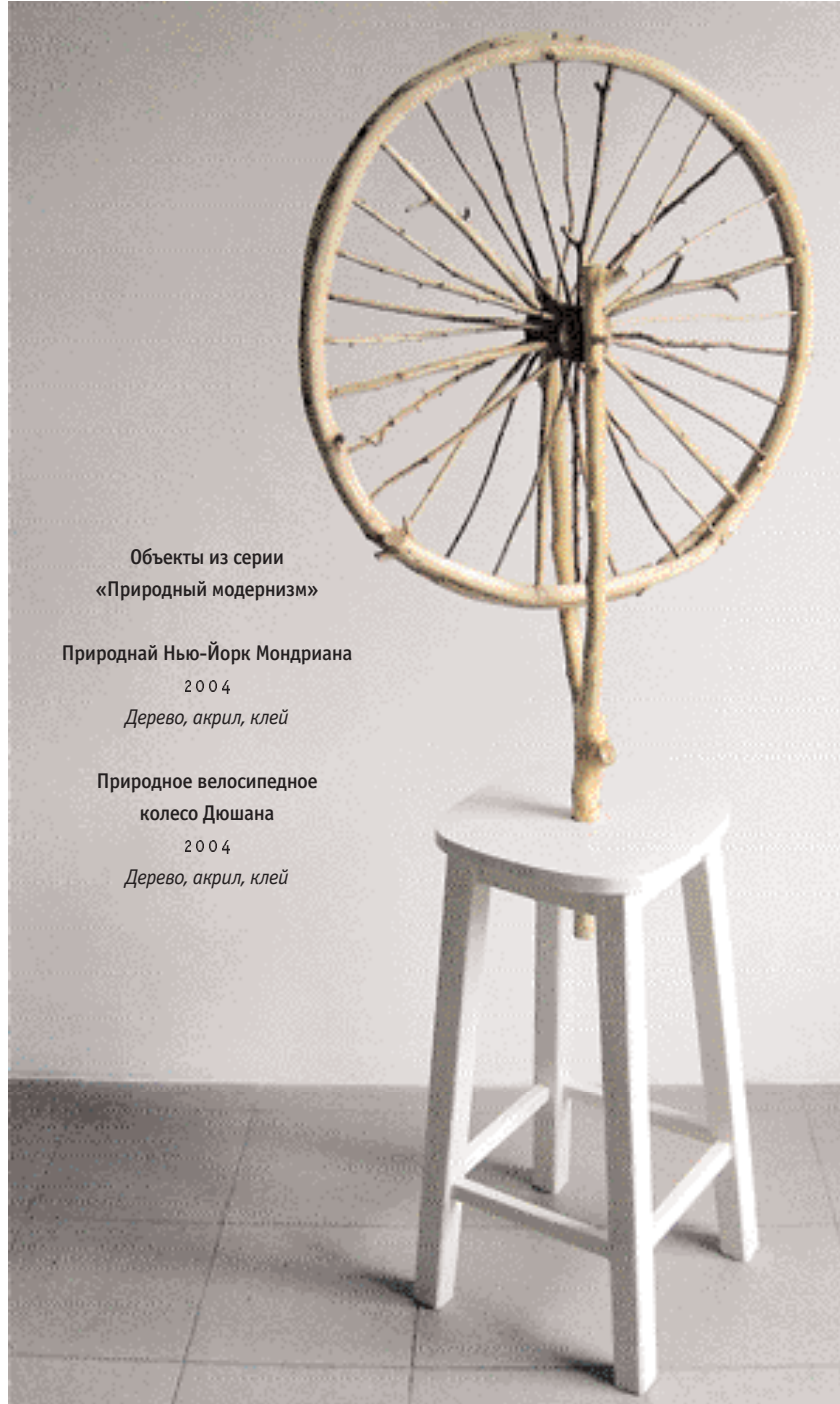
Эта работа довольно сложна для восприятия, так как увидеть ее всю невозможно, надо следовать за текстом, нотной строкой, ее можно играть прямо с рисунка, можно читать. Работа заканчивается старой шарманкой. Зритель может в конце покрутить шарманку и услышать это произведение, вернуть его обратно, из бумаги превратить снова в звук.

Мне хотелось построить инсталляцию таким образом, чтобы человек оказался закрытым в самой мелодии. Рисунок тушью очень традиционен, но из него я строю достаточно авангардную самодостаточную инсталляцию. Я убежден, что если нужно читать искусство, то традиционное читать легче.

ДИ: Многие современные художники отрицают традиционное начало в творчестве, а вы – наоборот, из традиционных вещей и с их помощью, создаете нетрадиционные работы.

– Я так и стараюсь. Важно, какое видение у художника, а не материал или программа. Это вопрос мышления, а не материала. Нахождение точного материала занимает очень много сил и времени. Это важно – материализация материала.

*Беседу вела
Екатерина Никитина*



Объекты из серии
«Природный модернизм»

Природный Нью-Йорк Мондриана
2004

Дерево, акрил, клей

Природное велосипедное
колесо Дюшана
2004

Дерево, акрил, клей

Природный черный квадрат Малевича
2004

Солома, клей

Природный Дюшан
2001

Бумага, тушь, акварель



They reveal a new viewpoint, a new message, and a new monologue which casually changes into a dialogue with observers.

The artist seems convinced that our life and our reality are deluged with endless flows of quotations. We catch them, we get what they are hinting at, and we play with them. We ourselves quote and are quoted.

Prashkov enjoys flirting and playing with observers by creating image quotations. Being able to let out what his works imply or connote appears as vital to him as inviting observers to co-authorship, so that they will be able to create their own reality out of the substance offered by the artist.

Interviewed by Ekaterina Nikitina

Сэм Тэйлор-Вуд о жизни, смерти и бессмертии

С 25 мая по 25 июля в Московском музее современного искусства (Ермолаевский пер.) впервые в столице проходила выставка работ одной из самых известных британских художников Сэм Тэйлор-Вуд.

Видеоартист и фотограф Сэм была самой многообещающей молодой художницей Венецианского биеннале 1997 года и номинантом Премии Тернера 1998-го.

То, что было показано сначала в Петербурге, а теперь в Москве – это практически полная ретроспектива работ Тэйлор-Вуд за последние три года – апелляции к классике (видео: Струны / *Strings*, 2003; Вознесение / *Ascension*, 2003; Натюрморт / *Still Life*, 2001), а также работа с масс-культурой – голливудскими актерами (серия фото Плачущие / *Crying Men*, 2002) и с собственным телом (Автопортреты в свободном парении / *Self-Portraits Suspended*, 2004).



Натюрморт

35 mm Film/DVD. 2001

© the artist Courtesy Jay Jopling/
White Cube (London)

Падение III

C-print. 2003

© the artist Courtesy Jay Jopling/
White Cube (London)



Все, что делает Тэйлор-Вуд, вызывает неизменный интерес у публики. Внимание масс-медиа ей обеспечено. В какой-то степени подобная реакция объясняется тем, что Сэм Тэйлор-Вуд – одна из легендарного поколения художников YBA (Young British Artists – Молодых британских художников), уже давно приобретших статус поп-звезд. YBA – название весьма и весьма условное, поскольку творчество молодых британских художников 1990-х основано не столько на стилистическом или концептуальном единстве, сколько на совпадении во временном промежутке начала карьеры. Их объединил дух протеста и вызова, что прежде всего нашло свое формальное выражение в некой сенсационности и явном или подспудном желании шокировать. Достаточно вспомнить заспиртованных овец и расчлененных акул Дэмиена Херста, замороженный скульптурный автопортрет из крови Марка Куина, постельный фетишизм Трейси Эммин. И хотя Сэм Тэйлор-Вуд сейчас работает более утонченно, в начале карьеры и она не обошлась без эпатажа.

К тому же Тэйлор – супруга Джея Джоплина (директора известной во всем мире лондонской галереи «White Cube») плюс к этому фотограф, работающий на равных с персонажами массовой культуры (Pet Shop Boys, Дэвид Бэкхем, голливудские актеры) и использующий их в собственных произведениях. Иными словами, Сэм Тэйлор-Вуд – фигура публичная. Но все же в искусстве зрительский интерес – штука весьма капризная. И здесь одних прошлых заслуг и публичности явно недостаточно. Статус звездности требует постоянного подтверждения. В противном случае можно, конечно, занять место в ряду живых классиков, но никак не активных персонажей, определяющих своим творчеством направление развития современного художественного процесса. И здесь, надо отдать должное Тэйлор-Вуд, – ей удастся держать интерес не только своими жизненными перипетиями, своей личностью, явно незаурядной, но и своим творчеством.

Как справедливо заметил Камю, «у нас нет опыта смерти». Когда же мы получаем этот опыт, то уже не можем о нем поведать миру. Но бывает так, что человек очень близко подходит к этой последней черте. И хотя точка не была поставлена – смерть, к счастью, на время отступила, он уже не может продолжать жить так, словно «ничего не знает» – не знает, что смертен. Он вновь и вновь будет мысленно воссоздавать этот последний в нашей жизни опыт, размышлять над тем, что будет после, отчасти основываясь на том, что видит вокруг себя в реальной жизни (смерть матери), отчасти полагаясь на мифы и собственную фантазию (бессмертие души). Этот опыт лично пережитого незабываем. Если же этот человек художник, то с большой долей уверенности можно говорить, что отныне его творчество будет поделено на два периода – «до» и «после» со всей очевидностью открывшегося знания. Так случилось и с Сэм Тэйлор-Вуд. На рубеже 2000 года за известными событиями в жизни (она дважды за короткий период подверглась испытанию, которого так или иначе страшится каждый из нас – рак, и вышла победителем) последовали изменения в творчестве – к «боли и страданию», и раньше присутствовавшим в ее работах, добавилось «ощущение смертности – очень острое понимание того, что это означает» (из интервью художницы).

Может быть, острее всего это ощущение присутствует в видео Натюрморт (*Still Life*). Трехминутный фильм делает нас свидетелями процесса жизни и умирания. Красивые, сочные фрукты, словно с голландского натюрморта, на наших глазах превращаются в ничто. Они покрываются плесенью, гниют, разлагаются, оплывают... В реальности этот процесс занял 9 недель. По признанию Тэйлор, вначале она снимала разлагающуюся тушку кролика. Но когда изначально мертвое тело вдруг начало «оживать» – разбухать, порождать микроорганизмы, она отказалась от этой идеи. И не потому, что результат ее ужаснул, а потому, что не отвечал изначальному замыслу. Натурализм убивал метафоричность. Натюрморт же с фруктами оказался не только более эстетичен, но и богаче заключенными в нем смыслами. Чаще всего в *Still Life* видят отсыл к фильму Питера Гринуэя «200», который, напомним, начинается с разложения яблока, а заканчивается разложением тел близнецов. И хотя Сэм Тэйлор-Вуд утверждает, что не собиралась создавать прямую цитату, художнице «был интересен не процесс разложения как таковой, но оживление картины. Фрукты на тарелке – это оживший голландский натюрморт, и как следствие того, что он ожил, он должен умереть». Тем не менее, как и у Гринуэя, у Тэйлор речь идет не только о смерти того, что наличествует в натюрморте. Фрукты, которые предназначались для того, чтобы быть нарисованными, оставлены, забыты, и в этом как бы отсутствие

человека, а вернее, его неприсутствие в этом пространстве – уход художника, иными словами, его смерть.

В Вознесении (Ascension) та же тема смерти, но решенная совершенно иначе. Танцор отбивает чечетку над неподвижно лежащим человеком (он танцует на небольшом постаменте, находящемся позади лежащей фигуры, но впечатление, что его ноги ступают прямо на тело). На голове у пляшущего голубь. Продолжительность видео зависела от поведения птицы: чечеточник отбивает дробь, пока голубь сидит. Но вот он взлетает, и танцор соскакивает с груди (поста-мента) лежащего и поспешно уходит. Покинутую душой «оболочку», судя по всему, должна ожидать участь фруктов из Still Life. Что здесь танцор? Просто «механизм», который вынуждает голубя взлететь? Болезнь, которая к смерти? Недуг, который убивает и оставляет измученное тело после того, как его покидает нетленная душа? Это к вопросу об освобождении, об избавлении от физических мук, которое дарует смерть. Или же напротив – биение жизни, которое не прекращается, пока не отлетит душа? А может быть, это все о раздвоении личности (уж очень похожи лежащий и танцующий), о тех противоречиях человеческого существа, которые могут быть сняты только фактом его исчезновения? И о той единственной истине, которую так и не удастся познать? Скорее всего, это все, вместе взятое. И может, еще что-то. В произведении всегда наличествует смысловой остаток. И чем он больше, тем больше поле для интерпретаций.

Автопортреты в свободном парении (Self-Portraits Suspended) – можно сказать, что это тоже о полетах души. Правда, уже не столь фатальных. Может, потому, что толчком к созданию этой серии фотографий послужило событие, прямо скажем, приятное. Сэм сняла для работы новую мастерскую. И вот она сидела в этом просторном, пустом пространстве и испытывала то же волнение, которое испытывает художник перед чистым холстом. Она размышляла о том, что создаст здесь. Она мечтала. И вдруг на какой-то миг ей показалось, что она парит в этом пространстве. Ее душа, отделившись от тела, невесомая, наслаждалась в свободном парении. Это была уже идея. Дальше последовало ее воплощение в серии автопортретов. То, что Тэйлор-Вуд работала с собственным телом, в данном случае вполне объяснимо – как иначе мы представляем себе свою душу, как не в образе самих себя? Художница была подвешена к потолку с помощью специального бандаж, а затем на компьютере слегка доработала изображение так, чтобы убрать нити.

Если в Self-Portraits Suspended эти технологические уловки были заретушированы, то в Струнах (Strings), напротив, выставлены напоказ и, более того, обыграны в названии.

Солист Ковент-Гардена Иван Путров с помощью специальных струн (strings) подвешен над струнным квартетом, исполняющим музыку Чайковского. Самое эфемерное, самое бесплотное из искусств – музыка – извлекается из предметов суть мате-



Strings (still)

2003

C-print

© the artist Courtesy
JayJopling/
White Cube (London)

Тим Рот

2002

C-print

Дастин Хофман

2004

C-print

Лоуренс Фишборн

2004

C-print

© the artist Courtesy
JayJopling/
White Cube (London)

Sam Taylor-Wood on life, death and immortality

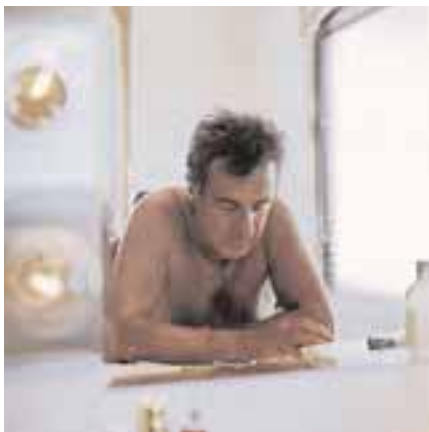
Sam Taylor-Wood, one of the best known British artists now, showed her first solo exhibition in Moscow, at the Museum of Modern Art's affiliation, Yermolayevsky pereulok, from 25 May till 25 July this year.

A master of video installations and photographs, she came up as the most promising of the young participants at the Venetian Biennial in 1997 and nominated for a Turner Prize in 1998.

What she has shown earlier in St Petersburg and now in Moscow is virtually her full retrospective for the past three years, a kind of appeal to the classics.

In the work of any real artist, we usually come to make out, as we learn more about it, a certain watershed between the «before» period and the «after» period. So is with Sam Taylor-Wood's. At the turn of 2000, after having passed through her ordeals (for a short time she twice was doomed with cancer and twice overwhelmed it), she took up new themes of pain and suffering (though they were visible in her works earlier) and conveyed a new poignant sense and sensibility of the finality of one's life.

Liya Adashevskaya



Self portrait Suspended III

2004

C-print

© the artist Courtesy JayJopling/
White Cube (London)

риальных посредством физического действия. Безжизненные до времени музыкальные инструменты оживают в руках человеческих. А дальше музыка – эта освобожденная звучащая душа струн – воплощается (живет и умирает) в безмолвном танце. Танцует тело, имеющее вес. Здесь возможно что-то из области – «из праха вышел, в прах и обратишься». А возможно и о слиянии материального и духовного. И опять же о рождении и умирании.

Серия фотопортретов Плачущие (Crying Men) – результат творческого подхода к заказу. Один из журналов заказал художнице портреты голливудских актеров. В аналогичных случаях фотографы стремятся «схватить» характерное или же, напротив, нехарактерное, неожиданное для своих персонажей. Элемент неожиданности есть и у Тэйлор – плачущие мужчины. В принципе, слезы могут вызвать самые разные чувства – гнев, жалость, досаду, горе, радость, умиление, веселье (смех до слез), счастье. Но для художницы важна не причина, а следствие – скупая (или не очень) мужская слеза, которая есть проявление (опять же воплощение) душевных порывов. Конечно, здесь можно говорить о том, что, заставляя своих героев плакать, Тэйлор-Вуд тем самым делает их ближе к простым смертным. Дескать, звезды – тоже люди, и ничто человеческое им не чуждо. И, несмотря на всю свою звездность и местожительство на Олимпе, они тоже порой чувствуют себя несчастными. Словом, звезды тоже плачут. То, что это звезды-мужчины, позволяет рассуждать еще в одном направлении – разрушения патриархального мифа, согласно которому мужчина, если хочет быть героем, не должен проявлять слабость, тем более в такой очевидной форме. Но какой бы из вариантов мы не выбрали, нельзя забывать, что это всего лишь игра. Игра художника и актер-

ская игра. По сути, Сэм Тэйлор-Вуд обратила заказ в собственный проект – она сняла «фильм», в котором сыграли отведенные им роли актеры мировой величины – Тим Рот, Дастин Хофман, Дэниел Крэйг, Лоуренс Фишборн, Джуд Лоу, Пол Ньюман, Эд Харрис и прочие. Думается, ни один голливудский проект не может похвастаться такой концентрацией звезд. Что в значительной степени и обеспечило Crying Men шумный успех и хорошую прессу.

Может, поэтому более сильное впечатление производит совсем другой, весьма скромный портрет – фотография смотрительницы, которую художница сделала в одном из музеев Санкт-Петербурга. В этом портрете все, что воплощают в себе музеи – это и хранилище, и кладбище, и саркофаги, в которых мумифицируется искусство, и ступень на пороге к бессмертию; здесь души художников, воплощенные в произведениях; храм, где происходит встреча горнего с высшим; рай и ад, у врат которых вечно бдит стражник.

От Сэм Тэйлор-Вуд каждый раз ждут чего-то нового, и она оправдывает ожидания. Хотя и в пределах стандартного формата contemporary art. Чему, впрочем, едва ли стоит удивляться, поскольку Сэм Тэйлор-Вуд, по общему признанию, всегда была «самой вменяемой представительницей нового поколения британского современного искусства». Что, возможно, обеспечивало и продолжает обеспечивать широкую популярность и лояльное отношение критики. У нее, действительно, все в наличии и всего в меру (как в добротном сделанном голливудском фильме) – в меру чувств и эмоций, в меру философии, при этом эффектно и современно в части технического воплощения.

Лия Адашевская

дороги Ирины Старженецкой

На вопросы «ДИ» отвечает художник Ирина Старженецкая. Беседа состоялась в феврале 2005 года в мастерской художника.

ДИ: Несколько дней назад открылась Первая Московская биеннале современного искусства. Вы уже видели какие-то выставки?

— Пока нет, но собираюсь. Я, конечно, стараюсь вникать в то, что происходит сегодня в искусстве. Но, вы знаете, я все же принадлежу к определенному поколению и не все то, что появляется сейчас, мне интересно, а что-то просто не для меня... Я считаю это вполне естественным, хотя некоторые такую поколенческую привязку воспринимают трагически. Вот Верди, например, очень страдал в конце жизни оттого, что не мог дотянуться, как ему казалось, до Вагнера и 10 лет ничего не писал. Но прошли годы, и мы не считаем Верди отсталым по сравнению с Вагнером. Они просто разные. Мне 60 лет, и я уже что-то умею, а что-то нет, и мне уже трудно измениться. Да, думаю, что это и не надо. Я более склонна к какой-то классической традиции — холст, краски. А инсталляции... Это не мое. И потом куда их девать, я не представляю. Понимаете, идешь по Москве и видишь фантастические металлические сараи, какие-то заборы, гаражи расписанные, помойки. Готовые инсталляции. Зачем тащить их в выставочные залы? Я считаю, что искусство должно хоть в какой-то степени отличаться от жизни. У каждого человека свое философское поле внутри, и это пространство, в котором он мыслит. Я мыслю так. Если люди мыслят уже в других категориях, то, наверное, они в этом что-то понимают.

ДИ: В галерее M'ARS в рамках биеннале сейчас работает выставка цифрового искусства «Я кликаю, следовательно, существую». Собственно, в большинстве своем это компьютерные игры, «завязанные» на каких-то культурных и эстетических понятиях. Одна из работ «Иконоборческая игра» Лоренцо Пиццанелли — игра на тему истории искусств. В чем ее смысл? Зритель-игрок выбирает за кого он играет — Марселя Дюшана или Рроуз Селяви — и отправляется в путешествие по истории искусств. И вот что любопытно: искусство предшественников ведет себя довольно агрессивно по отношению к путешественнику. И получается: или ты убьешь — «старое» искусство, или оно — тебя.

— Это довольно жизненно. Так почти во всем. Эта борьба началась в древние времена.

Молодое поколение всегда — могильщики стариков. Идет смена так или иначе, что бы они ни сделали. Натиск более бурный или вялый, но он всегда есть. Отцы и дети. Это, видимо, просто обязательный принцип жизни. Конечно, с возрастом немножко приходишь в уныние. Потому что вроде бы еще вчера ты был в отряде нападавших, а сегодня... Когда переходишь в потерпевшие, то чувствуешь, что тебе этого не хочется. Но нужно быть спокойным. Ведь что такое актуальное искусство? Для одних — это одно, для других — другое. То есть нельзя сказать, что принцип актуального искусства — это сиюминутное.

Сейчас довольно агрессивная среда.

ДИ: Похоже, эта агрессивность не влияет на ваше творчество. Ощущение, что вы намеренно дистанцируетесь.

— Я и сама задаюсь этим вопросом. Мне очень понравилась выставка Тани Назаренко. И я думаю, что она ни от чего не дистанцируется. Она принимает жизнь и изображает ее. С одной стороны, мне кажется, что Таня опускает человека до совершенно низкого уровня. С другой — она принимает человека таким, каков он есть. Что касается меня, то я тоже вижу и бомжей, и охранников, и т.д., но это для меня не может служить предметом искусства. Если бы я и нарисовала бомжа, то обязательно бы подняла его до какого-то апостольского уровня. Такой у меня характер. И ничего тут не поделаешь. Хотя у нас с Таней были одни учителя. Мне очень понравилась ее выставка, именно как что-то совершенно противоположное мне. А я уезжаю из Москвы на полгода в Тарусу. Город для меня никогда не был источником вдохновения. Я не могу изобразить то, что происходит в настоящий момент. Для меня есть небо, земля. Как они соединяются. И мысль, что это было и двести лет назад. Понимание этого пространства, возможно, какое-то другое, но только само пространство, наверное, не меняется. А что касается понимания этого пространства, себя в этом пространстве, то, думаю, в этом плане я вполне современна.

ДИ: В некоторых ваших работах не напрямую, но все же просматриваются некие религиозные мотивы. Вы, как я понимаю, человек глубоко верующий.



Ирина
Старженецкая
в мастерской
2005

Фото Алексея
Гуляева

Irina Starzhenetskaya's resources

An interview with the painter Irina Starzhenetskaya.

DI: Religious motifs are evident enough in some of your works. I understand you're deeply religious.

— Yes, but I don't like to say it openly... Faith is not something to boast about. I've always been religious. It just happened that in 1989 I got a chance to express myself in religious themes. As to faith... Well, either you have it or you haven't. I don't think it proper to go public about it. I think one finds it easier to live with faith than without it. Well, I can tell you where my faith has come from. Sometimes I feel empty inside. I feel I can do nothing, and then I take up a brush and start painting something. When I look back some time after, I find myself at a loss. I don't know how I have done that. I even don't remember when I did it. Clearly someone helped me. That's what my faith is based on. I see that I alone cannot do it. Not that someone only directed me. I feel utterly powerless and at the same time marvellously supported.

Interviewed by Liya Adashevskaya

– Да, но говорить об этом вслух... Вера не есть заслуга. Что касается меня, то это всегда было. Просто к 1989 году появилась возможность проявить себя в этой области.

А вера... Либо это есть, либо этого нет. А заявлять, что верующий, даже неприлично. Просто мне кажется, что человеку верующему жить легче, чем неверующему. Но я вам могу сказать, откуда взялась моя вера. Бывает пусто у меня внутри, и кажется: ну ничего не могу, и вдруг беру кисть и что-то делаю. А потом оглядываюсь и не могу сказать, как я это делала. Даже не помню, когда я это сделала. Ясно, что мне помогли в этом. Вот на чем основывается моя вера. Я вижу, что сама это сделать не могу. Не то чтобы меня в этом только направляли. Я ощущаю свою абсолютную немощность и удивительную помощь.

ДИ: Вы, наверное, слышали о скандале с выставкой «Осторожно, религия», которая якобы оскорбила чувства верующих.

– Да. Но мне кажется, что религиозный человек должен быть в стороне от этого. Ну мало ли какая была выставка! Допустим, мне что-то не нравится. Но мои чувства не так мелки, чтобы такая выставка могла их поколебать или как-то затронуть. У нас в России всегда вокруг этого разворачиваются баталии. Достаточно вспомнить раскол, когда врывались в храмы и рубили иконы. И казнили раскольников. У нас, конечно, все это принимало чудовищный характер. Так же как, впрочем, и в других странах. Религию часто поднимали на флаг, с целью сравить людей или манипулировать ими. И тут, наверное, ничего не поделаешь. Но для меня в этом нет проблем.

ДИ: Вы работаете ежедневно или отдаете себя на волю творческим приливам и отливам?

– Ни дня без строчки – это не про меня. Я, видимо, очень зависима от времени года, от светового дня. То есть чем больше света, тем больше работаю. Декабрь, ноябрь – это у меня пустые времена. Полный мрак. Полное истощение сил. К весне какой-то мой маховик начинает раскачиваться. И летом я могу безумно много работать. И если у меня возникает замысел, то меня ничего не остановит, кроме подрамника и холста. А если ничего нет, то я и не мучаюсь. Хотя, нет, я мучаюсь тем, что ничего не сделала, мучаюсь от безделья. Но на самом деле это не безделье. Как-то Эрик Булатов, с которым мы соседствовали очень долго, а Эрик как раз мог работать каждый день и тоже достаточно мучился, но по-другому, так вот он как-то сказал, и я очень люблю эту фразу, что только в пустой сосуд можно что-то положить. То есть надо совершенно опустошиться, чтобы в тебя потом что-то положили. И вот я прихожу в мастерскую и страдаю.

ДИ: И сейчас? За окном зима.

– Да и сейчас. Правда, я вдруг открыла в себе какие-то новые возможности. Я сделала несколько работ к «Мастеру и Маргарите». Это было такое задание от M'ARSA. Вначале я несколько задумалась – что это я могу такое сделать? А потом так разогналась... Еще я очень люблю Омара Хайяма, и вот меня вдруг осенило, и я сделала несколько листов, но это не иллюстрации, это нечто параллельное Омару Хайяму.

ДИ: Наверное, почти каждый мыслящий человек задумывается о смысле своей жизни, своей деятельности. Смысл творчества для вас?

– Для меня это как смысл жизни. Вот, допустим, существует общество из ста человек. Один человек хлебопашец, и он растит хлеб, чтобы остальные его ели. Другой ухаживает за скотом. И приносит пользу, получая молоко, мясо. И я считаю, что тоже некую пользу приношу тем, что пишу картины. Часть человечества уполномочила меня делать вот это. То есть выражаю духовные искания этих ста или скольких-то человек. Я думаю, такая мне в жизни поставлена задача.

Мне нравится водить кистью по холсту. Для меня это всегда было большим счастьем. Я в юности очень дружила с кинетистами. Они даже у меня в квартире выставлялись. Но я сделала только одну работу и поняла, что это не мое. Мне интересно то, что они делали, но для меня это неприемлемо. Кто-то должен этот процесс писания красками продолжать, а то его забудут.

ДИ: Я думаю, существует другая опасность. Писание картин приближается к дизайну. Стилизации под интерьеры.

– Всегда есть какое-то искусство на потребу. Сейчас очень модно – хочу, как «малые голландцы». И очень много художников, которые обкладываются каталогами и делают стилизации. Это заработок. Это не копии.

ДИ: А как бы вы отнеслись к тому, что через определенное количество лет кто-то напишет а-ля Старженецкая?

– Пускай попробуют. Это не просто. Я сама порой... Вот уходит какая-то работа, я думаю – дай-ка попробую что-то написать в этом духе. И у меня ни разу не получилось повторить. Поскольку у меня нет какого-то определенного метода, как мне кажется. Но пускай попробуют. Может, кому-то удастся.

ДИ: Что у вас в перспективе?

– В прошлом году я делала две большие картины с дорогами. Знаете, много всяких дорог... Хочу продолжить этот цикл.

Беседу вела Лия Адашевская





ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ
Козы возвращаются домой
1979
Холст, масло
ММСИ

его керамика и монументальна, и декоративна



ВАЛЕРИЙ
МАЛОЛЕТКОВ

Поцелуй

1995

Глина, роспись

М М С И

Валерия Малолеткова порой называют художником ренессансного типа. Он и живописец, и график, и скульптор, работает в области мелкой пластики и в интерьере, он и монументалист, и станковист, а кроме всего прочего, он еще и человек пишущий. Его станковые работы находятся в собраниях Третьяковской галереи, Московского музея современного искусства, Государственного музейно-выставочного центра «Росизо», Государственного музея керамики «Усадьба Кусково XVIII века», Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, во многих частных коллекциях и галереях у нас и за рубежом (в США, Японии, Англии, Греции, Германии, Бразилии, Италии, Франции, Индии, Испании). Его монументально-декоративные произведения можно видеть в Палеонтологическом музее АН России в Москве (объект признан крупнейшей работой в керамике XX века и внесен в Книгу рекордов Гиннеса), Дворце российской науки и культуры в Берлине, гостинице «Москва» в Сочи, в греческой компании «ЕТЕР» в Афинах, во Дворце культуры «Геолог» в Тюмени, в Театре-студии киноактера в Москве, в кафе «Молодежное» в Москве.

Но при всей разносторонности устремлений художника, Валерий Малолетков прежде всего керамист. Он начал работать в 1970-х годах – в период расцвета декоративного искусства. Именно в этой области, в силу наименьшего идеологического прессинга, находило отдушину все новое и свежее, что волновало изобразительное искусство в те годы. То было время экспериментов в области поисков художественной выразительности пластического языка, материалов. Этот мощный заряд, полученный художником еще в молодые годы, очевидно, и помог ему пронести через многие испытания, которые

Поцелуй

1995

Глина, роспись

М М С И



Праздник в Тушино
1976
Шамот, роспись
М М И



посылала ему жизнь, ту неиссякаемую жажду поисков нового, сохраняя при этом острую индивидуальность и узнаваемость творческой манеры. И здесь хотелось бы заметить, что как каждый писатель, по сути, всю свою жизнь пишет одну книгу (пусть даже это не всегда прочитывается так буквально, как у Золя или Бальзака), так же и каждый художник всю жизнь пишет одну «картину» – «Творчество имярек». Постоянно экспериментируя, Валерий Малолетков в то же время по своему художественному темпераменту не относится к увлекающимся экспериментаторам, утверждая красоту конечного результата.

В работе художника материал часто играет ведущую роль. Его выразительные, функциональные возможности уже сами по себе определяют тему, характер какого-либо сюжета. И наоборот – тема требует своего материала. Вечные темы жаждут воплощения в вечных материалах, или, по крайней мере, в долговечных и прочных. Каков же удел керамики? Вазы, сервизы, изящные статуэтки – то забавные и легкомысленные, то изысканно красивые, или в конце концов плоские или рельефные «картинки», декорирующие стены. Иными словами функция чисто эстетическая – украшать, но не «грузить». Материал-то хрупкий – упадет, разобьется. Жалко, конечно, как жалко любимую мамину вазу, но не более – нет ощущения утраты. Завтра купим новую – еще лучше... Серьезные же философские темы – любовь, одиночество, трагедия художника, быть или не быть, и если быть, то как? – и керамика – это несерьезно. Но, боже мой, как хрупка человеческая жизнь, как хрупка самая прочная любовь, как случайны коллизии наших судеб! И может быть, потому, что все это так зыбко и конечно, человек жаждет увековечить невечное... Но я смотрю на керамику Валерия Малолеткова, в которой все эти сюжеты – и вечная тайна бытия, и смех, и слезы, и любовь (кроме того, образная ткань произведений Малолеткова такова, что в его трактовке даже бытовые темы приобретают лирико-философское звучание), и вдруг ловлю себя на мысли: а может, так и надо? Во всяком случае – это неожиданное столкновение «серьезных» тем и «несерьезного» материала дает неожиданный эффект, порождает двойственность восприятия. С одной стороны – хрупкий, грозящий разбиться от одного неаккуратного толчка материал заставляет острее почувствовать страх возможной утраты (любви, гармонии, красоты), страх подступающего одиночества, но с другой – в силу условной декоративности изобразительных элементов, их нереальности, что так или иначе диктует керамика, в силу ее «сделанности», рукотворности, человечности рождает догадку о том, что все эти наши страхи и проблемы – суть порожденное нами же. Соединение двух качеств образности – с одной стороны наивность, искренность, доброта с другой – неоднозначность, многосложность и глубина – привнесет элемент игры и ощущение «необычайной легкости бытия».

Пласт «Два сосуда». Все вроде бы предельно просто. Сосуды летят в пространстве навстречу друг другу, словно влекаемые невидимыми нитями взаимного притяжения. Образец пластической лаконичности. Но сколько смысла! Мужчина и Женщина. Они столкнутся или просто заденут друг друга. Они встретятся, но никогда не станут одним целым – или разобьются, или останутся трещины на память об этой встрече, которые не дадут забыть. Пласт «Полет» – та же диагональная композиция, только уже настоящие мужчина и женщина в головокружительном полете устремлены друг к другу. Матрица одна, но ощущения противоположные. «Полет» – гимн любви. В этих двух работах, как, впрочем, и во многих других, художник добивается цельности и законченности образной и сюжетной сути. Его отличает склонность к широкому обобщению, к использованию выразительной аллегории, яркой изобразительной метафоры, язык которой сплавляет реальный мотив и мысль, представление и воспоминание. Надо заметить, что в творческой реализации своих поисков Валерий Малолетков никогда не ориентируется на абстрактные умозаключения или теории, а опирается прежде всего на собственные впечатления. Первый импульс всегда идет от натуры. Это может быть восторг, потрясение, восхищение, удивление или даже протест, который тут же фиксируется в графической форме. У художника невероятное количество подобных зарисовок, сделанных чаще фломастером или же просто ручкой, которые складываются в серии, представляющие собой некое подобие кинематографической раскадровки. И лишь потом эти свои зафиксированные наблюдения Валерий анализирует, «оценивает» как бы со стороны и затем, обобщая, сводит воедино – синтезирует в художественный образ.

В керамике Малолеткова сюжетная сторона, если она наличествует, никогда не заслоняет пластической выразительности образов. По-разному обрабатывая поверхность, то выявляя, усиливая фактуру, то сглаживая, полируя отдельные участки, применяя раз-

ceramics both decorative and monumental

Valery Maloletkov, as some people sometimes call him, is an artist of Renaissance cast.

A painter, a graphic artist and a sculptor, he tackles small-size and interior as well as monumental and studio projects. And he is a writer into the bargain.

Yet, versatile as he is, Valery Maloletkov is above all a ceramist. He debuted in the early 1970s, during the boom of decorative art. It was the field where the ideological pressure was the weakest and where, for that matter, artists could let themselves do novel and fresh things, something they felt urgent to express at the time.

The latest cycle of Valery Maloletkov's works is at once monumental and decorative, at once painterly and graphic. He appears on the crossroads of different kinds of art. Ceramics, he says, "as distinct from other materials, give you room to unite, quite naturally, not forcefully at all, such things as form, colour, space, function and spirit." It is in this linking together of what might seem incompatible that he finds a super-aim of art, which, he believes, would be one of the main challenges of the new millennium.

Liya Adashevskaya

ные соли, краски и глазури, он добивается живописных эффектов: впечатления свечения, туманной дымки воздуха, будто окутывающего скульптуру и создающего свою пространственную среду. Керамика не терпит большого выноса формы. Но Малолетков часто пренебрегает этим правилом. Владея материалом, умея усмирить его капризы, он создает скульптурные группы, активно взаимодействующие с пространством.

В традициях русского и европейского фарфора XVIII – начала XX века Валерий эстетизирует драгоценность материала и росписи, но не будучи скованным в творческих установках, художник отвергает ориентацию на какой-либо канон. Он проявляет интерес к разного рода традициям, направлениям в искусстве: с формальной стороны – удивительный сплав черт русского классицизма, романтических, мирискуснических и народных традиций. А кроме того – его художественная поэтика соединяется с многослойным опытом современного искусства. Очевидно, именно эта черта, гибкость творческого характера, потребность в варьировании изобразительного языка, расширении его возможностей для обновления манеры исполнения позволяют создавать вещи, интересные не только по форме, но и по содержанию, где с одной стороны – эмоциональное восприятие окружающего нас мира, тяга к конкретности, а с другой – условность самовыражения.

Довольно интересно решение пласта «Воспоминание о Гоа», напоминающего то ли зарисовку из дневниковых записей путешественника, то ли рисованные книжки русских футуристов начала XX века, палимпсестное же наложение текстового и изобразительного рядов, живописности и графичности дают пример «интертекстуальности», присущей постмодернизму.

Многослойность образной структуры, активная эмоциональная насыщенность, метафоричность дополнительных деталей и повествовательных элементов отличают портретные работы Валерия Малолеткова. Художника привлекают личности творческие – Пушкин, Ахматова, Цветаева... Все эти работы объединяет интерес автора к уникальности личности, умение увидеть за внешними, часто гротескно заостренными чертами неповторимый мир каждого человека. Царственно гордая красавица Анна Ахматова. Шаль, окутывающая ее руки и плечи, спадая тяжелыми складками, расположенными симметрично, ассоциируется со сложенными крыльями. А сама поэтесса – с большой сильной птицей. Марина Цветаева – скорбный ангел со связанными крыльями... Сергей Есенин... Айседора Дункан....

Особая «сделанность», артистизм исполнения, чувство меры и легкость, изысканное благородство и сплав пластических, графических и живописных элементов орнаментации в соединении с функциональностью предметной формы – все это определяет характерное звучание последней серии работ Валерия Малолеткова, выполненных на уровне авторского эксперимента. Художника занимает не только проблема собственно самой формы, но и проблема функции, эстетики, иными словами – проблема духовного наполнения функциональной формы. Его вазы и сосуды – не только и не столько утилитарные вещи, но и подлинны произведения декоративного искусства, главная функция которых не прозаическое назначение, а эстетическая роль. Они вступают в контакты с архитектурой в интерьере, живут в ансамбле других вещей, согласовываясь, контрастируя, а зачастую и доминируя как главный художественный акцент.

Произведения мелкой пластики имеют то свойство, что даже если они и не были задуманы как элементы одной многофигурной композиции, но находятся в непосредственной близости друг от друга, образуют вокруг себя некое игровое пространство, вступая в молчаливые диалоги между собой, тем самым обогащая друг друга новыми смыслами, или же заставляя отчетливее звучать те, что были задуманы художником изначально. Так и эти сосуды в виде человеческих фигур, каждая из которых вполне самостоятельна, в то же самое время вступают в сложные опосредованные контакты друг с другом. Поэтому, наверное, так интересно находиться в мастерской художника, где произведения, вроде бы в художественном беспорядке расставленные на полках и столах, организовываются в свой случайный и нестройный порядок. И ты вдруг неожиданно становишься невольным зрителем антрепризного театра, в репертуаре которого множество одноактных спектаклей.

Логическим завершением этого цикла должны стать две большие вазы, над которыми скульптор работает последние полгода. Здесь он уже совершенно выходит за рамки функционального пространства, создавая вещи философического плана, переходя при этом на новый виток решения все тех же духовных проблем. Что же касается сюжетной стороны, то, по замыслу автора, она должна включать в себя диалоги поэтов разных эпох. Например, Данте – Ахматова, Вергилий – Цветаева.

Последний цикл работ Валерия Малолеткова одновременно и монументален, и декоративен, и живописен, и графичен – художник работает на стыке разных видов изобразительного искусства в керамике, так как, по его мнению, «нет другого такого материала, где можно было бы органично, а не насильственно соединить форму, цвет, пространство, функцию и дух». И в этом соединении несоединимого он видит некую сверхзадачу искусства, которая, как полагает, и станет одной из главных проблем нового тысячелетия.

Влечет Валерия Малолеткова и мир эротики – прежде всего как одна из вечных тем искусства. Правда, у Малолеткова она пропущена через призму веселой пастишки. Вспомним хотя бы его «скандальный» чайник с «забористой» надписью на выпуклом бочке: «По реке плывет топор вдоль села Кукуева...» и далее в известном духе. Впрочем, это уже тема отдельного разговора...

Лиля Адашевская

«Екклезиаст» Гольдмана в пространстве текста

«Все письма прочитывает лишь мировой Дух, он следит за их исчезновением и смеется. Для нас довольно и того, что мы прочитали некоторые из них и смутно уловили их смысл».

Герман Гессе. «Письменность и Письмена»

Гольдман весьма отличается в своем искусстве от наиболее заметных неофициальных художников поколения, к которому он принадлежит. Скорее он наследует и развивает на новом витке духовно-пластический опыт «шестидесятников», как и прерванную традицию начала века и 1920-х годов. Для становления художника были так же особенно существенны благотворные вдохновляющие импульсы и, можно сказать, неформальное ученичество у Левиной-Розенгольц.

В своем обращении к вербальной картине (т.е. к активному включению в нее буквенно-словесного материала, текстов, надписей и т.п.) Гольдман, казалось бы, близок к установкам концептуализма, особенно в его местной «московско-романтической» версии. Однако побуждающие мотивы и результаты, да и сама логика метода принципиально иные. В отличие от концептуалистов, интересы которых уходили все дальше от живописи к игре идей и остроумной аналитике «обыденного языка» социума, Гольдман привержен традиционным пластическим ценностям, отнюдь не собираясь растворять живопись в словесности, в философии и в конечном счете в анти-искусстве разрушительного толка. Он не боится «влипания» в материал; то, что некоторые иронично называют «духовка, сакралка, нетленка», он воспринимает и по сей день «на полном серьезе». Он как бы на новом витке воскрешает эти в конце 1970-х столь многими утраченные или профанируемые, но не теряющие глубокого смысла высокие ориентиры!

Очищая сакральное – нетленное – вечное в живописи от литературной иллюстративности, от навязчивой религиозной символики и от заигрывания с массовым вкусом, Гольдман вновь как бы на ощупь проявляет грани пересечения Духа и Живописи, Вечного и современности, уподобляя процесс исполнительства медитации (лого-медитации) или ритуалу.

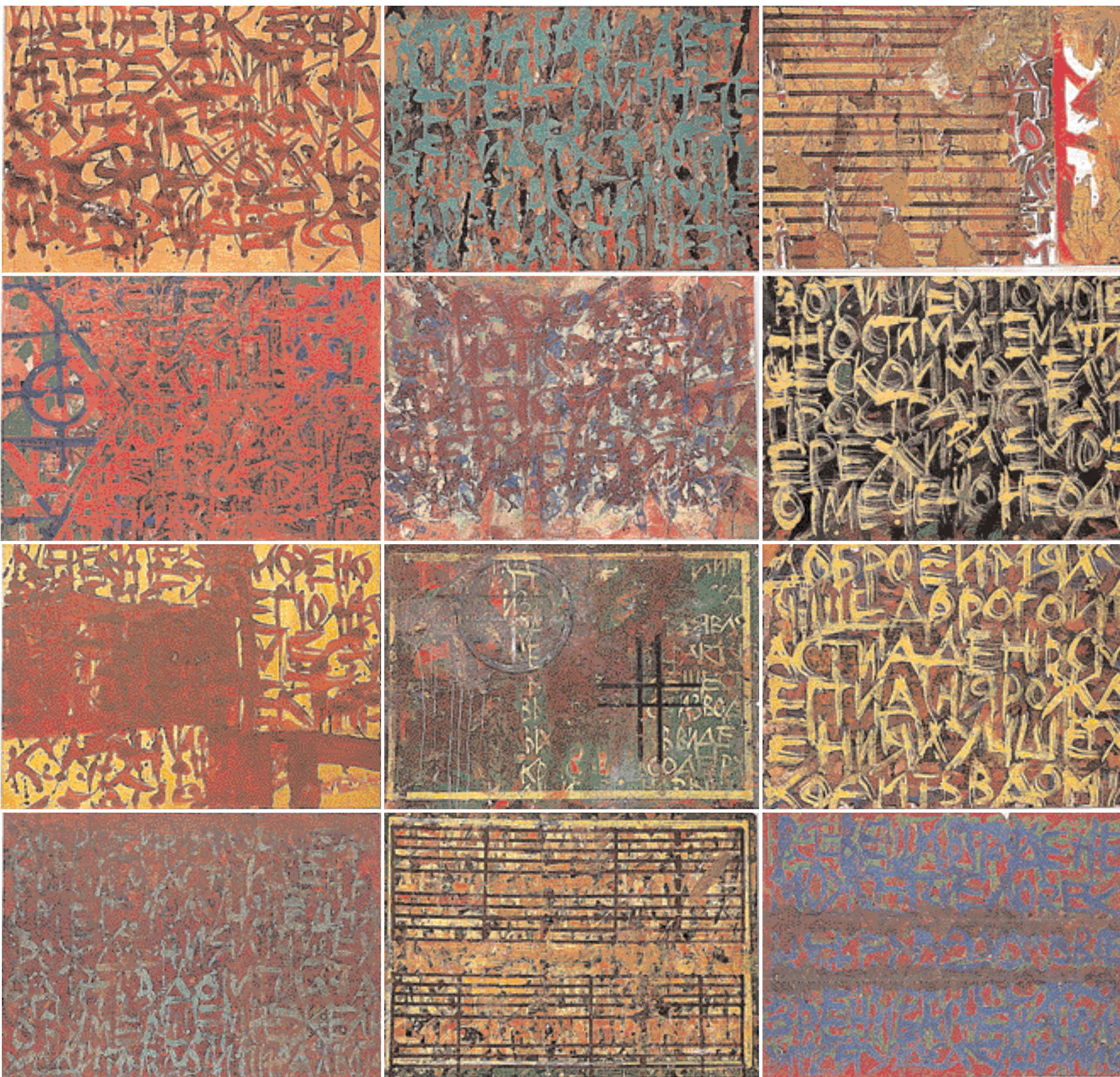
Особый интерес представляют работы художника, где он претворяет словесность – библейский текст Екклезиаста – в энергетически насыщенное, обжитое и осмысленное умом и кистью пространство живописи, живого письма.

Екклезиаст не единственная тема-мотив в циклах Гольдмана, но именно этот сериал видится особо программным и для контекста данной статьи, и для творческого опыта художника. Пространство картин уподоблено странице манускрипта, оно кажется насквозь испещренным, предельно насыщенным энергиями письма, почерка, текста. Эта каллиграфичность живописи побуждает вновь применить несколько застаканную метафору палимпсеста*.

Образ палимпсеста широко используется как культурологическая метафора (особенно в нынешний постмодернистский период, когда в любом новом произведении специально выявлено просвечивание иных, чаще всего полускрытых текстов, мотивов и т.п.). Ведь это образ своеобразного всепросвечивания и одновременно неисчерпаемости веками наслоившегося архива культуры – образ всесохранности традиции и одновременно утрат, деформаций, смещений и выпадений в процессе очередного переписывания-перечитывания, когда эти эффекты «информационного шума» даже по-своему желанны, так как даруют некоторый шанс новизны в эпоху, когда кажется, что все уже написано, сказано, вросло в архив-библиотеку, подтверждая идущее опять-таки из Библии суждение о том, что «нет ничего нового под луной».

Пожалуй, из наших художников именно Гольдман более остальных уподобил живопись палимпсесту – уже тем, что при иерархическом превосходстве письменного слова – текста Екклезиаста над фоном – этой жизненной «средой обитания» для поросли, письма, он вместе с тем делает все пластическое пространство обжитым взглядом и кистью – все, до последнего мазка. Отсюда обратимость, частая взаимопретеканность фона и знаков (букв), близи и дали, видимого и полускрытого, того, что еще не явлено, будучи замуровано в слое намеков и смутных припоминаний. Мало того, он как бы хочет вернуть равноправие Духа, писания и письма в пластической реальности последнего. Для него не только Дух, но и буква животворит, становится элементом и действующей силой в космогонии – творении камерного универсума – микрокосма листа – картины или «страницы» нескончаемого манус-





АДОЛЬФ ГОЛЬДМАН
Екклесиаст №.
16 частей
1990–2003
Бумага, смешанная техника

Goldman's «Ecclesiastes» within the pace of text

Goldman in his art differs profitably from the most conspicuous of the unofficial artists of the generation he belongs to. He has taken up and carried on both the spiritual and plastic experience of the 1960s artists and the broken tradition of the turn of the century and the 1920s. Also, his informal tutorship under Levina-Rosenholz has given him impulses of inspiration to assert himself as an artist.

Goldman attracts us with his works in which he translates a piece of wording – the text of Ecclesiastes in this particular case – into a space of painting, saturated with energy and naturalized by his mental and brushwork efforts.

Ecclesiastes is not the only motif theme in his cycles, but it stands out as a kind of program both in the artist's oeuvre as well as in the context of this article. The space of the painting is made look like a page of a manuscript. It is streaked with signs of handwriting through and through. It is saturated with the energy of writing and text as much as possible. Looking at this calligraphic manner of painting, one cannot help using what has become a rather trite metaphor – palimpsest.

Sergei Kuskov



крипта. Надпись, даже незавершенная, либо, напротив, уже скрывшаяся за горизонтом видимости, не исчезает, а вращается в раствор изливающейся на едином дыхании живописной субстанции.

Письмом здесь оказывается все. Из потенции букв вырастают невербальные письма мазков, затеков, крапчатых брызг и цветистых наплывов. Эта творческая сила вербальности говорит о связи художника с определенной эзотерической традицией, предначертанной через магию буквенных сцеплений очень многое в европейской культуре и истории, исподволь оказывает многовековое воздействие, ощущаемое и по сей день.

По сути, все, что можно понять и увидеть в картине, есть магическая каллиграфия, даже там, где эта неоформленная текстовая протоплазма подобна клублению лавы или текучести потока. Все, что порождает художник в этом рукоделии писем, в этом взращивании палимпсестного избытка знаков.

Здесь меж ними наведены мосты, проложены канаты, протянуты связующие ариаднины нити в виде арабесков плетения словес, так органично вплетенных в ткань уже почти бессловесной (поглотившей слова) текстуры живописи.

Здесь учреждается обратная связь между апофатикой тайны и явлю искусства, между сокровенным знанием интеллекта и чувственной эмпирикой рукотворного исполнительства, где задействована спонтанность почерка – эта природная стихийность, дополняющая каркас культуры. То и другое взаимосопричастно, соразмерено в неторопливом, медитативно-отрешенном или порывисто-мятежном ритме, где рукоделие письма дополняет маэстрия прочтения. В работах по-современному абстрактных и при этом отсылающих к архаике Востока (библейской древности, быть может, и месопотамскому ближневосточному археонаследию в целом) угадывается и предощущение полного преобразования, радикальной переплавки плоти мира сего, всей ныне застывшей здешней реальности в раскаленном алхимическом тигле некоего очищающего катаклизма (быть может, это армагеддон или апокалипсис?). Ведь полускрытый экстаз разрушения здесь столь же созидателен, как и воля к сохранению следов и увековечиванию писаного слова как своего рода святыни и последней ценности.

Возникает непрослеживаемость следов и неразличимость исполнительского процесса, навек застывшего в археослое поверхности. Произведение с его аурой (или застывшее припоминание о прочтении священного текста-источника) становится загадочным, как контуры уцелевшей фрески на стене, израненной (или изукрашенной?) осыпями, плесенью и вязью лишайника, как чудесные намеки на мысль искусства, извлекаемые из посланий пересохших почв, из крапчатых покровов скал и камней. Узор надписей дробно теплится, как прерывное красноречие узора на изразце, найденном в придорожных заносах песка, словно трофей пустынных троп, или находка археолога. Искусственный (и тем самым прекрасный) завиток почерка – метка, след каллиграфа, который капризно мимикрирует под природу, сливаясь с ней в окрасе и фактуре, или, напротив, испаряется, дематериализуясь до истонченности бестелесного флюида. ...Ведь все равно «нет ничего нового под луной»!

Автор не боится самоутраты в процессе растворения-погружения в творимый сплав, субъективная прихоть и личная привычка почерка подправлены и подплавлены велением сверхличной воли. Письмена отчуждаются, застывают, отслаиваются от автора, как следы в пустыне, оставленные неизвестным, возвращаются в высокую безымянность традиции. Вместе с тем письма вписаны в фасад поверхности крепко, намертво и бессмертно, как сакральные начертания над порталом святилища или окаменелая буквопись стелы. Эти знаки увековечены, нестираемы, как раны рун (ведические знаки), как фундамент руин, как надсечки клинописи или, быть может, как творимый человеком аналог чуда текста, рожденного с неба, скрижалей, однажды проступивших в камне, повинувшись Высшей воле.

Надпись теплится, колыхается, как ветви куста и дерева. Письмена ткнут живую изгородь и застывают в арабеске неведомых произрастаний, чей почерк напоминает о кочевых повадках перекасти-поля, хоть извивы корневища не порывают натянутые сквозь времена и пространства связующие нити.

Разрывы пустот, цезур и пауз, как и порывистая взволнованность почерка, подтверждает идею Хайдеггера, что «именно мимолетное хранит устойчивое». Эти причуды почерка лишь оттеняют просвет тайны-инобытия, откуда веет ветер необъяснимого – дыхание Запределья или же импульс вдохновения свыше. Слово сходит на землю, запечатлеваясь в писании текстов, переосмысляя «землю» – чувственную плоть с ее фактурной материей.

На уровне человеческих возможностей – в скромном диапазоне рукотворного деяния мастера-живописца вдохновенное свыше наитие кисти сообщает рыхлой стихии вещества энергию «пра-материи», афористичную мудрость ветхозаветных строк – текста Екклесиаста, который, по сути своей, коренясь в вечности, воплощается воочию «здесь и сейчас», проступая на как будто еще не застывшей паволоке красочного бро-

жения. Возникает сплав, состав которого парадоксально совместил абстракцию мысли, импульсивность жеста письма и подразумеваемую прочтением энергетику звучащего слова, слова, дошедшего через многовековую завесу времен, чтобы обрести свое жизненное пространство, свою странную, почти физиологически осязаемую силу внушения.

Кустарник расцветшего письма корнями исследует напластования почв (хранителей времен), доискиваясь наряду с интуицией мастера до потаенных археоисточков – до подземных вод древней премудрости, где пребывают в единстве, не будучи еще расчленены, Дух и буква, желание и почерк, идея и тело, в дальнейшем искусственно разлученные, расставленные по полочкам ветшающего архива ratio. Надпись движется, пламенеет, дымясь или стекая по земле – поэмы – грунту (который, впрочем, разрежен и взрыхлен ударами кисти, пропахавшей свои колеи, и отчасти опрозрачен свечением скрытых подземных сокровищ и истоков, сквозными излучениями энергий, заложенных в кладку основы). Надпись не сома поверхностью, но и сама она – тоже силовой каркас, несущая архитектурная арматура живописных грез, костяк, придающий стихийному волнению вещества структурное оформление. Она строится не без регламента, учреждая ритм строк – модель порядка, закодированную в степенном и постепенном «надстраивании» строк-ярусов. Культура (с ее культовым прообразом) корректирует, уточняет неразумность стихий.

Казалось бы, это уподобление письма ворожке стихий в плотную нисходит к сугубо стихийно-натуральным – докультурным – добуквенным, дословесным, дознаковым письмам живой и мертвой природы и даже к первозданному хаосу – нерасчлененной протоплазме Бытия или к глубинам Неявленного. Однако начало Логоса – вертикали – носителя смысла и порядка сохраняет силу, обнаруживая вездесущую мощь слов и, можно сказать, метафизику почерка, проявляемую как тайнопись при пристальном созерцании (и при должном подходе – установке внимания). Вертикаль космотворящей силы переводит фактор стихийности в измерение духовное.

Глаз, как губка, впитывает влажность текущих красок, рябь и ритм струения и брызг, отсветы и испарения письма-водопада, воду духовного преображения – живой символ крещения горного и дольного миров, их перелив. Это подрыв ловушек «здесь-бытия», мягкое восстание против здравого смысла жизни. Это прочтение текста – интерпретаторство – творчество через экстаз переписчика и тайнозрение толкователя...

Философичный скепсис – пессимизм Екклезиаста, воспринимается под углом умудренной высокой меланхолии. Эта скорбь космична, констатирует бренность и несовершенство земного падшего бытия, это мистическая поэтика взгляда на обреченность «суеты сует». И в восприятии художника ощутима определенная эстетизация по-своему прекрасной, но бренной, преходящей* реальности всего того, что станет прахом и тленом. Все это видится ему словно из вневременного далека, как бы из вечности – с позиций бессмертных.

Скорбь и разочарованность от прямого содержания текста врачует как музыкой самого речения, так и праздником для глаз – радостью почти любовного освоения пространства через тактильную тактику рукописи или живописания. И в этом праздновании превосходства вечности над тленом текст предстает процветшим, расцветающим, как жезл Аарона. Здесь ручное чудотворенье кисти умеет вовремя скрывать следы, часто порождая эффект магического нерукотворного результата!

Каллиграфия и органика, искусство и естество слились в нерасчлененности упорядоченного потока бытия-становления, они обретают способы взаимоперетекания, обратимости, хотя различия меж тем и другим вовсе не стерты. Поэтому особо увлекательно следить и следовать за проступанием следов кисти (букв, слов, фраз, цезур, пауз и т.п.) и за их растворением в завесе или глубине фона. Почерк мастера (и соответственно поступь текста), часто плавно-текущий, степенный, как фресковая кладка стенописи или ритм возведения, ярус за ярусом, самой стены – кладка каменщика. Порой, напротив, это беглая скоропись без букв и прерывистая вязь арабескового «рассеяния». Часто мы как бы видим рождение слова из вязкой, сырой, густой стихии живописного теста, где ростки текста видимы в пред-оформленном состоянии, как пульсации и всполохи тех излучений, которым лишь предстоит оформиться в связность удобочитаемых посланий. Поверхность – это эманация глубин и высот, истечение скрытого в явь. И все же ощутим эффект внезапности – непредсказуемо-

сти, сопричастности чуду – это приметы разрывов в сети причин и следствий, пространства и времени. Это исход из пленения очевидностью.

Таким образом, подобный опыт возвращения букв (как и сопрягшего их «плетенья словес») к архетипам духовной Прародины, к неземным «корням» и «истокам» библейской мудрости происходит не без участия своего рода «арт-магии» – как бы алхимической техники управления упряжкой стихий-первозлементов мироздания.

Письмена культуры, и силы природы равно-ценны, сливаются в колбе живописной лаборатории, где живо-пись порождает руко-пись и наоборот. Так опознается гармония взаимоотраженности небесного и земного, отсылая к афоризму эзотерической традиции: «То, что вверху, то и внизу» (Гермес Трисмегист, «Изумрудная скрижаль»). В этом еще одна эзотерическая грань того праздника почерка, избороздившего хитросплетением словесной вязи каждую страницу или картину бесконечного цикла, где каждое новотчение Ветхого Завета уводит в направлении бесконечности.

Сергей Кусков
1994

* Палимпсестом называют старинную рукопись, где поверх старых, порою сываемых переписчиком слоев текста, пишутся новые, причем утраченные, полустертые письма не исчезают окончательно, просвечивая и часто смещая новейшие наносы письма, поверх которых в свою очередь может быть нанесен очередной слой письма, и так до бесконечности.



триипостась земного бытия

новая онтология
Юрия Изосимова

Хорошо известно, нет в жизни человека фактора важнее его детства, самых первых жизненных впечатлений и ситуаций, которые для большинства людей становятся определяющими, то есть оказывают решающее воздействие на всю последующую судьбу. Несомненно, еще более тесная связь с детством возникает у художника. Потому что именно первые впечатления, являясь самыми чистыми, не зашлакованными грузом прожитых лет, позволяют как бы непосредственно прикоснуться к окружающему миру, почувствовать скрытые за его видимой оболочкой внутренние основания. Наивному, но непредвзятому детскому взгляду подчас скорее, нежели педантичному интеллектуальному анализу, могут открыться потаенные глубины бытия.

Вот это жизненное правило, может быть, даже с особой настойчивостью проявило себя в творческой линии живописца, скульптора и графика Юрия Изосимова. Случилось так, что будущий художник родился в подмосковной деревне, в окрестностях которой почвы содержали много глины. И потому в детстве он больше лепил, чем рисовал. Уже с ранних лет совершенно свободно, без чьих-либо указаний со стороны, происходило приобщение к земле, к почвенным началам. Как бы исподволь, незаметно для сознания, душа проникалась ощущением значимости, какой-то особой содержательности стихий окружающей природы.

Лепка из глины, плотного и вязкого на ощупь материального субстрата, добытого здесь же, рядом, под ногами, внутри самой природной среды, способствовала ощущению повышенной содержательной значимости самого реального пространства, со всем его натурным составом. Позже возникшее интуитивно-смысловое отношение к трехмерной расположенности естественной природы переросло в профессиональное осознание того важнейшего момента изобразительного искусства, что пространство как формально-ритмический элемент является главной содержательной основой любого пластического образа, будь это произведение живописи, скульптуры или графики. И здесь индивидуальный вывод, к которому автор пришел самостоятельно, полностью совпадает с общей тенденцией мировой истории изобразительного искусства. В художественной традиции Нового и Новейшего времени пространственная выразительная категория действительно занимает ведущее положение. Достаточно вспомнить такие направления, как барокко и все связанные с ним искания символистов, искусство инвайронмента или, наконец, неосимволизм постмодернизма. Кстати сказать, к последнему следовало бы отнести и творчество Юрия Изосимова, направленность авторских исканий которого наглядно вывится в последующем анализе созданных им произведений живописи и скульптуры.

Развитие и углубление мировоззренческой позиции окончательно привели к убеждению в том, что все без исключения элементарные феномены мира — вещи, явления, а также восприятия, настроения, эмоциональные переживания — несут в себе известное символическое значение. Вот почему, несмотря на всю отвлеченность формальной интерпретации, и независимо от конкретного выбора вида искусства, пластический образ всегда складывался у Изосимова исключительно из непосредственных результатов наблюдения и постижения простейших элементов самого материального мира. В этой направленности художественного метода, собственно, и заключается новая эстетическая онтология Юрия Изосимова.

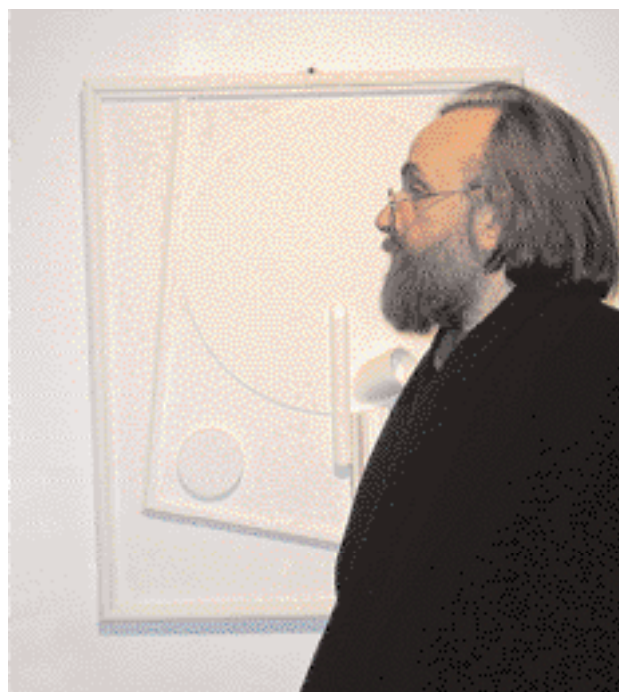
Итак, раннее увлечение лепкой из глины привело юношу на скульптурное отделение художественного училища. Однако по окончании учебы начинающий автор одновременно занимается и скульптурой, и живописью. Правда, с течением времени, по мере обретения того, что, собственно, характерно для самой творческой натуры, все больше внимания Изосимов уделяет живописному способу выражения.

Но после всего сказанного выше естественно возникает вопрос, почему же все-таки происходит такое: казалось бы, наиболее органичный индивидуальным творческим наклонностям и мировоззренческой позиции процесс образного выражения, то есть скульптурная практика, почти полностью вытесняется практикой живописной? Ответ на поставленный вопрос содержится в самой художественной специфике новой онтологии. Дело в том, что данный эстетический подход предполагает совершенно особенный взгляд на окружающий нас мир, на всю совокупность присутствующих в нем натуральных составляющих, даже на самое простейшее, самое незначительное. Все принадлежащее этому миру, до последнего атома, рассматривается не с внешней, видимой стороны, а со стороны

triad
of earthly existence

Yuri Izosimov's

new ontology



Childhood matters most in one's life. One's earliest impressions and experiences almost always predispose one's attitudes and responses to what is happening in days to come. More so with artists. The mental images they receive in their early childhood, intensely pure and clear of what will have deposited on them over years, let them get in immediate touch with the surroundings and gain an insight into what is hidden behind the appearances. It is an innocent, impartial childlike look rather than a pedantic intellectual reasoning that may discover the deep-lying mysteries of being.

It is precisely along these lines that Yuri Izosimov has been making progress, with remarkable persistence, in his painting, sculptural and graphic pursuits.

Nikita Makhov

ЮРИЙ ИЗОСИМОВ
Рельеф №23
2003
Ассамбляж



некой глубинной сущности. Художник стремится проникнуть в само сущностное содержание предметов, их изначальный основополагающий смысл. Отсюда, для автора не столько имеет значение твердая непроницаемая оболочка вещей, сколько, в первую очередь, их невидимое и никак тактильно не ощущаемое нематериальное ядро. Именно его-то и старается всеми данными ему творческими возможностями запечатлеть в своих картинах Юрий Изосимов. Вот почему с продвижением профессиональной работы вперед художника все больше и больше привлекает дематериализующая плотскую субстанцию двумерная живописная образность.

При этом ваятельное начало в значительной степени сохраняется. Поскольку художественное воплощение обобщающе-синтетических категорий, в которых, как выяснилось, автор собственно и мыслит окружающий нас мир, не может обойтись вообще без специальной скульптурной огранки, точно так же по своей природе собирательного обобщающего свойства. Живописные композиции автора складываются, именно складываются, из пластических конфигураций наподобие архитектурных построек или многофигурных статуйных групп, набранных из угловатых квадров белого камня. На холстах смысловое ядро словно высекается из реальных предметов. Таким образом, в живописно-знаковой форме, скорее, не выписывается, а вырубается зрительный образ той самой «сверхреальности», которая служит объединяющим принци-

пом раздельно существующих в мировом пространстве объектов. Это присущее всем без исключения фрагментам бытия свойство и выражается в том, что вся картинная композиция словно вытесывается из одной породы камня-известняка. Рассмотренный прием уподобления живописно-изобразительной фактуры тому или иному природному или искусственному материалу был характерен для художников-сurreалистов — от зачинателей стиля и до ее классиков. Здесь достаточно будет назвать таких корифеев традиции, как Де Кирико, Эрнст, Магритт, Дали.

Скульптурные имитации, близкие по своей пластической трактовке стилистике английского скульптора Генри Мура, в чем-то примыкающего к сюрреалистическому направлению, на холстах живописца дополнительно композиционно скрепляются абстрактными геометрическими конструкциями супрематического толка. Предметная основательность стилизованных метаобъектов соседствует на холстах с вовсе отвлеченной беспредметностью, призванной обострить символическую тенденцию живописных изображений.

И все-таки, очевидно, живописная практика не позволяла с должной емкостью сконцентрировать в образе главный смысловой аспект бытия, при максимальном сохранении адекватного визуального подобия реальных предметов. Видимо, по этой самой причине художник и вынужден был обратиться к ассамбляжу, особой образной технологии, придуманной немецким дадаис-

том Куртом Швитерсом, который в рамках одного произведения начал соединять в коллажах вместе с бумагой и тканями другие материалы: дерево, металл, кожу, а также и фрагменты готовых изделий или даже целые промышленные изделия. Подобного рода рельефные структуры уже позволяли совместить в едином выразительном пространстве подлинную предметность, настоящую скульптурную объемность и плоскостную живопись цветом, что вело к необходимой универсальности образного высказывания, затребованной синтетическим универсализмом авторского мировоззрения. Готическая устремленность вертикалей большинства ассамбляжных наборов и равномерная закраска символическим белым цветом выявляли общий сакральный аспект, хранимый в недрах любой тривиальной вещи, и в то же самое время, нейтрализуя объемную тяжеловесность реальных объектов, сохраняли натуральную материальность, присущую всем созданиям земного мира.

Вполне вероятно предположить, что оригинальная коллажная техника также отчасти была спровоцирована детскими впечатлениями. Отец Юрия Изосимова служил начальником сельской почты. И мальчик каждый день мог наблюдать своеобразный натюрморт, ассамбляж в натуре, когда на бильярдном столе, покрытом зеленым сукном, разбирали разнообразную корреспонденцию и журналы с цветными картинками.

Нужно сказать, известная ассамбляжность присутствовала и в живописи Изосимова первого периода. Ее характерной приметой стало введение в живописные композиции обрывков слов и цифр, впервые использованных в своих кубистических полотнах Пикассо и Браком, а уже вслед за ними и дадаистами. Интересно, что коллажный прием стал применяться как основополагающий композиционно образующий извод именно дадаистами, до которых он использовался достаточно ограниченно. И связано это обстоятельство с универсальностью их образно-эстетического мировосприятия. Они хотели видеть мир в его нерасторжимой целостности буквально в каждый момент времени и в каждом отрезке пространства, то есть вот здесь и сейчас. Им нужно было схватить в одном мгновении весь мир разом во всем его бесконечном времени и пространстве. Только так дадаистами понималась художественная абстракция. Но совершенно очевидно, что подобную задачу возможно образно осуществить только в технике коллажа, а еще точнее – ассамбляжа, с его возможностью отрывочного включения в единую композицию множества разрозненных фрагментов жизни. Естественно, мир с подобной точки зрения предстал калейдоскопом разорванных фрагментов. При этом, однако, сам художественный образ отнюдь не выглядел совершенно беспорядочным и хаотичным. Просто разорванная последовательность видимых вещей собиралась на металогиическом уровне художественного высказывания. Что прежде всего выразилось в особом внимании дадаистов к сложению самого пластического каркаса работ, внимании, в значительной степени свойственном и самому Юрию Изосимову. Подобное профессиональное отношение хорошо заметно не только в строгости готического стиля ассамбляжей, но и в скрупулезной выверенности всех композиционных фрагментов живописных полотен.

И тем не менее, художник все дальше и дальше продвигается к цвету, о чем свидетельствуют работы последнего десятилетия. В них он почти совсем уходит от скульптурного подobia прежней живописи, если не считать сохранения силуэтности вкомпанованных фигур. Можно даже сказать, что данная черта творческого метода усилилась, выявилась более четко и значимо в арсенале выразительных средств. Использование планов локального цвета, обобщение изобразительных конфигураций позволили сделать силуэты максимально очерченными, ясно читаемыми.

Увеличение силуэтности, а значит графичности, и без того достаточно явно выраженной в живописных произведениях, отнюдь не снижает в них живописности, не обедняет самой хроматической палитры. Напротив, в картинах наблюдается возрастание цветовой энергии, художник теперь добивается настоящей колористичности, при всей строгости и лаконичности композиционных построений. Характерно, например то, что плоскостные цветовые зоны набираются открытыми и сочными красочными мазками, которые собственно и придают композиционным формам непосредственное живописное движение. Отныне действительно нужно отметить подлинную колористичность живописи автора, о чем раньше можно было говорить достаточно условно. Несколькими суховатая графика силуэтов сглаживается и, несмотря на уплощенность, благодаря живому цвету, они не становятся безжизненно плоскими, а наоборот, получают некую естественную наполненность.

Этого непростого результата в принятых композиционно-пластических условиях удалось достигнуть не только за счет обращения к настоящей живо-

писной манере, но и вследствие перевода фигур из объемно-скульптурной категории в категорию пространственную. Недаром теперь ведущими колористическими тонами избираются голубой и бирюзовый, то есть наиболее пространственные цвета.

Добиваясь максимальной раскрытости живописных композиций, связанной с расширенной космичностью мировосприятия, художник подчас даже совсем отказывается от натурной узнаваемости объектов и переходит практически к чистой беспредметности супрематического толка, к тому виду геометрической абстракции, в стилистическом методе которой были заложены пространственные координаты вселенского масштаба. Но удивительный парадокс новой живописной онтологии проявился в том, что и в случае последовательного проведения неконфигуратива художник все равно вынужден сохранять приметы реальности. Ведь с их полной утратой исчезла бы и смысловая начинка реального, то есть сам предмет искусства Юрия Изосимова.

В частности, эта забота – ни при каких условиях не потерять объективную вещественность – ярко прослеживается в диспозиции двух определяющих живописное пространство цветовых планов: коричнево-зеленого и голубого, призванных в одной из картин метафорически символизировать соответственно землю и небо. На диагональной оси их сопряжения парят охристо-золотистые треугольники и черный овал – символы духовной энергии и витальной животворящей силы материи. Символические знаки парят над мировым горизонтом именно потому, что и потусторонние, и посюсторонние импульсы находятся отнюдь не в запредельных даях от здешнего мира, а принадлежат исключительно ему, пронизывая все его космическое пространство, от одного полюса и до другого, своими энергетическими потоками.

Приверженность новой художественной онтологии, почве, земле, невзирая ни на какие самые отстраненные экскурсы мысли, не позволяет автору оторваться от насущного в сторону «отвлеченных начал». Вот почему, несмотря на всю синтетичность образного мышления живописца, его композициям даже свойственна некоторая повествовательная аллегоричность. Правда, аллегоричность совершенно особого характера – знаковая, а не жанровая, с высокой степенью символической концентрации.

Специфика живописной иконографии связана с тем, что большинство сюжетов художник заимствует из Священного Писания. Их не очень много, но они, пожалуй, наиболее емкие по своему содержанию. Это «Троица», «Святой Георгий», «Богородица», «Встреча», «Крещение». Все жанрово-исторические мотивы трактуются не в их событийно-повествовательном аспекте, но обязательно в собирательном концептуально-смысловом плане. Подобная идейная интерпретация, в рамках новой онтологии, позволяет наложить сакральный мотив, без искажения смысла, практически на любую жизненную ситуацию соответствующего рисунка. Тем самым художник дает понять, что одухотворяющая категория находится не где-то в недоступных сферах, существующих по ту сторону бытия, а неразрывно связана с миром, присуща самому материальному окружению. Замечательный фактор бытия Изосимову удалось выразить в мотиве ангела, словно высеченного из белого камня и мерно шагающего рядом с человеком, по обыкновенной земной почве.

Сугубо абстрактные геометрические формы выглядят безжизненными схемами, которые трудно каким-то образом сопоставить с реальным миром вещей. Совсем другое дело – сюжет эпического произведения, ибо он возникает отнюдь не на повествовательно-жанровой основе, но исключительно – на основе содержательной. И потому в нем отсутствует механика фабульного действия, способная своей тактильной динамикой разбить, разрушить саму целостную образную категорию, сам художественный образ. Недаром сюжетно-пространственное движение персонажей в картинах живописца, скорее, надлежит определить как торжественное предстояние, подобное священному предстоянию фигур храмовой фрески или иконописной композиции. Этим же объясняется и возвращение живописца к трехмерной скульптуре характерного монументально-синтетического склада, иносказательной пластической формуле неразрывной монолитности и незблемой статики каменного блока.

Автор обращается к сюжетам Священного Писания именно потому, что они вбирают в себя всю предикативность мира – жизнь, любовь, смерть. Универсальный закон Святой Троицы таков, что вмещает не только Бога, но и всю триипостасность земного бытия с его духовным началом, материальной плотью и любовным чувством – началом, их объединяющим.



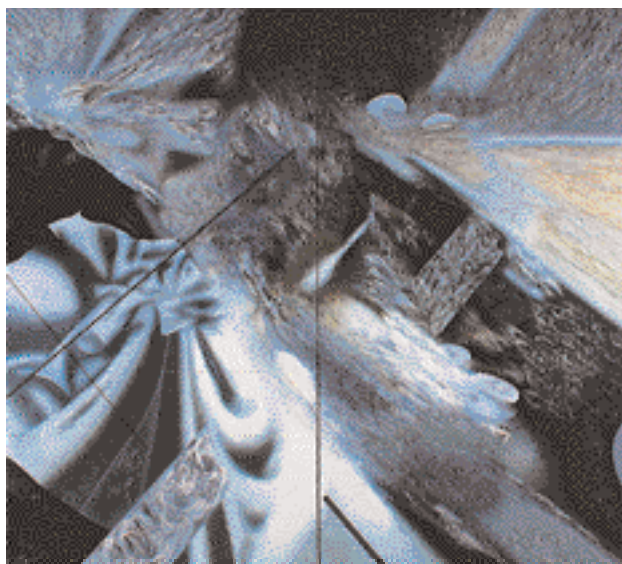
Рельеф №1
1988
Ассамбляж

Борис Ионайтис – живопись как вид духовной практики



БОРИС ИОНАЙТИС
Лунная тень
2004
Холст, масло

Серебряный ангел
1992
Холст, масло



В великолепном особняке болгарского культурного центра при большом стечении народа открылась выставка Бориса Ионайтиса, приуроченная к юбилею художника. За небольшим исключением выставка состояла из новых работ. Из старых своих картин автор придирчиво отобрал только те, что действительно составили вершины его творчества. В великолепно сделанной самим автором экспозиции свободно и вольно располагались только те произведения, которые обозначали определенные этапы его творческого пути. В торжественной анфиладе залов разворачивалась высокая мистерия духовной жизни художника.

Особенно отчетливо увиделось, что цельность творчества Ионайтиса не только в его личностном постоянстве, пристальном внимании к способностям человека возвышаться духом. Цельность его творчества в течении всей его жизни было обеспечено тем, что Борис Ионайтис создал свою живописную систему. Ему пришлось ее создать, чтобы адекватно выразить свою тему – тему непостижимости импульса, породившего мир и человека для вечного раздумья об этой загадке. Сейчас уже трудно сказать, что возвращало творчество Ионайтиса – то ли развитие живописной системы, которая позволяла говорить на высокие отвлеченные темы и по определению была мало приспособлена для выражения зрительных впечатлений, то ли склонность к философии вынуждала так развивать живописную манеру, приспособлявая ее для трудных онтологических тем.

В основе этой живописной техники несколько данностей. Во-первых, основной цвет – голубой, редкий для палитры современного художника, да, пожалуй, вообще по определению дополнительный в живописи нового времени. Голубым цветом широко пользовались некогда создатели христианских фресок, и это неслучайное для живописи Ионайтиса сближение. На его холстах он имеет тот же смысл, что и у предшественников – абсолютного света, космоса, высшей логики. Голубой обозначает сферу небес и сферу сознания, его постигающую. Вторая неотъемлемая часть живописной системы – композиционный прием: глубокие, безбрежные, но умозрительные пространства, когда дали оказываются преградой, а преграды таят бездны. Смысловые богатства, которые выстраивает этим приемом Ионайтис, нуждаются в особом внимании. В этих преображениях пространств есть свои сюжеты, можно увидеть в них духовные блуждания, есть здесь и мотивы нравственного возвышения, мистических поисков. Эти композиции, безусловно, несут и гуманистическое высказывание о бесконечности мира и человечества, и экзистенциальные состояния отдельной личности.

Третьим компонентом живописной системы Ионайтиса стал его мазок. Содержательный смысл мазка художника не только в разнообразии, можно даже сказать, в особой изобретательности этого разнообразия. Это имеет, скорее, прикладной характер: привлечь зрителя к полотну поближе. Большие полотна Ионайтиса хорошо рассматриваются издали, но мазок манит, вернее, заманивает взглянуть на него поближе, и тут открываются новые уровни смыслов. Каждый мазок состоит из тончайших нитей нескольких тонов. Неожиданно открывается, что тотальный голубой на самом деле имеет многосоставную гамму. Утонченность, изысканность и техническая непостижимость этого приема изумляет сама по себе. Но на смену этой радости открытия приходит осознание смыслов самого приема. Космос Ионайтиса возвышен, его непостижимость и притягательность не только в эффектности голубого, изобретательности композиции, но и в мерцании множественности в каждом мазке. Подобно всем формам жизни этот космос Ионайтиса тоже имеет форму, материю, молекулы, атомы и далее – те незримые проуны, из которых складывается искусство.

По сути, Ионайтису удалось достичь того, к чему стремятся все творцы, но не многим дано свершить. Его картины – это его личная, им изобретенная субстанция, его персональный способ претворять поверхность холста в смыслы.

Так случилось, что юбилейная экспозиция Бориса Ионайтиса стала итоговой для его творчества посмертной выставкой. Как художник он достойно завершил свое творческое предназначение, и это единственное, что примиряет нас всех с его преждевременной кончиной.

Ада Сафарова

Boris Ionaitis: painting as a form of spiritual exercise

Boris Ionaitis's show, occasioned to his jubilee, drew an enormous audience at its opening in the magnificent mansion housing the Bulgarian cultural centre. The exhibition, arranged by the author himself with grandeur, gave a free-sweeping display of only those of his works which stood as milestones.

Boris Ionaitis has developed a painting manner of his own. Otherwise he could hardly have been unable to express his theme in full. What he always tries to express is that it is impossible to understand the impulse that has brought the world and man into existence

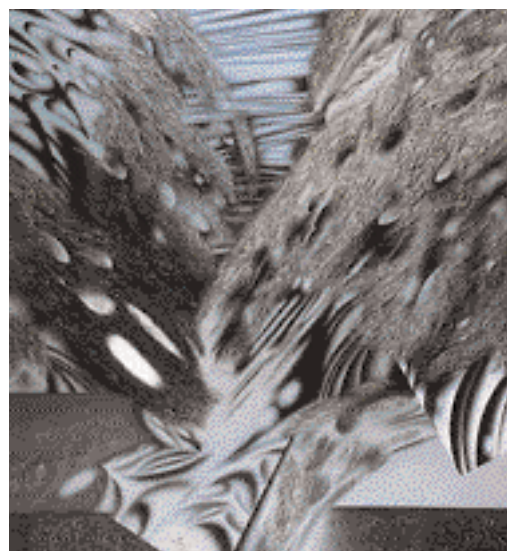
for all of us to keep thinking forever about this enigma.

He has in fact achieved what all artists try but few are given to do. His paintings is his personal substance, the one he himself has invented as a way of his own to transform the surface of a canvas into a set of meaningful images.

As happened, his jubilee show turned out to be his post-mortem summing-up report.

Boris Ionaitis finished his predestined path with dignity – perhaps the only thought that may get all of us to accept his untimely death.

Ada Safarova



Ночь на Лысой горе

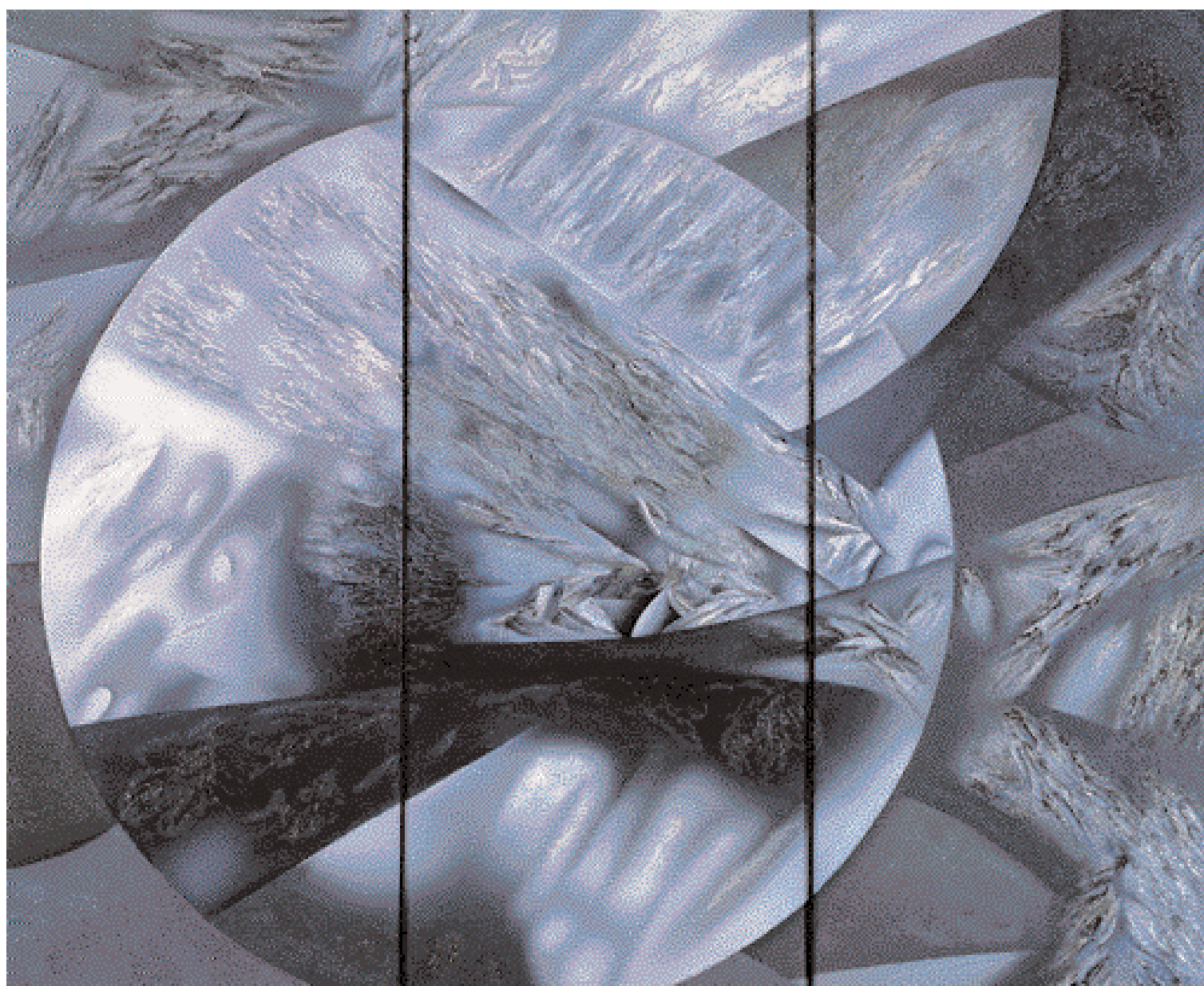
1991

Холст, масло

Дорога к счастью

1996

Холст, масло



философия сердца в русской средневековой иконописи

*...мы должны всю жизнь сидеть
у дверей сердца своего*

Иоанн Златоуст

Искусство всегда сосредоточено на человеке. Природа, мироздание, общество, политика, история – лишь фон, на котором изображается человек. Искусство всегда волновали человеческие страсти, эмоции, и особенно те, которые вечны, свойственны всем эпохам, понятны всем временам. Искусство пыталось преодолеть скованность человека сегодняшним днем, порвать с проблемами преходящими и проходящими.

Художник всегда стремился подняться от человека к Человеку и ответить на вопрос «Что есть человек?». Поэтому наиболее известные произведения искусства трагичны.

И дело вовсе не в том, что человеку в его повседневной жизни не хватает страданий. В искусстве человек ищет очищения, возможности вырваться из пут собственного несовершенства, а ничто не дает его в той мере, как трагедии бытия, трагедии человеческого существования.

И наиболее ценно в искусстве то, что зритель в состоянии «войти» в изображаемое, пережить его не «извне», а именно «изнутри». Христианство, несмотря на неоднозначное отношение к античному наследию, также уделяло особое внимание рассмотрению этого феномена искусства: что происходит с человеком, когда он ощущает себя на месте изображаемого, как человек преодолевает эту грань между собой и другим, порой вообще нереальным?

Вспоминаются слова И.В. Киреевского, описавшего свои чувства от встречи с чудотворной иконой в Оптиной пустыни. Думается, их могут повторить многие: «Икона эта целые века поглощала потоки страстных возношений, молитв людей скорбящих... она должна была наполниться силой... она сделалась живым органом, местом встречи между Творцом и людьми... я пал на колени и стал искренне молиться¹». В таком контексте особенно проникаешься словами С.Н. Булгакова о соединении в одном лице художника и созерцателя.

Обратимся к русским средневековым изображениям Страшного суда. Сюжет общеизвестен: суд над праведниками и грешниками, благодарение или наказание за тот выбор, который был сделан человеком при жизни, следовать за Богом или нет. В этой нравственной задаче таится подлинная и высокая трагедия. Что же является центральным сюжетом иконографии Страшного суда?

Наш мир по природе своей – не ад и не рай, а смешанная среда. В мире преобладают не святые и не изверги, а смешанный или житейский тип.

На иконах, изображающих Страшный суд, есть пограничный столб, отделяющий ад от рая. К этому столбу привязана человеческая фигура – житейский тип человека, которому одинаково чужды и небесная глубина, и сатанинская бездна. Иконописец оставил его как бы вне происходящего вокруг.

Слева от столба – геенский пламень мирового пожара, а справа начинается шествие в рай. Иконописец демонстрирует это, показывая движение глаз праведников к огненному херувиму, где души окончательно преобразуются, окрыляются и, окруженные золотыми венцами, взмывают вверх, где открывается видение нового неба и новой земли. В движении душ праведников царят мир и гармония. Иное – на левой стороне изображения. Там восходящему полету праведников противоположно падение фигур грешников вниз, в бездонную пучину.

Эти низвергающие фигуры связаны в непрерывную цепь, ее изгибы придают изумительную художественную достоверность трагедии: все грехи людские связаны один с другим, всякий порок влечет за собой другой. И все грешные души связаны узами общего соблазна. Для иконописца главное здесь – проникновение в правду внутренней жизни.

В иконах Страшного суда мы видим, как в мирочувствии иконописца соотносятся два крайних предела бытия. С одной стороны, действительное ощущение совершающегося на земле ада и созерцание бездны, куда ниспадает завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь. Рабство греха противоположно свободному полету праведных душ. С этой стороны – яркое, конкретное видение неба и духовного полета... А между ними – человек, который «нигде». Именно против состояния «нигде» и выступал иконописец, против этого житейского компромисса, который так часто кажется решением проблемы, но в результате оказывается обманом. Художник прекрасно понимает сложность выбора, несовершенство природы человеческой.

В русской средневековой философской мысли, есть немало рассуждений, как совершить столь важный и необходимый для человека выбор – выбор между добром и злом, и русская иконопись Средневековья проникнута философскими и богословскими исканиями ответа на этот вечный вопрос.

Это центральная проблема отечественной мысли, и «если из русской философии убрать ее высокий нравственный тонус, эмоциональную взволнованность, стремление пропустить проблемы бытия через горнило собственных переживаний – мы потеряем едва ли не самую сущностную ее характеристику²». Основой же

внутренней, нравственной жизни человека, отправной точкой является «сердце». В «сердце» воссоединяются все линии сакрального, эмоционального, душевного и духовного развития человека. Познать «всем сердцем» – значит понять и почувствовать всецело, глубоко и лично. Поэтому в русской философии так много размышлений о «сердце» человека, которое есть поле столкновения добра и зла, и в котором разрешается их противоборство. В русской средневековой философской мысли часто встречаются такие выражения, характеризующие бытие человеческое, как «тяжкосердие», «темные сердцем», «высокомудрые сердцем» и т.п. Истины, прошедшие через «сердце», становятся непререкаемыми. Поняв себя в «сердце» своем, человек поймет и мир, а поняв мир, сможет преобразовать его. Преобразуется же мир сердечными движениями человека и всего народа.

Но «сердечное» созерцание невозможно без силы любви и воли любви, ибо высшая добродетель сердца – любовь. Именно в этой парадигме воспринимали отечественные мыслители слова Иоанна Златоуста, столь их вдохновлявшие: «...Мы должны всю жизнь сидеть у дверей сердца своего и беречь его от засорения... Наша главная беда именно и заключается в неупорядоченности, беспорядочности и запущенности сердца»³.

Нил Сорский, один из самых ярких мыслителей русского Средневековья, распространитель исихазма, во главу своих исследований ставил «умное делание», свободу выбора в сторону добра.

В «Большом уставе» Нил Сорский развивает основные положения своего учения. В предисловии он формулирует главную идею текста – «от сердца исходят помышления зла и сквернят человека» и, следовательно, борьбу со злом нужно начинать с очищения своего сознания «внутренняя съезда научивша очищати». Невидимая «мысленная брань» потрясает все существо человека, «выворачивает наизнанку». Поэтому, советует Нил Сорский, следует хранить ум как «око душевное», постоянно пребывать в «мудровании» и «рассуждении духовном». Автор подчеркивает, что внешние поступки (или «телесное делание») есть лишь «лист точию», а внутренние свершения (или «умное делание») подлинно плодотворно – «плод есть».

Нил приводит психологический анализ возникновения страстей в душе человека. Он исследовал различные «мысленные брани», которые мучают душу, вводя в нее пороки и грехи. Причиной страстей человеческих являются «образы неции и начертания мира», то есть предметы и явления действительности. Благодаря чувствам они «объявляются» уму и преоб-

разуются в простые идеи («помысл прост»). Эта первая ступень развития страсти обозначается понятием «прилог». Если ум не проникается им, не увлекается, то сам по себе «прилог» безгрешен. Если же ум склоняется к «приятю помысла», наступает вторая ступень – «сочетание», т.е. соединение возникшей идеи с «произволением» человека, его волей. В этом случае такая мысль должна быть решительно отсечена, чтобы не возникло «сложение», то есть согласие души с тем, что «глаголет вражеский помысл», «съластное» ощущение. Следствием подобного становится «пленение», и в конечном счете утверждается «страсть» – высшая любовь и приятие земного мира, человеческих «мечтаний». Когда «пленение» из временного, эпизодического становится постоянным, всепоглощающим, неотделимым от природы человека, то в этот момент и наступает «страсть». Страсть выбирает и указывает человеку, как ему вести себя и что делать.

Чтобы избежать подобного, всякое дело следует начинать с «мудрования», с рассуждения, чтобы не поработилась душа ощущениями, а ум был очищен от «лукавых помыслов».

Нил Сорский указывает на восемь пороков, порождаемых страстями: чревоугодие, прелюбодее, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость. В противовес им, человек должен воспитывать в себе добродетели: умеренность в пище, целомудрие, нестяжательство, милосердие, веру, терпение, скромность, смирение. Цель жизни каждого человека – это не умерщвление плоти, а внутреннее, нравственное самосовершенствование, как, например, почва монашеских подвигов – не плоть монаха, а его мысль и сердце.

У Нила Сорского прозвучала мысль, которая была явно навеяна практикой исихазма: необходимо создать и воспитать свободную, независимую от государства, не связанную с хозяйственной деятельностью мыслящую личность, и чтобы общество признало право на существование таких личностей, объединение их в братства.

Идеи Нила Сорского оказали большое влияние на средневековую иконопись. Иконописец как бы утверждает правду Нила Сорского, что человек, несмотря на всю боль мироздания, должен сделать выбор между добром и злом,

выйти из состояния бытия «нигде». Об этом и говорят изображения Страшного суда в русском средневековом искусстве. Они не пугают, они стремятся обратить взор человека на себя, ибо порой ничто и никто не вызывает столько страха, сколько правда о самом себе.

Можно с уверенностью сказать, что русская средневековая философия, построенная на «сердечном» созерцании, является в преобладающей тенденции типом экзистенциального философствования.

Ольга Ионайтис

¹ Цит. по: Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Т. 1. Кн. 2. Л., 1991. С. 12.

² Громов М.Н. Типология русской философии // История философии / Под ред. Н.В. Мотрошиловой. М., 2001. С. 25.

³ Иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста архиепископа Константинопольского. Творения в русском переводе: В 12 т. СПб, 1906. Т. 11. С. 511.

the philosophy of the heart in Russian medieval icon painting

Russian medieval thinkers have left many conjectures as to how man must make the vital choice between good and evil. Numerous attempts to answer this eternal question can be found in Russian medieval icon painting.

The question is indeed central to Russian thinking. «Perhaps the main value of Russian philosophy would have been lost if it had been emptied of its high moral tone, its emotional rapture, its endeavour to live through vital issues of existence.»

The core and point of origin of man's inner moral life is the heart. All lines of man's emotional, mental and spiritual development converge on the heart. To know with all heart means to understand and feel wholly, deeply and inwardly. That's why there have been so many reflections by Russian thinkers about the human heart, the realm in which good and evil meet in

combat to decide their conflict. In Russian medieval philosophical writing, we often come across such phrases defining human existence as «heavy in the heart», «darkness in the heart», «wise in the heart», etc. Truths that have passed through the heart become like verdicts beyond appeal. When we have understood ourselves in our own heart, we can understand the world, and when we have understood the world, we can transform it. The world can thus be changed with heartfelt motions taken by individuals or by a nation combined.

It is certain that Russian medieval philosophy based on heart contemplation is predominantly a mode of existential thinking.

Olga Ionaitis

возрождение керамической иконы

Храмовое искусство за последнее десятилетие заняло значительное место в системе культуры. Оно равноправно с другими видами художественного творчества представляется на выставках современного искусства, а художники, работающие в этой области, получают государственные премии.

Вместе с тем в сфере искусства храма возникли весьма серьезные проблемы: как соединить традиции и современность, канон и новизну, прошлое и настоящее, проблема художественного ансамбля и синтеза искусств... В центре внимания оказались вопросы образа, ценности и критериев художественности.

Ответы на многие вопросы дала сама реальность — вознесшийся над Москвой храм Христа Спасителя.

Разные уровни содержания храмового искусства — дидактический, символический, сакрально-мистический, литургический и собственно художественный, эстетический — в разные эпохи взаимодействуют по-разному.

Уровень символического содержания более подвижен, динамичен и многозначен. Потому религиозная символика требует от художника определенных знаний, тем более когда речь идет об иконе керамической, опыт создания которой был давно прерван. Последние сохранившиеся памятники Древней Руси от XVII века — иконы, предназначавшиеся для наружных стен храма. По этому же пути пошли художники, пытавшиеся возродить керамическую икону в начале XX века: К.С. Петров-Водкин, Павел Кузнецов, скульптор А.Т. Матвеев и др. По их образцам в Абрамцевской и Какеринской мастерских создавались иконы для наружных стен посольских церквей.

Столетие спустя возрождение керамической иконы предпринято художниками московской и петербургской школ керамики. Речь пойдет о творчестве Георгия Куприянова (Москва) и Льва Солодкова (Санкт-Петербург) — их работы предназначены для внутреннего пространства храма. Это определило и новые профессиональные задачи: создать из керамики модельную икону, икону в ансамбле иконостаса, керамическое убранство храма в целом. Достижение единства стало главной задачей Г. Куприянова в художественном решении храмового ансамбля небольшого надвратного храма Покрова Св. Богородицы. Храм XVII века восстановлен в 1998 году в Высоко-Петровском монастыре. В монастырских вратах помещен образ Христа — символ двери в духовную жизнь, отвечает он и переживаниям историческим: воспринимается как символ народного возвращения к Богу, возрождения церкви. Крест Голгофский, обычно помещаемый перед иконостасом, Г. Куприянов расположил так, что взгляд Христа, исполненный любви и сострадания, встречает каждого входящего: распятие помещено в вершине пространственного треугольника храма. Такое новаторское решение интерьера храма позволило художнику достичь единства пространственно-пластического и идейно-смыслового решения. Керамический Голгофский крест и тело распятого Христа Куприянов располагает на фоне стены полукруглой формы, скрывающей лестницу на колокольню. Керамическая композиция подхватывает динамику фона, приобретает внутреннее движение, создается ощущение живого растущего дерева с трепещущей листвой, древа жизни, сияние изумрудной зелени на белом фоне воспринимается как метафора вечной жизни.

Образ страдания здесь претворен в символ грядущего Воскресения. Образ распятия в такой трактовке воспринимается как причастность человека к Божественному, к жизни вечной.

Такую трактовку образа распятия обусловило его место в интерьере храма. За этим стоит содержательное и чувственное переживание архетипа, найденный художником образ Христа соотносен с переживаниями реальной действительности, и в то же время он сохраняет свои метафизические смыслы, является ключом к решению всех тем храма, соотносится с другими его иконами — «Снятие со Креста», «Не рыдай мене, Мати». Каждая из них есть проявление живого чувства своего времени, и это делает икону произведением современного искусства. Конечно, в понятие современного храмового искусства нельзя привносить понятия о современном, которые складываются в мирском искусстве. Куприянов не отходит от канона, но умеет органично сочетать его с эмоциональной наполненностью образа. Это проявилось и в новой крестообразной форме иконы «Сергий Радонежский», композиции из семи клейм на северной стене храма Покрова.

Центральная композиция — образ Христа — идейно-смысловая и пространственно-пластическая доминанта храма. Главный храмовый образ, образ-идея, он определяет и характер иконостаса, его структуру, его влияние очевидно в ансамблевом решении керамического убранства церкви.

Исходя из идеи храмового ансамбля, создан и многозначный запрестольный образ Спаса. Икона находится на весьма отдаленном расстоянии от зрителя, что, казалось бы,



ГЕОРГИЙ КУПРИЯНОВ
Распятие. Голова Христа. Фрагмент

Снятие с креста
1998
Церковь Покрова,
Высоко-Петровского монастыря



ceramic icons revived

должно затруднять ее восприятие. И тем не менее новое пластическое и техническое решение иконы позволило создать видимый отовсюду образ. Достигнуто это с помощью линии темного контура, который образуется в результате разрезания по контуру изображения керамического пласта, соединенного не до конца. Этот прием применялся в керамике еще Врубелем, он позволял достигать богатых живописных нюансов. Контраст играющих, переливающихся голубоватых, розовато-карминовых тонов и черного контура рисунка, подобного витражной металлической припайке стекла, держит изображение в пространстве. Думается, что данная находка художника позволяет решать одну из непростых задач монументального искусства – синтезировать архитектурные и живописные формы.

Опыт показал, что керамика дает возможность варьировать художественные средст-

Интерьер церкви
Толгской Божией
Матери в Высоко-
Петровском
монастыре

1998



Different levels of church art content – didactic, symbolic, sacramental, liturgical and aesthetic – interact differently in different periods.

Religious symbols are more open to shifting and imply more connotations. Artists, when confronted with them, ought to possess certain knowledge. This is especially so when they come to tackle ceramic icons because it is along time away since the tradition of ceramic icon painting was broken.

The oldest extant ceramic icons date back to the seventeenth century. Old Russian icon painters intended them for outside church decoration.

The painters who tried to revive the tradition in the early twentieth century – K.S.Petrov-Vodkin, Pavel Kuznetsov and others, as well as the sculptor A.T.Matveyev – pursued the same aim. The icons they created, kept in the Abramtsevo and Kakerino workshops, were used as prototypes for decorating the outside walls of some embassy churches.

The revival of ceramic icons by artists of the Moscow and Petersburg schools is going along the same lines. But in their works there are some novel things, determined by time and, above all, material.

Ceramic and porcelain icons are exceptionally durable. Their paint neither fades nor darkens. They need no glass to protect and are easy to wash.

That appears very promising. Ceramic icons may very well fit into ingeniously designed church ensembles.

Maria Nekrasova

ва даже в таком особом искусстве, как иконопись. В зависимости от идейно-художественных, пространственных задач материал позволяет переходить от мягкого светоцветового рельефа икон праздничного чина к рельефу низкому, контрастному по цвету или живописному, наконец, к горельефу, как в купели церкви Толгской Божией Матери (в том же Высоко-Петровском монастыре), где фигуры апостолов, евангельские сцены решены почти скульптурно. Цветовая звучность рельефа достигается также благодаря пропискам цветными глинами, что создает сложный рисуночный ритмичный строй, сходный с пробелами иконописными.

В храмовом искусстве возможность живописного керамического рельефа с его тенями и сиянием красок, рефlekсами света приобретает особое значение, связанное с символикой пространства храма, символикой его освещения. Художественный язык керамической иконы соотносится с мистическими смыслами литургического действия, религиозным представлением об одновременном совершении литургии «как на горе, так и долу».

Современный художник, естественно, не может не опираться на многовековой опыт храмового искусства, но одновременно в создании символических рядов иконостаса ему необходимо учесть и опыт современного монументального искусства, включающий широкий спектр условий – общую световую атмосферу интерьера и даже музыкально-ритмическую атмосферу литургии.

Но трудность в том, что символический ряд более подвижен, чем изобразительно-иллюстративный, следующий тексту Евангелия или жития святого. Творческий процесс в создании иконы предполагает мистическую углубленность в «сверхбытие», требует особого состояния духовного, психологического. Георгий Куприянов выражает его с детской наивностью, придающей образу особую теплоту и обаяние непосредственности. Таковы иконы «Сошествие в ад», «Преображение» и «Благовещение». У петербургского художника Льва Солодкова другой подход в решении этой задачи. Он работает в технике фарфоровой живописи, создает по собственной технологии керамическую основу для икон иконостаса. Иконостасная фарфоровая или фаянсовая рама в церковном интерьере была распространенным явлением в конце XIX – начале XX века. Ее изготавливали на фарфоровых фабриках товарищества Кузнецова. В настоящее время их производство возрождается в Гжели. Между тем фарфоровые иконы, тем более иконостасные, – явление довольно редкое. Сохранилась память о фарфоровом иконостасе с фарфоровыми иконами XVIII века в селе Волокитино, близ Глухова. Они были созданы на фарфоровом заводе Миклашевского.

Лев Солодков создает свое уникальное произведение – целиком фарфоровый иконостас в восстановленном храме XVIII века Царскосельского лицея в Петербурге в честь чудотворной иконы Божией Матери «Знамение». По замыслу художника должен быть воздвигнут четырехрядный иконостас с иконами фарфоровой живописи и рамой, вылепленной от руки, с соблюдением канонов храмового искусства.

В.Н. Лазарев называл византийский культ «грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам, сосредоточивать внимание на созерцании «чистых идей»*. Солодков следует этим путем.

В освоении иконных прототипов, рассказывающих о жизни Христа или Девы Марии, Солодков не отступает от иконографии, сохраняет соотнесенность с каноническими образами, и тем не менее создает образы неповторимого эмоционального звучания. Авторское претворение техники фарфоровой живописи приобретает здесь особое значение. Он использует эффект светящихся красок, письмо тонкими, просвечивающими слоями. Этот технический прием требует особой поэтики, своей живописной манеры. И они найдены художником. Издревле считалось, что божественной энергией наделен сам материал, из которого творится икона. Глина, т.е. по сути своей земля, этому предназначению быть материалом иконы отвечает не менее, чем дерево, на котором традиционно писали иконы.

Эстетика живописи по фарфору своей светоносностью и методом письма прозрачными слоями краски близка иконописной. Солодков в общем цветовом решении, в ритмике формы, линии дает свою художественную трактовку иконного образа: по-своему расставляет акценты света, жестов, выражения лиц, деталей одежды. Во всем этом проявляется чувство художника, мера его проникновения в духовную реальность образа, его утонченная философичность. «Благовещение», «Успение Божией Матери», «Воскресение Христово», «Покров Богородицы» исполнены им с внутренней динамикой, образы пребывают в большом, длящемся времени и тем утверждаются в своей внутренней жизненной значимости во все времена. Этой теме вечной жизни художник вторит и мотивом виноградной лозы – символом, выбранным им для рамы иконостаса. Вылепленная от руки горельефом виноградная лоза сияет золотом, изумрудной зеленью на белом фоне. Этот прием создает тонкий эффект сияния в воздушной среде храма, атмосферу праздничности порождают всполохи бликов золота на пластике рельефов, и все это вместе усиливает эффект таинства света. Художественный эффект соответствует евангельскому событию воскресения в вечную жизнь.

Современное иконотворчество как искусство сохраняет связь с культом, с богослужением, канонем. Тем не менее, эмоционально-эстетический фактор имеет большую силу воздействия.

Возрождение керамической иконы художниками двух школ – Москвы и Петербурга – подтверждает сказанное: иконы, созданные по образцам прошлого, могут остаться художественными произведениями. Но в работах художников есть и ряд новшеств, определяются они прежде всего материалом – керамикой, а также временем, художественным чувством современного человека. Для церковной практики важно и то, что керамические и фарфоровые иконы долговечны, не утрачивают красочного слоя, не темнеют, не требуют стекла для сохранности, легко промываются. Эти качества материала делают его особенно перспективным для создания уникальных храмовых ансамблей.

Мария Некрасова



ЛЕВ СОЛОДКОВ
Знамение Божией Матери
Фарфор

Божия Мать Предстоящая
(«Несокрушимая стена»)

2004

Фарфор, подглазурная роспись



* В.Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1947. Т.1, С. 27.

вектор ценностей Льва Солодкова

Искусство керамики тысячелетия скрепляет невидимой нитью творческие искания разных поколений. Оно позволило всем народам выражать, узнавать, помнить себя. В переломные годы это особенно важно. И не имеет значения, какой язык искусства – предметно-изобразительный или абстрактный – изберет художник, к какой стилистике прибегнет, к какому направлению или школе тяготеет его творчество. Мудрейший Алексей Георгиевич Сотников всегда напоминал, что главное – это «качество искусства». Важно, что создает дыхание живого произведения, что наполняет его энергией и дает радость созерцания зрителю. Творчество художника Солодкова позволяет постичь этот феномен.

Вот уже двадцать лет на отечественных и зарубежных выставках присутствуют произведения художника.

В середине 1970-х годов Солодков был в авангарде движения петербургских художников, объединившихся в группу «Одна композиция». Творчество каждого члена этой группы утверждало свою концепцию искусства, но все вместе они бросали вызов банальности и косности, общепринятым нормам официального искусства.

Тогда русская керамика, как и все отечественное искусство, освобождала от «железного занавеса», выходила на международную арену. В 1973 году на Международном конкурсе керамистов в Фазэнце (Италия) Россия в лице художника Льва Солодкова получила первую золотую медаль за его произведение «Русь белокаменная» (1973). Это было событие, раскрывшее миру не только творчество Солодкова, но и искусство, за которым стояла русская культура с ее тысячелетними традициями. Эпическо-лирический образ «белокаменной Руси» получил дальнейшее развитие в целой сюите произведений разных лет. Это произведение определило творческий метод художника, его принцип, придало органичную целостность его дальнейшему развитию.

Солодков родился в Киргизии, вырос в Якутии. Тайга, горы, походы к вершинам дали профессию горного мастера, но они же воспитали в нем художника со своим чувством пространства, любовь к просторам земли. Они подтолкнули к пониманию того, как можно художественно выразить, сконструировать, претворить в пластический образ дали горизонта и просторы земли. Для этого нужно не только выстроить композицию, но и создать образ, открыть, сотворить метафору, не сочиненную, а непроизвольно рожденную, органичную, перерастающую в символ. Это можно сделать только если форма рождается из жизни. Солодкову помогала память об увиденных с вершин гор просторах с величественным чередованием холмов, лесов. Он хранит в памяти вид бесконечных белых равнин и вздымающихся к высокому небу белых храмов – белые храмы на снежной равнине.

Собирательным образом этих переживаний стал собор Вознесения в Кижях, парящий в голубой небесной и водной глади, изливающийся ввысь светом.

Кижский храм как пластический образ пространства стал для художника символом Отечества. Так родилась емкая пластическая форма: купол-сосуд, сосуд-купол.

Этот образ, словно сам по себе, ширился, набирал силы, обретал сакральный смысл. Художник, возможно, не думал о таких вещах, но как раз в этом и заключается тайна творчества. В найденной им устремленной ввысь форме вертикальное движение совмещено с монументальной устойчивостью пропорций, покоем линий. Сосуд-купол раскрыл свою священнодейственную изначальность. Синтезированная форма, в которой слились в целостность разнонаправленные силы движения – взлетающее и ниспадающее, – многоголосо повторяется на разных пространственных уровнях композиции. Художник варьирует, расширяет и углубляет пластический образ, открывает в нем новые возможности содержания. После «Руси белокаменной» он создал композиции «Заонежье», «Вечерний звон», «Древнюю Русь» и наиболее полно выразил эту тему в монументальном произведении «Россия, Русь, храни себя, храни» на слова поэта Рубцова, которое было отмечено медалью Академии художеств. Открытая небу чаша – как колыбель рода и образ земли рождающей, но это и купол, собирающий, стягивающий и возносящий духовныеклады к вечному вместилищу. Выразительную метафору сопровождает контрапункт – вертикальные ритмы взлетающих конструкций и аккомпанемент – сферические формы. Это как дыхание: вдох – чаша, выдох – купол. Или: накопление – претворение. Или: чаша времени и купол вечности. Метафорам формы вторят метафоры цвета – бело-серебристого, розово-золотистого, иссиня-черного; переливаясь, они раздвигают пространство формы и насыщают его светом. В блеске глазурированной поверхности отражаются чаши-купола и возникает колебание струящегося света. Возникает ощущение звука, звона колоколов, светозвуковых сиг-

Lev Solodkov's vector of values

The art of ceramics appears to have for ages been holding together different generations of craftsmen. Every nation has found in it something to express itself, identify itself and record itself. It has been especially so in transit times. And it doesn't matter much what mode of expression, abstract or otherwise, artists choose, what style they prefer, what school or movement they belong to.

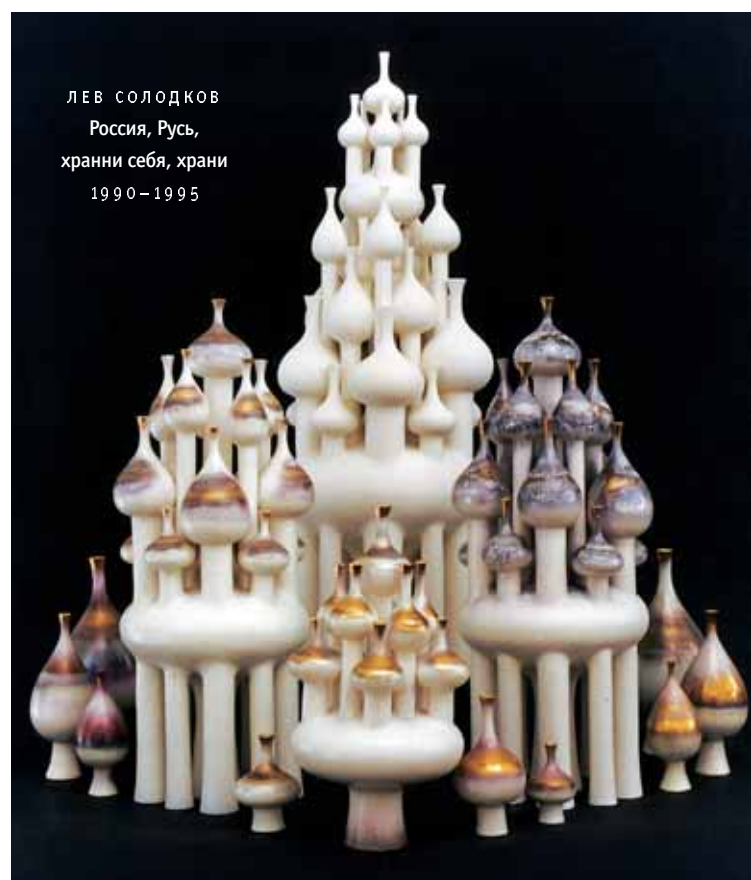
What does really matter is the quality of art, as Alexei Sotnikov, perhaps the wisest of artists, preached persistently.

It matters, in particular, to create a live work of art, whose breath conveys to the spectator energy and joy of contemplation.

Solodkov's achievement gives us a key to how works of art can do it. He has proved highly skilful in rendering scale of meanings, antinomy of images and poetry of metaphors through newest rational modes of expression and innovative means of technology. He never gets tired of experimenting, relying on his own tricks of trades.

Every work of art by Lev Solodkov reminds us that there are eternal values that make rational life happen.

Maria Nekrasova



ЛЕВ СОЛОДКОВ
Россия, Русь,
храни себя, храни
1990–1995

налов – это послание во Вселенную о том, что есть человек, творящий, постигающий мироздание.

Пластическая мелодия льется свободно, широко, естественно и разрастается, как все живое, набирая в метафоричности языка, пластики, символизме цвета. Все это подкрепляется изобразительностью росписи. В композиции «Заонежье» на поверхности иссиня-зеленых куполов-сосудов от одного к другому разворачивается картина северных лесных просторов. Черная тонкая графика передает суровость дремучей тайги. Эмоциональным контрастом звучат светлые островерхие шатры деревянных церквей, вторящие природным формам лесов и гор; и все вместе – образ гармонии человека и природы. Гимн этой гармонии возносят, воспевают купола – завершение пластической композиции.

Художник умеет заключить в одно целое земную сферу, расцветающую плодами созидательного духа, и сферу небесную, умеет соединить все в единый мир Вселенной, словно вторя законам красоты, божественному замыслу.

Целостное чувство мира художника не застит его взгляда на реальность, напротив, делает более драматичными переживания за судьбу всего, что ценно для него. В этой связи примечательная черта в творчестве Льва Солодкова: в это непростое время оно продолжает возрастать в масштабности образов, художественности языка, пластическом богатстве. За это художник и был выдвинут в 1999 году на Государственную премию. Премия обошла художника, а многочисленные благодарные отклики зрителя подтвердили достоинства его искусства. С тех пор оно все продолжает набирать художественную силу, радует новыми открытиями. Это заставляет задуматься над природой этого творческого подъема, вникнуть в его ценностные связи со временем, понять феномен творчества. Так в 1990 году появляется композиция «Разрушение русской культуры». Гармония вертикалей и сфер нарушена здесь надломленным древком, большая сфера зияет разломом, иконные лики словно вопрошают, взывают к разуму и совести. Напряженность образа усиливает зажженная евхаристическая свеча, ее побеждающий свет – надежда на восстановление духовной целостности как залога жизни. Интонация произведения имеет силу набатного колокола, его призывное звучание, несмотря на драматизм обстоятельств, славит чудо божественного замысла и человеческого провидения его.

Перед этим сотворчеством Бога и человека художник испытывает и радость, и удивление, и эти чувства дают ему мощный импульс к творчеству.

На переломе русской истории, в 1989 году, Солодков создает композицию «Россия, Русь, храни себя, храни». Новое развитие получает главная тема его творчества. Излюбленная форма – купол – получает продолжение в сферических формах, подобно трубам органа возносящимся ввысь повторами и откликами. Эта поющая композиция с упругой структурой форм вырисовывается в пространстве выразительным силуэтом, звучит подобно хоралу, воссоздавая образ соборного действа.

Художник опирался на музыкальные ассоциации эпоса композитора Гаврилина: свет белых церквей поднимается над снежным покровом русских равнин, словно град Китеж, они парят над землей, звонят колоколами. Перепады форм и конструктивность связей создают движение, купол приобретает очертания пламени – неповторимую форму русского завершения храма луковкой. Небесное и земное соединилось. Купол-луковка переживается как форма пограничная в пространственных и временных взаимодействиях. В такой двухполюсности заключается нечто сердцевинное, осевое для русской культуры и жизни. Это слово о Земле, о России. Мотив купола-луковки – как крестьянская песня, как связь с культурой прошлого, как ценностный ориентир для будущего. Из этих духовных ценностей и рождаются столь непохожие друг на друга произведения художника, всегда родственные друг другу, как части, отображающие целое, и части, живущие в целом. Это и композиция «Пушкин и Россия» (1999), отмеченная золотой медалью Союза художников. Это и композиции «Древо жизни», «Деревья», «Острова» – творческий импульс пронизывает малое и большое, природное и культурное.

Объединяет все эти произведения потребность художника коснуться тайны жизни, загадки ее первоначала и вечности. Все композиции созданы в авторской технике и технологии высокого обжига и поражают виртуозностью мастерства.

Податливая глина принимает движения рук художника, откликается колебаниями формы, складывается в кристаллические структуры, сочленяется тончайшими гранями.

Масштабность смыслов, антиномию образов, поэтичность метафор художник умеет выразить современным рациональным языком, применяя новаторские, технические достижения. Он неутомимый экспериментатор, имеющий свои, авторские тайны техники, превращаемые им в искусство. Технические возможности, пластическая свобода в искусстве керамики естественно подвели его к созданию композиции «Космос». Тема космоса позволила полнее передать целостное восприятие мира. Эта тема захватывает воображение художника, так появилась композиция «Рождение Вселенной». Здесь идея целостности выражена как закон природы, мироздания, жизни и одновременно как принцип творчества.

Идея целостности претворилась у Солодкова в качество его искусства, стала определяющим устроением его личности.

Целостность стала вектором его ценностной системы и органично привела к храмовому искусству. Создаваемый им от руки лепной иконостас с иконами, написанными на фарфоре в церкви Пресвятой Богородицы «Знамение» историческом и культурном памятнике XVIII века, стал новым словом художника в храме.

Произведения Льва Солодкова тяготеют к экумене вечных ценностей, цель которых – сохранение разумной жизни.

Мария Некрасова

Древо жизни

2001

Цветные глазури, золото, авторская техника



есть жажда творчества...

*«Все суета сует и всяческая суета, а помощь только от добрых дел и от правове-
рья, и от нелицемерной любви».*

(по мотивам Екклесиаста и II послания ап. Павла к коринфянам. VI, 6)

На высоком берегу Оки возле Воскресенского храма стоит поклонный крест. Когда рушили церковь Воскресения Христова, не пощадили и кладбища. Надписи на могильных плитах стерлись.

Во время восстановления храма решено было создать из оставшихся камней крест в память о тех, кто был похоронен на этом кладбище, кто ходил в храм, служил в храме, кто бесследно сгинул в лихолетье. Крест воздвиг скульптор А. Комелин.

Анатолий Комелин немногословен, таковы же и его работы. «Напрямую изображать предмет бессмысленно: сам предмет всегда лучше», – говорит художник. Простота, лаконичность изображения возводится в ранг философской категории.

«Минимум средств, никаких творческих уловок самовоспроизводства... Тяжесть, взмах, удар, определенность – свойства скульптура Комелина. Современный минимализм и архаика плотно сжаты», – так характеризует его творчество художник Ирина Старженецкая, жена скульптора.

Портретные работы Комелина отображают самую сущность личности («Мои родители», 1983). Можно почувствовать глухоту и немоту отца, портрет которого выполнен из дерева. Портрет матери скульптор изваял из мягкого камня, передающего ее терпеливость, спокойствие, нежность к сыну.

Женские фигуры из дерева («Ира и Ася», 1986; «Грибники», 1983) передают задумчивость, легкую грусть, некоторую усталость своих прототипов.

Скульптуры животных и птиц художник выполняет из дерева или камня. Он чувствует материал и умело использует его свойства в своих скульптурных композициях, любовно передавая трепет птичьего оперения, смиренность лошадей-тружениц («Птица», 1990, «Кобылки», 1989).

Знакомясь с работами Комелина, зритель убеждается в том, что и пейзаж бывает скульптурным. Ржавый черенок лопаты, поставленный вертикально, с прорезанным в центре «окошком» напоминает нам о ветхой избушке-временке, стоящей в глухом и темном лесу («Пейзаж», 1993). Конструкция из деревянных брусков, стянутых веревкой, вызывает в памяти ступеньки, заботливо вырытые кем-то на спуске к прохладному ручейку-источнику («Пейзаж», 1988). Цветочные мотивы художник komponует из, казалось бы, совсем не подходящих материалов – железа, кирпича, шифера («Цветок», 1995; «Цветы в горшке», 1999; «Розовый куст», 2000).

Абстрактные композиции Комелин выполняет из дерева, чаще всего из плоских досок, железных скоб, выделяя акценты яркой темперой (композиция «Начало», 1991). Не чужды скульптору и декоративные мотивы. Они, как и все его работы, также тяготеют к монументальности. Очень красив «Декоративный рельеф» (1985), собранный из кусочков дерева разных размеров и цветов.

Изображения птиц и зверей встречались раньше в России в большом количестве в резных наличниках окон крестьянских изб. Украшает свое жилище и Анатолий Комелин. Его тарусский дом – фантастический мир, где предметы домашнего обихода потеряли свою обыденность. Художник преображает пространство, в котором живет: банька, мастерская, фохварк полны диковин, которыми стали обыкновенные вещи. Табурет превратился в козлика, дверной замок – в головоломку, дверь вращается так, будто открывает потайной вход. Декоративные элементы присутствуют в интерьере в таких соотношениях, когда господствуют не частности, а общая художественная атмосфера, чувство меры говорит об артистической натуре художника.

Но только этими качествами творчество Комелина не ограничивается. Он работает и в сфере церковного искусства. И здесь ему чужды какая-либо стилизация и эклектичность, здесь скульптор так же честен и прям, как и в светских работах. Перед его храмовыми работами каждый из нас оказывается предстоящим, и каждый осужден и каждый оправдан. На деятельность в церковном искусстве Анатолия подвиг настоятель храма Малое Вознесение отец Геннадий, а также настоятель храма Воскресения Христова отец Леонид. Анатолий взялся за восстановление тарусской церкви, он проектирует и выполняет иконостасы этого храма, создал резное деревянное распятие, киоты с житиями для больших икон Сергия Радонежского и Серафима Саровского.

the urge to create never dies...

A lonely worship cross is clearly visible today near the Church of the Resurrection on the high bank of the Oka River.

The onetime demolition of the church and the cemetery outside it left nothing but gravestones, with inscriptions obliterated.

When the time came to restore the church, it was decided to build a cross out of the surviving stones in memory of those who were once buried in the cemetery, who attended the services in it, who preached in it, who vanished unsung in the times of repressions.

The sculptor who has done it is Anatoly Komelin.

АНАТОЛИЙ
КОМЕЛИН
Крест.
Храм Вознесения.
Москва
1998





Праведники:
Калужские
чудотворцы.
Фрагменты
оформления
крестильни храма
Воскресения
Христово, Таруса.
2000–2002

Скульптура из дерева восходит к временам язычества. О славянских языческих идолах мы узнали из записок путешественников по арабскому востоку и из византийских хроник. С принятием христианства культ святых в раннюю пору своего существования встретился с идолопоклонством, со старым, крепко укоренившимся поклонением природе. Но такова оказалась преобразующая сила христианства, что поставила себе на службу древнее языческое искусство. Деревянная скульптура с изображениями святых прочно входит в церковное искусство.

В тарусской церкви резные иконы из дерева, созданные Комелиным, – жития Сергия Радонежского и Серафима Саровского привлекают своим драматизмом и сосредоточенностью. Есть в этих произведениях что-то простодушное, открытое, внешне угловатое. Образы святых отражают трудный процесс поиска, обретения внутреннего покоя. На некоторых иконах святые погружены в безмолвную молитву, скорбную и вместе с тем просветленную. Конечно, при создании икон Комелин использовал литературный источник. Переводя слово на язык изобразительного искусства, он сохраняет развернутый во времени рассказ.

Глубокая погруженность в творчество древнерусских мастеров позволяет Комелину творить, создавать новые незаимствованные сюжеты. Особенно его привлекает Страстной цикл, украшающий главный иконостас Воскресенского храма. Сюжеты традиционные и каноничные, но тем не менее художник создает уникальные по самобытности изображения. Их можно назвать экспрессивными: они исполнены обостренной эмоциональности. Лик Спасителя с печальным, внимательным и проникающим взглядом, композиция житийных сцен – свободные, с несколько гипер-

трофированной выразительностью поз и жестов, с очень точной характеристикой пространства. Значительным этапом в творчестве Комелина стала совместная с Ириной Старженецкой работа по художественному оформлению внутреннего пространства Крестильни тарусского храма. В композициях из белого камня, присутствуют знаки воды.

В Библии и в духовном религиозном опыте церкви вода всегда – образ мира. Еще античные философы заметили, что без воды нет жизни, и поэтому она и есть сама жизнь.

Но вода – это и образ смерти, стихия разрушения, неподвластная человеку.

Наконец, вода – средство, символ очищения и возрождения.

Именно в этом восприятии воды как жизни, как смерти, как нового рождения – смысл ее в таинстве крещения, таинстве начала новой жизни. Композиции Комелина передают всю глубину и сложность такого понимания образа воды.

Работы Анатолия напоминают рельефы Древнего Новгорода. Композиция «Души праведных в руце Божией» предстает как откровение, застывшее в камне.

Рельеф «Чаша» – это и купель крещения, и чаша скорбей человеческих, гефсиманской молитвы, жизни, и Святое причастие.

Композиция «Крещение» иконографична и символична: струи Иордана под ногами Христа подобны ступеням лестницы, взмахи ангельских крыльев перетекают в изогнутые ветви дерева. Так художник объединяет в одно целое все сущее – природное и духовное. «Положение во гроб» – плащаница в камне. Художник передает глубокую печаль Богородицы и

учеников; напряженное выражение ликов, сильные светотеневые контрасты, линии наклона фигур и ниспадающие складки одежды создают ритмический рисунок бесконечно длящегося горя.

Замечательны и образы ангелов. Заступники, охранители и спутники человека воплощают надежду и милосердие, но каждый образ имеет специфические эмоциональные нюансы.

Работы Комелина в храме Малое Вознесение выполнены в другой манере. Образы святых встречаются уже при подходе к церкви. На каждом столбике ограды есть изображение святого, погруженного в безмолвную молитву. Церковная ограда – это и граница мира церкви, и выход в мир; недаром лики святых обращены на улицу, к людям. Многовековая история христианства приучила человека рассуждать о мире двояким способом. С одной стороны, мы помним, что мир это – предмет Божественной любви. С другой – мир это то, что человек должен оставить, он прельщает грехом.

Христианский опыт предлагает синтез двух отношений. Отрицательное видение мира оказывается весьма положительным: нужно стать подлинно свободным и независимым от него. Но отрешенность легко может перейти в пренебрежительное отношение к творению Божию. Церковь старается уловить эту двойственность, подчеркивает свою заинтересованность миром, которой «хорош весьма».

К миру и людям обращены и работы Анатолия Комелина, часто очень неожиданные, как горельеф «Отроки эфесские». Семь отроков изображены спящими, композиционно они вписаны в круг. Круг – это всегда символ вечности; к этому концу, претворяющемуся в начало, и направлена жизнь. Каждый отрок имеет свой характер, свою интонацию. В центре композиции – радостный Николай Чудотворец. Это иллюстрация «веселого сердца». Он счастлив, и этого счастья у него никто отнять не может. Это и есть чувство «Царства Божия, пришедшее в силу», как о нем говорили преподобные Серафим Саровский и Силуан Афонский.

На территории храма стоит поклонный крест. Своей иконографией он напоминает напрестольные кресты, которые появились на Руси в XV–XVI веках.

Есть в храме еще один каменный крест, его Комелин сделал первым. Кресту присущи строгость, почти суровость линий, четкость рисунка. Классическая красота, высокая сосредоточенность образа Спасителя, соразмерность композиции и ритмичность контуров напоминают о византийском искусстве. Однако здесь есть и нечто глубоко русское – он выражает душевную открытость, гармонию внутреннего мира. В творчестве Комелина часто встречаются изображения креста. Крест – это знак мученичества, «мученик» – *martir* – свидетель. Любая жизнь, особенно жизнь художника, – это всегда подвиг, всегда борьба, всегда усилие. И в то же время с этим «крестом прииде радость всему миру».

Матушка Галина
(Гвоздева Галина Алексеевна)

Положение во гроб.
Фрагменты
оформления
крестильни храма
Воскресения
Христово, Таруса
2000–2002

A man of few words, he creates church artworks just as succinct. Everybody standing in front of them would feel facing the choice: either to be acquitted or to be condemned.

Komelin had committed himself to the course after having been blessed by Father Gennady, the rector of the Church of the Ascension, and Father Leonid, the rector of the Church of the Resurrection of Christ. He began by contributing to the restoration of the church in Tarussa, designing and building its iconostasis, making a carved wooden crucifix as well as frames with the saints' lives for the large icons of St Sergei of Radonezh and St Seraphim of Sarov.

The Holy Cross, as a symbol of martyrdom, persists in his work.

A man's life, and an artist's life in particular, is always an act of heroism, a way of struggle, a work of exertion.

And at the same time — “by the Holy Cross He has redeemed the world”.

Mother Galina
(Galina Alekseyevna Gvozdeva)



существование несуществующего в языке

*«Если палец указывает в небо,
только дурак смотрит на палец»*

(французская пословица)

«Необъектам» может быть приписан разный статус в зависимости от того, в какую концепцию языка их поместить.

Классическая концепция

Именам «ничто», «небытие», «несуществующее» дается единственное объяснение через принцип ассоциации сродни тем, которые делают возможным существование в языке «пегасов» и «круглых квадратов». Поскольку у нас нет опыта «ничто», мы всегда встречаемся с позитивным наличием вещей. «Ничто» — это негативность, то, что не может быть найдено как вещь. Тем не менее язык вводит «ничто» как то, что предметно и объектно. Однако если держаться классической концепции, то вне-находимость чистых негативностей среди вещей должна была бы аннулировать их присутствие в языке.

Неклассическая концепция

Существование негативностей, не-объектов, объяснимо в связи с устранением означаемого как физической вещи, с утверждением тотальности означающих. «Ничто» именно потому объект, что этот объект следует искать не в порядке вещей, но в пространстве чистых означений. «Ничто» принудительно содержательно, оно имеет значение, поскольку язык конституирует значения. Это, если угодно, его априорные трансцендентальные резервы.

Здесь, впрочем, проблема переходит в иную плоскость. Язык живет в бесконечном движении различений. Порождения языка безостановочно смещаются, и при этом семантика способна удерживать любые образования, если только они выполнены в пределах и по правилам грамматики языка. Но и это не может служить удовлетворительным объяснением существования «ничто». Ведь семиотическое пространство в одной своей атрибуции идентично пространству физическому — как между двумя точками всегда возможно бесконечное множество точек, так и между двумя словами существует неисчислимость иных. Однако в действительности в языковом пространстве нет такого места, которое не было бы всегда уже поименовано. Это воспроизводит сложную проблему диалектики неделимого и делимого. Но странным образом в языке означение пустоты присутствует нагляднее, чем в физическом мире, — это область пробела в тексте. И что удивительно, эти миллиметры белой бумаги принадлежат не тексту как «небуква», но физическому пространству. Есть разности пробела как небуквы и пробела как белого пятна бумаги. Их разведение трудновыполнимо, так как они произвольно сходятся, они существуют только в некоей би стабильности, открытой некогда гештальт-психологией. Речь идет о явлении, когда визуальное в изображении фиксируется либо ваза, либо два профиля, но исключается их одновременное совидение, само изображение сопротивляется слиянию в однородный монообъект.

Почему, однако, не согласиться с тем, что, с одной сторо-

ны, легкость, с которой мы образуем такие понятия, как «существующий некто, кто не существует», а с другой — трудность продолжать непротиворечиво это понятие мыслить, вместе указывают на то, что подобные понятия только и могут продуцироваться в некотором мыслительном тупике, интеллектуальной блокаде, когда исчерпаны все связи, образующие наше целостное мышление?

Вообще для философской рефлексии самый сложный рубеж — это требование избавиться от очевидности повседневных истин, от обыденного мышления. К примеру, нам говорят: несуществование (его синонимы «небытие», «ничто») есть всего-навсего результат абстрагирования от некоей каждодневно наблюдаемой ситуации. Например, вещь была, а в следующий момент ее не стало, скажем, она была утеряна, стерта, съедена и т.д. Например, стол, за которым мы писали, а потом решили отвлечься и покинули его на время, а стол за это время унесли. И мы как лицо, относимое к далекой от здравого смысла сфере философствования, страдаем от смещения предметно-смысловых акцентов, вместо того чтобы мыслить «стол был, и теперь его нет», мыслим это самое «нет».

«Нет» — это некоторое место, куда попадают предметы, после того как они перестают быть. Мы мыслим это место как кладбище всех несуществующих вещей (продолжающих, однако, существовать хотя бы в то время, пока я дописываю эту строку). И все дело в переключении внимания с вещи на способ ее данности (или не-данности), хотя философу ближе мораль французской пословицы «если палец указывает в небо, только дурак смотрит на палец». Этот обыденный взгляд не улавливает самой последовательности мыслительных операций. Во-первых, нигде в событии наличия (не наличия) стола нет его неналичности как таковой, потому как несуществующий здесь стол существует где-то в другом месте. Во-вторых, место, где стол был, а теперь его там нет, продолжает быть. В-третьих, между последним мгновением, проведенным мной за столом, и первым мгновением осознания, что стол унесли, не было онтологического разрыва, не было перерыва в длении событийного ряда.

Можно рассуждать и так: несуществующее — это то, что не существует. Однако загадка в том, что несуществующее есть реальный конструкт языка. Самодовлеющий характер языка заставляет всякую вещь быть вещью языка. Отсюда напрашивается вывод, что язык предписывает объектам существование, приписывает качество «быть сущими» сущим вещам. Этот парадокс можно пояснить на примере форм чувствования — пространства и времени. Пространственно-временная метрика мира не прибавляется к вещам, как все иные качества или свойства, поскольку все вещи уже мыслятся в пространстве и во времени. Но, с другой стороны, чтобы сказать о вещи, что она в пространстве, следует произвести удвоение, указав на тот факт, что существующая вещь существует. Однако это процедура незаконного удвоения. Вещь не может и не должна существовать дважды — один раз как объект языка, а другой раз как объект реальности, так как это одно и то же. Вещь не может иметь имени, но не иметь места. Исключение представляет «ничто» — то, что имеет имя, но не имеет места (в том числе и не имеет места быть). Пример: такие понятия, как «пегас» или «круглый квадрат». Это сборные, ассоциированные предметы, и может показаться, что они не противоречат классической концепции языка, где слово в языке соответствует вещи в мире. Слова «крылатый», соответствующее вещам в мире, и

«конь», также соответствующее вещам в мире, вместе образуют слово «пегас» – вещь, не существующую в мире, но существующую в языке, как семантический пункт схождения реальных объектов. Эта точка зрения, однако, упускает ту фундаментальную интуицию, что мы уже работаем с понятием «пегас» как самостоятельным объектом, в противном случае о нем нельзя было бы говорить.

Можно прибегнуть к еще одному роду утверждений: негативное «паразитирует» на позитивном. Этот ход рассуждения строится так: небытие – то, что не есть бытие. У этих странных объектов нет собственного имени, как оно есть, скажем, у «зеленого» или «красного». То же с качествами уродства и красоты. Уродство можно описать, и не прибегая к терминам «не красоты», а небытие, не прибегая к бытию, нельзя. В случае «зеленого» и «красного» отличие показано, но сокрыто, потенцировано. Мы не говорим: «Зеленое – это не красное». Мы видим «красное» как позитивное свойство и «зеленое» как позитивное. «Недискурсивное» же заимствует свое имя, мес-

то, а значит, и бытие у позитивного качества, в данном случае качества «дискурсивного». Может быть, эта проблема рождается из попытки сделать видимым и слышимым потенциальное, сокрыв при этом сам статус потенциального, т.е. перевести актуальное и потенциальное в режим логической одновременности?

«Ничто» – это лишь тень, а тень подчиняется закону предела: она всегда уже позади или еще впереди. В любом случае не стоит упускать из виду символический смысл предела как знака, за которым скрыто трансцендентное, потенциальное, негативное. Но, по-видимому, понять смысл предела означает то же, что перейти за него, пройти препятствие. Однако пересечение предела ничтожит предел как предел. Этим ничтожением и создается современная мысль.

Диана Гаспарян

the existence of the not-existing in language

«Non-objects» may be given a different status, depending on what concept of language they will be put in.

classical concept

The notions of «nothing», «non-existence» and «not-existing» can only be explained through the principle of association, much in the same way which makes possible the existence in language of such notions as «Pegasus» or «round square». Since we have had no experience of «nothing», we always deal with instances of positive presence of things. «Nothing» is a negation, that which cannot be found as a thing. Nevertheless, language introduces «nothing» as something which is thing-like or object-like. However, if we

stick to the classical concept, then the outside-presence of pure negations among things should be annulled by their presence in language.

non-classical concept

The existence of negations, or non-objects, can be explained through removing the designated as a physical thing and affirming the totality of the designators. «Nothing» is conceived as an object precisely because this object should be looked for not in an order of things but in a space of pure designations. «Nothing» is forcefully content-filled and has a meaning because language fixes meanings: it is, so to speak, its apriori transcendental reserves.

In general, one of the most complicated demands for philosophical reflection is that to get rid of obvious everyday truths and household thinking.

«Nothing» is merely a shadow, and any shadow obeys the law of limit: it is always already behind or still before. Anyway, it is worth bearing in mind the symbolic sense of a limit – as a sign behind which the transcendental, the potential and the negative are hidden. But to understand the sense of a limit is, evidently, to pass beyond it, or to take an obstacle. Now, crossing a limit will bring to nothing the limit as a limit. It is this bringing-to-nothing which creates contemporary thought.

Diana Gasparyan

у отрицания не может быть образа

У того, кто высказывает суждение, что Земля круглая, и у того, кто говорит, что она не круглая, в сознании рисуется одно и то же, а именно Земля и круглость, но один добавляет к этому утверждение, являющееся следствием действия его ума, а другой – противоположное действие – отрицание, у которого не может быть никакого образа. Отрицание не является содержательным и не имеет объема, однако оно производит некий эффект и потому производительно.

Можно обратиться к предпринятому Фомой Аквинским анализу знаменитого доказательства Ансельма о бытии Бога. У Ансельма само понятие Бога имеет объективно-реальное содержание, оно отнесено к реально существующей действительности и мыслимому его существованию в разуме. Но мыслимость только в разуме противоречит понятию «сущности Бога», согласно которому Он есть Наибольшее, больше чего невозможно и помыслить.

Однако понятие, которое мыслится как наибольшее, может мыслиться и как наличествующее и в разуме, и в действительности, так и не наличествующее и в разуме, и в действительности. Суть этой симметрии именно в том, что существование объекта в большем ареале равновелико его несуществованию в том же ареале. Как если бы мы сказали «побывать в Париже и Лондоне, означает большее удовольствие, чем если бы мы посетили только Париж», но то же верно и в отношении обратного утверждения «не побывать ни в Лондоне, ни в Париже означает большее расстройство, чем не побывать только в Париже». Наличие или отсутствие мыслимого объекта не влияет на величину занимаемого им места в пространстве мыслимости.

Принцип автономии сущности и существования, их несовпадения оказался весьма продуктивным, поскольку породил экзистенциализм – влиятельнейшее интеллектуальное течение XX века.

Кроме того, несовпадение сущности и существования касается условия мыслимости отрицания. Классическое возражение – это онтологическая неустранимость объекта в момент, когда он мыслится. Иными словами, это правило равенства логического и онтологического. Действительно, если разум тематизирует некое понятие, то утверждение о его отсутствии самопротиворечиво. Суждение «Бог не существует в разуме» абсурдно, поскольку для того чтобы это суждение имело смысл, в разуме обязана присутствовать идея Бога, хотя, конечно, не сам Бог. Так мы признаем, что регистрируем в сознании понятие стола, но никак не сам стол весом 25 кг. Высказывание «Бог не существует в разуме» так же некорректно, как высказывание «Бог существует в разуме», поскольку следовало бы говорить: «Понятие (идея) Бога существует в разуме» или «Понятие (идея) Бога не существует в разуме». В таком случае последнее изречение, безусловно, самопротиворечиво, в отличие от суждения «Бог не существует в разуме», поскольку ничто вещественное сознание не населяет. Поэтому нам кажется допустимым приписать себе право полагать суждение «Бог не существует в разуме» истинной и непротиворечивой частью описанного выше мыслительного двойника, а суждение «Бог существует в разуме» скорее ложным. Однако построенный нами силлогизм безупречен. Можно возразить, что суждение «В разуме существует идея Бога» (а не сам Бог) незамедлительно отсылает к идее «идеи Бога», понятию «понятия Бога», вплоть до образования бесконечной цепи. Ведь нам доступна лишь идея Бога, именно она мыслится, но в этом случае мыслимость идеи Бога выводит на свет некую идею 2, в свете которой только и может мыслиться идея.*

В фактическом мышлении мы сразу приступаем к самым вещам, когда размышляем или говорим о них. Фиксация внимания на том, что предметы мыслимости суть идеи вещей, кажется излишней. В подобной риторике угадывается довольно простая очевидность. Когда сознание говорит о вещи, оно умалчивает о технической стороне этой мыслимости, оно скрывает от себя ту истину, что имеет дело с идеей вещи, но никогда не непосредственно с самой вещью. В противном случае мышление никогда не могло бы начаться, если бы оно имело целью выйти из некой бесконечно убегающей протоидеи всех последующих идей одной вещи.

Это значит, что сознание должно умалчивать о том, что, мысля Бога, оно мыслит идею Бога, иначе сам Бог будет утерян. Любая вещь в пределах мыслимости неотличима от своего понятия, существует некая сращенность взгляда с вещью, на которую направлен взгляд. В попытках мыслить отрицание актуальным представляется именно само отрицаемое или умалчиваемое. Если же этим отрицаемым становится мир в целом как сумма всего существующего, то мы обязаны поставить вопрос о трансцендентном. В известном смысле оно не должно присутствовать в мысли. Но мысль не знает исключений, она однородна и неизменна для всего, что попадает в поле ее регистрации. Иными словами, если нечто умалчивается, то непременно с высшей санкции мысли. Скорее, сама мысль всегда погружена в умалчиваемое, но высказаться о нем никогда не может, хотя и беспрепятственно высказывается об этом, переводит молчание в речь. Здесь, впрочем, возможны две линии рассуждения. Для одной из них то, что остается за пределами умопостижения, не ухватывается никакими мыслительными практиками. Иноприродное, беззвучное, безгласное, безответное обнаруживает себя лишь там, где мысль ничего не находит, оно неподвластно ни измерению в пространстве, ни исчислению во времени, оно остается абсолютно непостижимым.

Вторая тенденция предполагает взгляд изнутри, поскольку никакой взгляд извне невозможен, так как, чтобы полагаться вовне, он должен быть уже увиден как внешний. Чем в описанной системе координат в таком случае выступит «умалчиваемое»? Очевидно, что в предпринятой логике изложения оно принимает все очертания трансцендентного, в первом случае сохраняя себя потусторонним, во втором же случае трансцендентное выступит в качестве объективации внутренней пустоты, но пустоты, организующей движение смыслоозначения.

Диана Гаспарян

negation cannot have any image

Those who say that the Earth is globe-shaped and those who say that it is not, have in their minds the same images: the image of the Earth and the image of a globe, but the former apply to them an affirmation as the consequence of the operations of their mind, while the latter, on the contrary, apply a negation, which cannot have any image at all. Negation in itself suggests no quality.

For a start, it may be found useful to refer to St Thomas Aquinas's analysis of the ontological argument for the existence of God offered by Anselm of Canterbury. In Anselm's argument, the notion of God itself has an objectively real content. It refers to a really existing being and, as opposition, alternatively conceived the existence of God in one's mind. But this alternative contradicts the idea of the essence of God that He is the Greatest and nothing greater can ever be conceived.

Now, a notion that is conceived as the greatest can also be conceived both as existing both in mind and in reality and at the same time as not existing either in mind or in reality. The point of this symmetry is that the existence of an object in a large area is equal to its non-existence in the same area.

Diana Gasparyan

*Л. Витгенштейн. Логико-философский трактат. М. «Гнозис», 1994.

драгоценности

В современном атласе искусства, пожалуй, трудно представить более удаленные друг от друга территории, чем древнерусская иконопись и высокотехнологичная фотография.

Поэтому удивляет то, что удалось сделать Ксении Никольской в серии фоторабот «Драгоценности».

Макросъемка фрагментов псковских икон в процессе реставрации, экспонированная в режиме фотоинсталляции на стенах модной галереи, оказалась эффектной в зрелищном отношении и коммерчески успешной.

Прием, когда художник, снимая некие объекты или фактуры, подает их зрителю в неузнаваемом провоцирующем иллюзии виде, не нов. Но в «негативной» эстетике актуального искусства это почти всегда шокирующие, разоблачительные улики нашего «преступного» подсознания.

Фотообразы Ксении Никольской эстетически позитивны и в то же время опознаются как вполне аутентичные проявления современной (актуальной) художественной практики.

Их успех, возможно, свидетельствует о ситуации исчерпанности «негативных» стратегий. Возможно, этот факт говорит о переполусовке творческих интенций, но так или иначе ясно, что противоречия между пластическими и концептуальными искусствами не будут уже казаться непреодолимыми.

Возможно, и рынок станет более внимательным не только к радикальным явлениям искусства.

Александр Григорьев

jewels

It seems difficult to image, in today's atlas of arts, areas more distanced from one another than Old Russian icon painting and high-tech photography.

What Xenia Nikolskaya has accomplished in her series of photographs, entitled «Jewels», appears really astonishing.

The macro-photographs of fragments of Pskov icons she had taken in the process of restoration – exhibited as photo-installations on the walls of a fashionable gallery – have turned out to be visually impressive and commercially successful.

Alexander Grigoriev



Вооружившись увеличительным стеклом макрообъектива, можно провести забавное расследование в духе исторического детектива Умберто Эко и увидеть таинственные ландшафты, странные силуэты, блеск драгоценных камней и множество причудливых композиций на живописной поверхности. Утилитарное отношение к объектам съемки подчас мешает их восприятию как произведений искусства, но иногда ежедневная исследовательская рутина странным образом открывает простор для творчества. Эти абстрактные композиции, угаданные сквозь объектив фотокамеры, должны были стать простой технической документацией, необходимой для отчета о выполнении реставрационного задания. Однако в структуре древней живописи таинственным образом раскрылись новые постмодернистские визуальные системы, трансформировавшиеся в самостоятельный художественный образ. Технические задачи, стоявшие перед документальной фотосъемкой, заставили по-новому посмотреть на объект исследования и помогли не только придать актуальность «обломкам» прошлого, но и создать нечто новое, вторую реальность. Работа с отдельными элементами, составляющими целостное произведение, позволила проникнуть внутрь структуры мира духовных образов (икон) и увидеть истоки живописи Малевича, Петрова-Водкина и Мондриана. В этих «подробностях» восстанавливаются недостающие звенья в непрерывной цепи творческого процесса, в цепи саморазвития формы и умозаключений художников от авангардистов XX века к источникам их вдохновения.

Творческие изыскания в жанре реставрационной макрофотосъемки и документальной фотографии – это диалог с искусством прошлых эпох: попытка анализа и взаимоотношений с позиции человека дня сегодняшнего. Диалог цивилизаций или, как определяют этот процесс ученые, межсубъективное взаимодействие. Традиционное восприятие искусства прошлого дает нам целостный завершенный образ, понимание которого требует от современного зрителя специальной подготовки. Для того чтобы познать мир духовных образов необходимо знать иконографию, понимать значения символов, систему их взаимоподчинения. Однако познание подчас вытесняет непосредственность чувственного восприятия. Фотографические же манипуляции позволяют перейти от диалога к проникновению в этот мир, они – своего рода инструмент чувственного познания. Объектив приближает детали, соединяет видимое и невидимое в целостные визуальные образы, насыщает их драматизмом чувств современного человека, древнее делает актуальным.

Человеческий взгляд подобен зом-объективу фотографического аппарата, он почти подсознательно выхватывает из многообразия окружающей действительности тот или иной образ, будь это мельчайшая деталь или целая композиция, жанровая сцена, пейзаж или силуэт в освещенном окне, фокусирует на нем внимание, а затем создает свою собственную модель, формирует иной угол зрения.

Проникновение в новые сферы деятельности – одна из характерных черт современного искусства. Внедрение в науку, технику, а также в смежные искусству профессии, например реставрацию памятников, порождает новые формы. Документальная точность научных исследований, лапидарный, строгий, а подчас и сухой язык науки способны вызывать эстетические чувства и будить творческое воображение.

Ксения Никольская

Armed with the magnifying lens of a macro-camera, we can undertake a curious investigation, something in the vein of Umberto Eco's detective stories. We can see mysterious landscapes, strange silhouettes, sparkling gems and countless bizarre shapes scattered as if on the surface of a painting canvas. Our utilitarian approach usually prevents us from appreciating the objects of photographing as works of art. But sometimes our daily investigating procedure, oddly enough, gives us some room for creative work. The abstract shapes we have made out through the lens of the camera, routinely intended for reporting documentation, would, in a mysterious way, stand out as some new post-modern visual patterns which can go on their own as images of art.

Xenia Nikolskaya

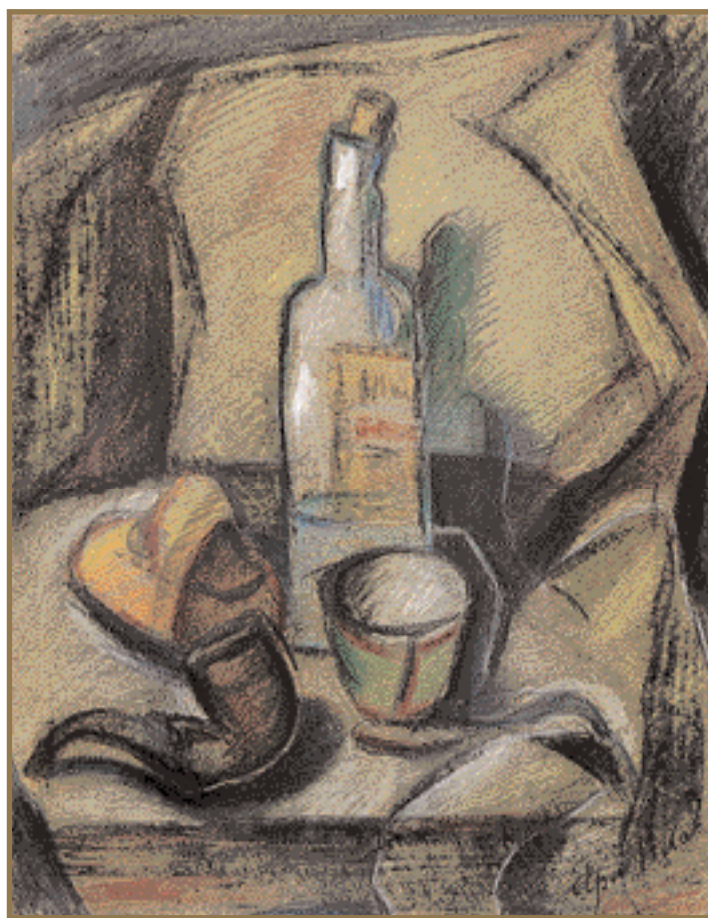




МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

представляют выставку

Поступления последних лет Рисунок, гравюра, книга, архив



4 октября – 20 ноября

Волхонка, 12

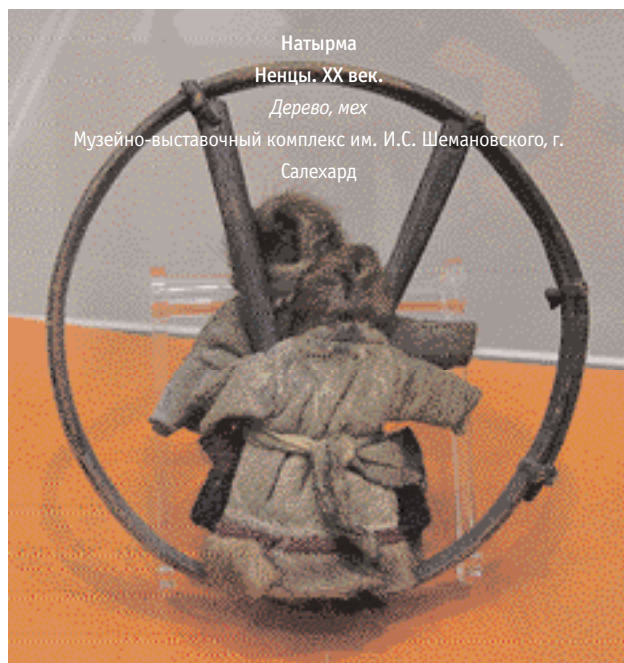
Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина – издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры – «Декоративное искусство», «Седьмой континент. Столичное ревю»,
«Красота Онлайн» (www.krasota.ru)

Информационная поддержка – «Труд», «Музеи России» (www.museum.ru)

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК

олень, бегущий во времени и пространстве



Натырма
Ненцы. XX век.
Дерево, мех
Музейно-выставочный комплекс им. И.С. Шемановского, г. Салехард

С 31 марта по 2 мая 2005 года в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства прошел межрегиональный выставочный проект «По улицам олень бегущий».

Проект был организован Сургутским краеведческим музеем при содействии Департамента культуры и искусства ХМАО, Департамента культуры молодежной политики и спорта города Сургута.

Выставка «По улицам олень бегущий» имеет передвижной характер и ориентирована на этнохудожественное отображение оленней культуры Западной Сибири.

Проект объединяет музейное сообщество Тюменской области и ее субъектов – Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого автономных округов. Совместная межрегиональная передвижная выставка музеев, центров традиционного ремесла и домов – этап в деле сохранения, развития и пропаганды этнических культур.

Главная задача выставки – показать общие направления развития традиционных культур, связанные в первую очередь с оленеводством, познакомить горожан с уникальными элементами традиционной культуры самодийского и угорского населения Приобья.

Построение экспозиции основано на использовании различных принципов, ориентированных на раскрытие идейного замысла и широкий круг посетителей.

Все экспонаты выставки объединены символом «олень».

Подлинность экспонатов особенно важна при показе материальной составляющей угро-самодийских культур.

Развернутый справочный аппарат выставки, пояснительные тексты и этикетаж отражают историческую последовательность различных этапов культуры оленеводов.

Выставка состоит из трех разделов:

Раздел «Древности Ямала» – «Человек и олень – союз во времени» – проиллюстрировал хозяйственно-бытовую и обрядовую культуру предшественников современного населения Обского Севера и самодийско-угорских жителей Оби. Археологический ряд представлен предметами оленеводства, хозяйственно-бытовыми изделиями из кости оленя, предметами металлопластики и культа.

Олень в бытовой культуре Полуя и Юрибея – предметный ряд этого экспозиционного блока – основан на использовании различных бытовых изделий, орудий труда и промыслов: наконечники стрел, проколки, ножи, накладки луков, ложки, гребни. Представленные на выставке орудия выделки кож и меха, принадлежности шитья демонстрируют не только присутствие оленя в хозяйственной культуре древнего населения Ямала, но и высокую технологию использования этого животного.

Блок экспозиции «Человек и олень» представлен предметами культового характера и оленеводческого инвентаря, элементами оленьей упряжи, выполненными из кости.

Олень как символ духовной культуры показан в экспозиции в изделиях из металла.

Оленеводческая культура является особым цивилизационным феноменом Севера. Ее формирование связано с уникальным сочетанием природно-климатических условий, состава животного мира и производственных навыков человека. Результатом синтеза этих факторов и стало возникновение особой формы освоения окружающего пространства, обозначаемой как «северное оленеводство».

Об оленеводстве нельзя говорить только как об отрасли хозяйства, по мере своего становления и развития оно превратилось в основной культурогенетический фактор, видоизменяющий и приспособливающий под себя все основные сферы традиционной



Фрагмент экспозиции
«По улицам олень бегущий».
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

культуры – материальной, социальной и духовной. Это скорее образ жизни и специфический способ приспособления к крайне неблагоприятным для человека условиям Севера.

Оленеводческое население было разбросано на обширных таежных пространствах. Этим обусловлена специфика оленеводства в отдельных группах. На территориях, прилегающих к Уралу, и в бассейнах стекающих с него рек практиковалось отгонное и «избное» оленеводство, когда в течение всего года олени находились около жилья.

Для ограничения передвижений оленей на шею животного надевают деревянный обруч с привязанной колодкой. Для спасения стада от гнуса устраивают «оленьи дома» с дымокурором.

Мировоззренческую составляющую образа оленя в культурах тайги и тундры экспозиция демонстрирует на примере культовых предметов самодийского и обско-угорского населения. Это нагрудники и корона шамана, бубны с колотушками северных и восточных ханты; жертвенное покрывало манси; ритуальные пластины, жертвенные рога, ритуальные куклы «нытырма». Культовый этнографический комплекс дополняет живопись К. Худи, В. Самбунова и Л. Лара на темы местных ритуалов.

Декоративно-прикладное искусство представлено работами самобытных и профессиональных художников и мастеров. Деревянная скульптура, резная кость – салехардской школой и школой тобольских косторезов, а также работами М. Тимиргазеева, С. Лугинина, В. Русаева, Е. Салиндера.

Живопись, графика и батик художников Н. Талигиной, А. Лара, К. Худи, А. Вахрушева, А. Гришкина, В. Самбунова насыщены внутренним светом этнической культуры.

Ремесленные центры Сургута, Ханты-Мансийска, Березова, Белоярска представлены произведениями, выполненными в различной технике – батик, эмали, коллажи, доэтнические инсталляции в предметах бытовой культуры.

Концепция выставки «По улицам олень бегущий» позволяет всем участникам проекта вносить дополнения в экспозицию в соответствии с составом своих коллекций, экспозиционных площадей, а также географии передвижной выставки.

Неизменной остается цель – ретроспективный показ оленеводческих культур Сибири.

*Татьяна Исаева, автор и руководитель проекта,
заместитель директора по научной работе*



А. КУДЕЛИН

Отлов оленя

Окружной дом ремесел г. Салехард

Ж. КАЛИЧАК

Дух земли хантынской

Тамбурный шов, крест, ткань, нитки мулине, дерево

2000



художественные занавесы Татьяны Бураковой

Tatiana Burakova's
fancy curtains

Занавес как формальный атрибут театральной сцены принято рассматривать в области театрально-декорационного искусства. Но уже в самой образности, присущей театральной форме, заложена возможность говорить о занавесе в категориях изобразительного искусства. Тем более что вплоть до рубежа XIX–XX веков театральный занавес, как и вся область декорации, развивались под влиянием тенденций, свойственных изобразительному искусству, а не собственно театральной культуре. По замечанию Александра Рыкова, театрального художника первой половины XX века, ученика Мейерхольда и Головина, театральная живопись последовательно строилась в XIX веке на принципах монументального изобразительного искусства, затем – бытовой и исторической картины, в XX веке обогатилась приемами «импрессионистов, пытавшихся решить на занавесах больших театров задачи станковой живописи».

Вся область театрально-декорационного искусства, включая занавес, до рубежа XIX–XX веков пользовалась единой техникой и материалом – холстом и клеевой краской. О. Ивахненко, описавшая коллекцию занавесов Бахрушинского музея, заметила, что до начала XX века занавес в России и во всех европейских театрах оформлялся как часть интерьера зрительного зала. Это была архитектурная или пейзажная ширма. Но в период активного развития театрального искусства декорационный материал уходящей эпохи себя исчерпал. Все попытки перенести индивидуальную манеру наложения масляной краски в декорационную живопись были неудачны «в силу специфичности клеевой краски и масштабов выполнения работ».

Использование художниками театра новых материалов влилось в мощное русло развития русской театральной культуры в тот период. Появление так называемых «суконов» – драпировок разной фактуры – внесло в «натуралистический» и «кусловный» (в терминах Рыкова) театр XX века новые ощущения пространства. Гладкий, расписанный клеевой краской холст утратил монополию. Театр обязан художникам введением в обиход декоративных материалов: анилинового красителя, вышитого тюля, марли, бархата. Именно благодаря художникам объединения «Мир искусства» русский театр со всеми его атрибутами стал глубоко живописным и обрел европейскую известность.

Но все же вопрос отношения к фактуре как к новому способу выражения художником определенной идеи был осознан далеко не сразу. Режиссерский театр, выдвинувший требование художественной целостности, законченности сценического произведения, стал рас-

The curtain as a formal attribute to the theatre stage is generally treated within the field of theatre decoration art. But, as far as the very imagery of any theatre form goes, the curtain can be described in categories of fine art.

With the boom of stage art in the early 20th century, the proscenium curtain was increasingly different from what it used to be. It was now more of a symbol of the theatre's manifesto or an image of the theatre's art conception rather than as something used to make coherent the style unity of the auditorium.

The aim of this article is to describe the proscenium curtain techniques as exemplified in present-day pursuits by Tatiana Burakova, an artist from Yekaterinburg. In her incessant quest for more emphasis, she had come to the conclusion that there should be two anchorage points in

ТАТЬЯНА
БУРАКОВА
Занавес в
Госпитале
ветеранов войн.
Екатеринбург
2003
Шерсть



смагивать занавес как часть декорации. С этого момента порталная завеса вступила в пределы сценографии, приобретая узкую специализацию — занавес к спектаклю. Путь, который прошел художественный занавес в русском театре XX века, — тема невероятно интересная, но еще мало исследованная. Знаменитые игровые занавесы Давида Боровского и Эдуарда Кочергина последней четверти XX века, перестав быть живописными, не только не утратили художественности, но напротив, приобрели какое-то особое качество. Они перешагнули рубеж сценографии и, обнаружив личностные характеристики, стали персонажами сюжетов.

Активное развитие сценического искусства в начале XX века изменило прежнюю роль порталного занавеса. Он теперь уже не только поддерживал стилистическое единство зрительного зала, но и становился символом театрального манифеста, образом художественной идеи театра.

Уровень художественной проблематики, связанной с занавесом, оказался поднят сразу очень высоко. Но технология изготовления таких занавесов в то время была неадекватна задаче. Материалы, которые при этом использовались, имели свои ограничения. Роспись долгое время оставалась в технике клеевой краски по холсту. Порой она превращала занавес в ширму или жесткий щит. Неспособность материала полноценно откликаться на творческую идею была в тот период серьезным препятствием для развития художественного занавеса. Только спустя полвека в России появились красители, позволяющие ткани оставаться мягкой и эластичной после ручной росписи. А до тех пор был распространен шитый тип декоративного занавеса.

В 70-х годах XX века монументальную стилистику российских учреждений культуры оживил художественный текстиль, смягчавший бетонную и алюминиевую пластику интерьеров. Производством масштабных ручных гобеленов занимались в то время художественные фонды страны. Была попытка создать порталные гобеленовые занавесы: авторские произведения, выгодно отличавшиеся от шитых занавесов, но очень дорогие в производстве. Постепенно ручное ткачество вытеснила роспись, уже имевшая исторические корни. Некоторые фонды наладили производство декоративного хлопчатобумажного полотна, ставшего материалом для расписных занавесов. Это оказалось очень выгодно. В силу низкой затратной стоимости ткани опыт создания таких занавесов быстро распространился. На рубеже 1970–1980-х годов большинство сцен театров и ДК переделось в хлопчатобумажные с люреком расписные порталные занавесы. Изготовлением художественных занавесов в то время занимались живописцы Москвы, Ленинграда и Риги. Система худфондов предполагала серьезнейшую процедуру. Эскиз занавеса долго рассматривался худсоветом, но и результат оказывался основательным. Худфондовские занавесы стали настоящими занавесами-картинами, с крепким мазком, с глубокой цветовой градацией. Опыт их создания был значителен. К сожалению, сейчас он почти утрачен. Не зафиксированный в исследованиях, документах, он исчезает бесследно. И все же творческий труд не бывает напрасен. Предмет моей статьи — описание техники порталного занавеса. На примере творчества екатеринбургского художника Татьяны Бураковой я рассмотрю современные поиски в этом направлении.

В худфонде Екатеринбурга открыли производство порталных занавесов с росписью в середине 1980-х годов, когда на севере страны началось развитие инфраструктуры нефтегазовых промыслов и связанное с ними строительство культурных комплексов северных городов. Тогда в Екатеринбург из Югорска приехали руководители Газпрома в поисках профессиональных мастеров — архитекторов, художников. На этой «северной волне» начала свою работу мастерская Татьяны Бураковой.

Художница изменила технологию изготовления занавесов, применив новые материалы. Вместо хлопка она стала использовать для росписи натуральный шелк и атлас. Был разработан оригинальный вид декоративной отделки бархатного занавеса — расписанная шелковая аппликация.

Бураковой удалось организовать свое дело, основанное на идее развития живописного театрального занавеса. Но порой современный театр оценивает живописный порталный занавес как конкурента собственно театральной выразительности. Действительно, живопись рассматривает поверхность как самодовлеющее средство выражения пластической идеи. Но театр XX века научился работать с поверхностью, с фактурой весьма углубленно. Живопись здесь давно утратила свои генеральные позиции. Материал и поверхность в сценографии стали выразительными средствами спектакля, приемом раскрытия его сущности, его символического содержания. Это естественно в силу физики трехмерного игрового пространства. Глубинная разработка фактуры как театральный художественный прием оказалась совершенно неисчерпаемой в течение целого столетия. Искусство театра синкретично, поэтому противоречие между живописью и театром нелепо. Разница может заключаться только в творческих позициях, обладающих личностным художественным языком.

Развивая идею художественного порталного занавеса, художница пришла к необходимости композиционного построения на основе двойной привязки к месту. Одна сторона такой связи — интерьер, другая — сцена. Между ними занавес располагается как раз на плоскости условного зеркала. Если привязка порталного занавеса к ин-



Занавес во Дворце металлургов (вверху при темном свете).
Череповец
2005
Бархат,
аппликация,
роспись

the composition of the curtain — the interior and the stage itself. Placed in between, the curtain thus finds itself exactly in the plane of the conventional mirror.

The artist's more recent works show quite clearly what she has achieved for the past two decades.

In the fancy curtain for the stage of the Regional War Veterans' Hospital in Yekaterinburg (wool, painting, 2003) it is obvious how the anchorage holding stage and auditorium together helps her to create a profoundly symbolic picture.

In the painting of the proscenium curtain for the stage of Severstal's metallurgists' club in Cherepovets (velvet, silk, painting, applique, 2005) Burakova makes use of light dyes so skilfully that it produces the impression as though there is none of them in the main composition. The trick is that a tonal colour-



ing added to the seemingly invisible dyes renders them hidden on the surface of the velvet and silk applique. When illuminated with fluorescent light, the second composition comes out on the curtain. As has been envisaged by the client, the main picture of the curtain is to emphasize the mighty vistas opened for the Severstal corporation.

Another example worthy of study is the skirting to the classical decorative curtain for the Globus Theatre in Novosibirsk (velvet, applique, 2004) in which the artist has taken advantage of

**Занавес в театре
«Глобус».**
Новосибирск
2004

Бархат, аппликация

**Занавес
в киноконцертном
театре «Космос».**
Екатеринбург
1995

Хлопок, роспись

терьеру считается уже азбукой дизайна, то в отношениях между занавесом и сценой все не так просто. Существует разделение занавесов по назначению. Занавес, который выполняется к спектаклю, по требованию режиссерского театра должен иметь стилистическое единство со сценографией. Портальный же занавес (генеральный или основной) может иметь более опосредованную связь со всей совокупностью сценических образов, с общим характером или профилем концертной площадки. Сцена диктует портальному занавесу содержание образа. А интерьер определяет в нем колорит и характер стилистики, т.е. форму. Глубина этих связей и мера соотношений между содержанием и формой определяется творческой волей художника. Опыт, накопленный художницей за два десятилетия, наиболее полно отразился в работах последних лет. В художественном занавесе для сцены Областного госпиталя ветеранов войн в Екатеринбурге (шерсть, роспись; 2003) эта связь сцены и зала позволила создать глубоко символичную картину. Формально занавес решен в колорите интерьера, холодного и даже «стерильного» по характеру. Занавес же самой фактурой шерстяного полотна, мягкой и пластичной, с матовой небликующей поверхностью вносит в интерьер ощущение тепла, сердечной наполненности. Композиционно это символический пейзаж. Такой язык неслучаен в творчестве Бураковой. Это своего рода метод профессионального мышления художника. Заданный зеленовато-лиловый колорит интерьера превратился в занавесе в предрассветные сумерки над сияющим горизонтом. А могучие деревья, охраняющие покой и тишину глубокого пространства, приобрели образ ветхозаветных кедров. В их ветвях, проросших сквозь арочные проемы, прячутся одновременно солнце, луна и облака. Попытка найти пластический эквивалент категории времени подчеркнута орнаментом со святительского омофора, украсившего арки. Такая символическая поддержка переводит образ времени в категорию вечности. А пейзаж становится символом открытых врат, влекущих к неугасимой надежде.

Сценический задник к этому занавесу представляет собой комбинацию живой и изображенной драпировки, дополненной архитектурными мотивами. Применение материала как имитации другого материала – испытанный сценический прием. В то же время сопоставление реального и изображенного предмета – древний живописный прием обманки, из которого, возможно, и выросла театральность как особенность мировосприятия.

В росписи портального занавеса для сцены Дворца металлургов ОАО «Северсталь» в Череповце (бархат, шелк; роспись, аппликация; 2005) Буракова использовала световые красители таким образом, что в основной композиции они не участвуют. К невидимым световым добавлен тональный колорит, который скрадывает их на поверхности бархата и шелковой аппликации. При флуоресцентном освещении на занавесе появляется вторая композиция. По замыслу заказчика, основная картина должна изображать мощную перспективу корпорации «Северсталь». Задача непростая, но вполне адекватная проблематике художественного занавеса.



Динамика асимметричного пространства выстроена художником на слиянии гигантских сверкающих потоков. Образность их неконкретна, но глубоко живописна и пространственна. Например, это может быть огненная лава или городские огни, отразившиеся в слиянии темных вод Шексны и Ягорбы. При этом урбанистические мотивы, использованные в росписи, переводят образ стихии в русло организованности. Любопытно, что при изменении освещения первая картина совершенно поглощается второй. Динамичная смена картин и есть пластическое выражение перехода от стихии к творческой гармонии. Так через красоту может открываться глубина вещей.

Еще один пример. В бордюре классического декоративного занавеса для Новосибирского театра «Глобус» (бархат, аппликация; 2004) использованы светоотражающие ткани. Вместо привычной бахромы с кистями, витого шнура и тесьмы геометричный узор будто выложен коваными золотыми пластинами, сверкающими под лучами софитов. Изящная линия бордюра, плавно повторяя изгиб авансцены и дробясь в темных бархатных складках, становится символом отблеска рампы. Как в зеркале сцены отражается жизнь человека, так в этом бордюре преломляется жизнь света, проникающего в глубину мироздания.

Декоративность в работах Бураковой всегда масштабна и органична за счет подчеркнутого внимания к интерьеру. И в этом занавесе три оттенка пурпурного бархата – не прихоть художественной утонченности. Сцена театра «Глобус» сильно вытянута по ширине, поэтому цветовая композиция построена на ритмичном сочетании светлого центра с более темными краями. Это приближает зеркало к пропорциям золотого сечения и придает ему характер пространственной глубины. Узкая сверкающая полоса под верхним порталом, имитирующая арлекин, еще более приближает занавес к пропорциям, соразмерным человеку.

Рамки выразительных средств, материалов, декоративных техник в творчестве художника постоянно расширяются. Драпировки сложного кроя, комбинирование материалов и техник, роспись все новых и новых видов тканей. Занавесы Бураковой при монтаже, в момент появления в портале сцены производят странное впечатление, во-первых, чудесно возникших, во-вторых, давно и всегда бывших здесь. Эта антиномия – «откуда-ни-возьмись» и «как-тут-и-было» – есть признак творческой легкости и органичности. Значит, произведение создано таким не потому, что так придумалось, а потому, что только таким и должно было стать.

Людия Плотникова

¹ Рыков А. Фактура // Сцена 2000. №16. С. 18.

² Ивахненко О. Меж ним и нами занавес лежит // Декоративное искусство СССР. 1987. №4. С. 48.

³ Рыков А. Указ. публ., С. 19.



Занавес «Русь» в
Доме престарелых.
Екатеринбург
1990
Шерсть, роспись

Суперзанавес в
Народном театре
Электрохимзавода.
Зеленогорск
2003
Шелк, роспись

Сценический
задник в Госпитале
ветеранов войн.
Екатеринбург
2003
Креп, драпировки,
роспись



light-reflecting textile for very artful effects.

Tatiana Burakova is in constant search for more means of expression, materials and techniques, using drapery of exquisite cut, trying fresh material-technique combinations and experimenting with new kinds of textile for painting.

Lydia Plotnikova



посвящается 1000-летию Казани

Центральное место на выставке «Русская живопись XVIII – начала XX веков» в Третьяковской галерее из собрания Музея изобразительных искусств Республики Татарстан в рамках проекта «Золотая карта России» занимают полотна Фешина (1881–1955). Николай Фешин родился в Казани. Художественное образование получил в Санкт-Петербурге. После окончания Академии художеств в 1909-м Фешин вернулся в родной город, где в течение 14 лет руководил натюрмортным и натурными классами в художественной школе и создал в Казани Фешинскую школу живописи. Он быстро получил известность и европейское признание, стал академиком живописи и участвовал в зарубежных выставках. Уже в 1910 году в американской газете «Ивнинг пост» давалась высокая оценка его «Портрету Н.М. Сапожниковой». Подобно многим русским художникам, чтобы сохранить творческую свободу, в 42 года Фешин вместе с женой и дочерью вынужден был эмигрировать в США. Сначала семья поселилась в Нью-Йорке, где Фешин преподавал в Академии искусств. Но из-за приступа туберкулеза ему рекомендовали сухой солнечный климат. И он переехал в город Таос на западном побережье Америки, в Нью-Мексико, один из самых малонаселенных штатов США. Художника восхищала экзотическая красота сухих, безводных земель в Таосе, очень оригинальный стиль в архитектуре, дизайне, искусстве, где столкнулись три культуры: индейская, мексиканская и американская. Фешин имел успех в США, но тосковал по родине, куда ему не суждено было вернуться.

В Казанском музее хранится более 160 работ художника (живописные, графические, скульптурные произведения, изделия декоративно-прикладного искусства). Фешин писал портреты, натюрморты, жанровые картины. Но именно в портрете он добился наибольших успехов. И хотя его искусство не было новаторским, но оно захватывает и сегодня, портреты поражают изысканной серебристо-охристой гаммой, неброской, но

необыкновенно насыщенной, богатой и разнообразной по оттенкам. Он всегда умел подмечать в модели характерное, использовал разные фактуры. Некоторые портреты кажутся импровизационными, столько в них свежести. Во всех работах ощущается блестящее мастерство рисовальщика. Фешин любит свободный, широкий мазок, положенный мастихином. Один из самых сильных на выставке – «Портрет отца» (1915).

Впервые в Москве показываются работы Баки Урманче, одного из основателей профессиональной татарской школы (1897–1990). Необычайно многогранная личность, он ярко проявил себя в станковой и монументальной живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, театральной декорации, рисунке, гравюре, иллюстрации. С равным увлечением Урманче создавал многофигурные тематические полотна, исторические композиции, портреты, пейзажи, натюрморты, монументальные скульптуры. Знаток каллиграфии и древних рукописей, он писал грустные стихи. Выпускник ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА, Урманче разработал своеобразную манеру, соединяя традиции русской живописной школы с оригинально модифицированными особенностями татарского народного, декоративно-прикладного искусства. Его холстам присущ неповторимый национальный колорит («У сепаратора», 1928). Они очень оптимистичны. Полные юмора, своеобразные, выразительные и острые иллюстрации к татарским сказкам.

В Музее Татарстана имеется и хорошая коллекция произведений художников конца XIX – начала XX века – «Бубнового валета», «Голубой розы», других радикальных группировок: А.А. Осмеркина, В.В. Рождественского, Р.Р. Фалька, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, М.С. Сарьяна, П.В. Кузнецова, В.В. Кандинского... Нечасто можно увидеть на выставке ранний портрет Фалька «Лиза на балконе», 1907, прелестный, импрессионистический, с подчеркиванием легкости и непринужденности модели –



А. ЛЕНТУЛОВ
Портрет (Женщина с гитарой)
1913 (?)
Холст, масло

В. КАНДИНСКИЙ
Импровизация
1913
Холст, масло



первой жены художника. А в монументальном холсте «Шабат» (1909) Гончарова вдохновлялась народным искусством примитива и лубка. Скромный импрессионистский пейзаж «Улица в Париже» (1915) написан незаслуженно забытым художником Г.А. Лапшиным, эмигрировавшим из России в 1920-е годы.

Вызывают особый интерес представленные на выставке две картины неизвестного широкому зрителю мастера Н.В. Синезубова, также покинувшего Россию в 1920-е годы. Он был членом нескольких крупных объединений: «Московское Товарищество художников» (1918–1922), «Мир искусства», (1921–1922), «Маковец» (1924–1926). В овеванных романтическим духом полотнах Синезубова доминирует живописное начало. Его композиции на бытовые темы экспрессивные и напряженные по колористическим решениям. В картине «У умывальника» (1918) он любуется красным цветом юбки женщины, контрастирующим с синевой фона. Поза женщины, неожиданное цветовое и композиционное решение, сопоставление скульптурной лепки ее фигуры с широко написанным фоном, нарушение пропорций – все рождает ощущение непонятной тревоги.

На выставке сделан акцент на работах художников, родившихся, живущих или работавших в Казани, чья жизнь в той или иной мере была связана с Татарстаном. Так, И.И. Шишкин родился в Елабуге, входившей в состав Татарстана, часто бывал в Казани. Во многих произведениях он вдохновлялся образом Прикамья. Привлекают внимание и произведения авторов, создавших яркие национальные типы (В.В. Верещагин, И.М. Прянишников).

Несмотря на небольшое число произведений XVIII – первой полови-

ны XIX века полотна И.Ф. Гроота, Д.Г. Левицкого, В.А. Тропинина, Е.С. Сорокина дают представление об этом разделе в собрании музея.

В собрании ГМИИ Республики Татарстан 25 тысяч экспонатов. Основой музея стала коллекция казанского ученого-археолога А.Ф. Лихачева, происходившего из старинного дворянского рода, страстного коллекционера, продолжателя семейной традиции. После смерти Лихачева его брат выкупил коллекцию картин, рисунков, гравюр (лишь часть его обширной коллекции!) у наследников и передал городу. Она стала фундаментом собрания Казанского научно-промышленного музея, открывшегося в 1895 году. На протяжении десятилетий художественный фонд музея пополнялся за счет частных пожертвований, отдельных приобретений и поступлений из Русского музея и Третьяковской галереи. В 1919-м Казанский научно-промышленный музей был преобразован в Казанский губернский музей с художественным отделом. В 1944 году по инициативе художника, искусствоведа П.М. Дульского художественный отдел музея превратился в картинную галерею Центрального музея Татарской республики, а в 1959-м галерея, наконец, стала самостоятельным музеем изобразительных искусств.

Выставка русской живописи из ГМИИ Республики Татарстан в Третьяковской галерее, посвященная 1000-летию Казани, с удачным выбором вещей, умной концепцией, отличным дизайном, красиво поданная, достойно отмечает славную дату.

Виктория Хан-Магомедова

«ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ»

Русский авангард как явление существует автономно от самого себя – понятия. Жонглирование терминами, «игра в классики» сыграли с ним двойную роль: с одной стороны, он стал заложником своих творцов-толкователей, породивших массу взаимоисключающих версий его происхождения, функционирования и плавно-бесславной кончины; с другой стороны, огромный библиографический ресурс емкостью в несколько сотен томов, особенно за последние 30–40 лет – тому результат, и весьма позитивный.

Русский авангард – это стихийно смоделированное государство со своими правителями и рабами, мессианством и жертвенностью. Это намного больше, чем просто искусство и творчество. Может, потому он оказался неугоден власти в 1930-х годах, что стал претендовать на нечто большее, выходящее за рамки простой утилитарной задачи создания художественного продукта.

Идея «экспорта революций» оказалась имманентна авангардному проникновению во все и вся. Русский авангард растаскивается по «национальным квартирам», и это сущая правда. Централизация иерархически выстроенной властной системы в обеих столицах не отменяет, однако, его (авангарда) локализации в отдельно взятом «медвежьем» углу. Поэтому сегодня помимо московского и петроградского авангарда мы имеем его украинский, среднеазиатский, витебский (почему бы не сказать «еврейский»), закавказский аналоги.

Идентификация авангарда по национальному признаку делает его предельно привлекательным и своеобразным, благодаря чему можно избежать унифицированности, похоти, вслед за которой идет тираж, поток и как следствие выхолащивание идеи.

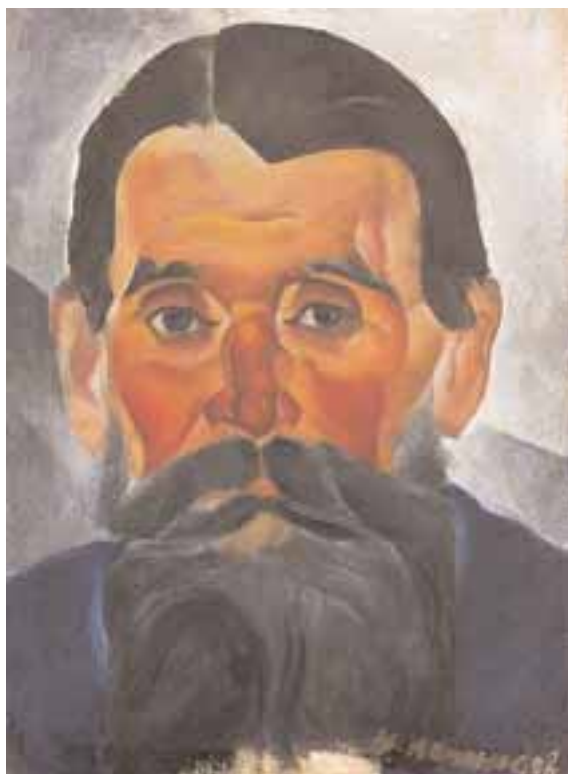
Вот и московская галерея «Арт-Диваж», специализирующаяся на искусстве 1920–1930-х, решила внести свою лепту – выставкой под названием «АРХУМАС: Казанский авангард 20-х».

«Русская провинция ободрана, безобразна и скучна. Все ее города и городишки похожи друг на друга, как черствые калачи. Но среди них особенным уродством блещет Казань, кривобокая и скуластая...» Это слова Ларисы Рейснер, датированные 1918-м годом¹. Скалькированная в героиню «Оптимистической трагедии», модель Василия Шухаева и «светская

львица» гумилевско-брюсовского призыва, а впоследствии комиссар разведки штаба большевистской армии, конечно же, перегнула палку: в Казани белочехи, захватившие власть, ее арестовали, и лишь собственная находчивость спасла ее от гибели.

Казань 1910-х годов – вовсе не такая захудалая провинция. Третий по значению в стране университет, художественная школа, огромный промышленный и банковский потенциал (золотой запас Российской империи хранился в Казанском банке), местное дворянство и аристократия. Консерваторы и радикалы в одном европейско-азиатском флаконе (или казане) – гремучая смесь, в которой варился и Владимир Ленин, и Велимир Хлебников (тогда еще Виктор, студент математического факультета Казанского университета, который учился рисовать у одного из экспонентов выставки – П.П. Бенькова).

Региональные корреспонденты журналов «Аполлон» и «Старые годы» А.Ф. Мانتель и П.М. Дульский регулярно дают в редакцию свои «Письма из Казани» (правда, не очень лестные, но зато откровенно критические) по поводу архитектурного и художественного облика города². Александр Фердинандович Мантель (1882–1936) – коллекционер, издатель, арт-критик, музейный работник – крайне занятная фигура культуртрегерского плана. За свой счет издавал ставшие сегодня раритетами библиофильские издания мирискуснического толка: монографии о Митрохине и Рерихе (первые в их творческой биографии) 1912 года, иллюстрированные сборники «На рассвете» и «Зилант» с рисунками Лансере, Судейкина, Сомова, Бенуа, Добужинского. Он собрал великолепную коллекцию графики «Мира искусства» (благодаря этому реквизированному в годы революции «дару» в Казанском музее представлены все крупные мастера этого сообщества). Известен живописный портрет Мантеля 1911 года с авторской дарственной надписью – «Мечтателю Александру Федоровичу Мантелю – К. Петров-Водкин», который поступил в фонды Третьяковской галереи уже в 1980-е годы (инв. Р-3495). Наряду с нарядно-эстетскими изданиями им был опубликован в 1913 году провокативно-футуристический сборник «Нео-футуризм», выдержавший и второе издание уже под названием «За что нас бьют» (манифест из сборника публикуется в разделе «Приложения» каталога выставки), своего рода имитация пощечины



Н. ЛОМОНОСОВ

Дед

1926

Картон, масло

Собрание Денисовых
(Москва)

К. ЧЕБОТАРЕВ

Царь-Государь

1935

Картон, масло

Собрание Р. Сулейманова
(Москва)



И. ПЛЕЩИНСКИЙ

Жатва

1924

Сухая игла

Частное собрание (Москва)

казанскому общественному вкусу. Вряд ли он разделял взгляды Ларионова, Ле-Дантю и Зданевича. Но «какая чудная игра!» Незаурядное чувство юмора (замечательна картинка «Лучистский окорок»), дополненное литературным талантом автора (стихоопусы в духе В. Хлебникова), дало жизнь единственному в России того времени и вообще в истории достойно изданному пародийному сборнику якобы существовавшего в Казани футуристического объединения. Интересно, что в числе иллюстраторов книги числится и Николай Григорьев, действительно учившийся в Казани у Н.И. Фешина и ставший впоследствии членом «Маковца» в Москве.

Петр Максимиллианович Дульский (1879–1956), воспитанник Кириака Костанди и соученик по одесской школе Бродского, Анисфельда, Издебского, Шибнева, в 1910-х годах широко известный в России своими исследовательскими публикациями в крупнейших прикладных изданиях по искусству, был, как сейчас сказали бы, куратором эпохальной выставки «Художественные сокровища Казани» 1916 года в Санкт-Петербурге, которая подарила столичному обществу многие удивительные открытия. Его вкусы и интересы, связанные в основном со старыми мастерами, были с лихвой компенсированы неумной энергией его молодого друга и коллеги – Петра Евгеньевича Корнилова (1896–1981), ставшего рупором и одним из идеологов объединения «Всадник» – содружества графиков-станковистов. В 1920 году (голод и Гражданская война в самом разгаре) вдвоем они инициировали и подготовили к выпуску периодические научные журналы «Казанский музейный вестник» и «Казанский библиофил», единственные издания подобного профиля в стране, в которых считали за честь помещать свои тексты такие «светила» науки, как Эттингер и Голлербах. Именно этому великолепному дуэту – Дульский – Корнилов – Казань обязана своей фантастической «продвинутой» в музейно-выставочных и издательских программах. Особенно это касается графики. После Ленинграда и Москвы, Казань в 1920-х годах единодушно признавалась «Третьим Римом», по-настоящему «графическим городом» (к тому времени Саратов, отпустивший в Северную Пальмиру своих славных сынов: Петрова-Водкина, Кузнецова, Карева – уже лишился своего высокого статуса). Многочисленные выставки выдающихся русских мастеров, с содержательными, научно-подготовленными и изысканными каталогами с оригинальными оттисками гравюр³, – такого не было нигде, кроме как в Казани.

Выставка А. Кравченко, например, сначала прошла в Казанском музее, а потом в этом же составе в Париже, где получила золотую медаль. Единственная до наших дней персональная экспозиция неоцененного гени-

ального рисовальщика В. Замирайло состоялась также именно в Казани.

Вся история живописи и графики Казани до 1923 года, как известно, развивалась под знаком Николая Фешина, этого последнего пассионария русского искусства. Несомненно, нельзя приветствовать тот факт, что наряду с «крепкими» реалистами преимущественно ахрровского замеса сформировалась своеобразная армия бездумных подражателей и копиистов, которые энергичную и страстно-выразительную маэстрию учителя часто понимали слишком прямолинейно, а получалось-то неряшливо. И неряшливость эта, по их мнению, была показателем совершенства, признаком принадлежности к особому кругу. И как замечательно, что дальнейшая история Казанской школы прошла уже «под знаком незаконнорожденных» (почти по Набокову) учеников Николая Ивановича (в их числе и Родченко, и Степанова, и Чеботарев с Платуновой), для которых мысль сделать «под Фешина» или «как у Фешина», при сохранении глубочайшего респекта к мастеру, была тем не менее отвратительной. Те, кто был супротив и вопреки мейнстриму, и есть настоящий казанский авангард, что и стало предметом выставки «АРХУМАС».

В начале 1920-х годов Казанское художественное училище поменяло свое название на аббревиатуру АРХУМАС (Архитектурно-художественные мастерские). Это было не просто сменой вывески, скорее изменением идеологии и практики. Поэтому вполне логично, что кураторы экспозиции наряду с именами радикального толка решили выставить и «консерваторов» – учителей казанской школы: Фешина, Бенькова, Медведева, Тимофеева, Сапожниковой, Дульского, Шикалова, чтобы понять и оценить фон рубежа 1920-х годов, позволивший появиться такому незаурядному явлению, как объединение «Всадник», ставшее легендарным уже в момент своего возникновения благодаря трудам и статьям Сидорова, Федорова-Давыдова, Адарюкова, Воинова⁴, а также отцов-основателей группы – Корнилова и Дульского.

Удивительно, но факт. Мюнхенский «Синий всадник» через восемь лет после своего возникновения отозвался за многие тысячи километров в самой, что ни на есть неожиданной точке земного шара – на волжских берегах и в татарских степях – в виде своего казанского собрата. Что такое восемь лет в исторической перспективе, если учесть, что «бубновые валеты» заговорили на сезаннистском наречии французского через 20 лет после Мэтра? Дело не в том, что образ коня и наездника так близко и тесно связан с национально-географической спецификой и исторически обусловленной традицией региона (татары – превосходные всадники, но среди членов-учредителей казанского объединения ни одного этнического татарина не было). Символ коня-ведомого и наездника-ведущего, динамика устремленности двух одиночек, слившихся в единое целое, стал органично естественным в постфешинской Казани во многом благодаря Шикалову, ученику Фалилеева, и Плещинскому, который провел годы в германском плену в Первую мировую и никогда не скрывал восторженной привязанности к немецким арт-«оккупантам»: Пехштейну и Кирхнеру. Плещинского, которым дорожат и украинцы (еще неизвестно, чей он больше), рискну, и не я один, назвать одним из самых культурных и самобытных графиков России 1920-х годов. К сожалению, его выставок ни в Москве, ни в Петербурге до сих пор не было, и нам остается лишь тешить себя надеждой и ожиданием следующего громкого открытия.

В данной статье у автора нет задачи поименного обозначения всех наиболее ярких и культовых фигур казанского авангарда, но обойти молчанием имена Чеботарева и Платуновой непозволительно. Персона организатора «Подсолнечника» и главы второй – четвертой версии «Всадника» невольно напрашивается на сравнение с Давидом Бурлюком, также познавшим «фунт лиха» в казанской школе. Последний – выдающийся идеолог-концептуалист с ярко выраженными чертами лидера, наделенного артистизмом, тем не менее был весьма посредственным художником. Чеботарев прошел через все стадии становления: бердслейанство из них не самое плохое. Были и беспредметничество, и наив, но в конце

концов его живописные вещи 1920-х, где кристаллизация и огранка формы, лаконичный и вместе с тем емкий язык достигает поразительно точно документированного эпохой звучания и пластически совершенной фактуры, его графика, особенно листы из «Революции», экспонируемые на выставке, заставляют говорить о нем как об одном из творцов нового пути, отличного от «шершавого языка плаката», популярного среди последователей В.В. Маяковского, который, узнав об отъезде Чеботарева из Казани в Москву в 1926-м, сказал ему: «Напрасно уехали из Казани. Обнажили участок фронта. А здесь вас сомнут...»⁵

Александра Платунова, член МОСХ с 1942 года, всю жизнь была рядом с Чеботаревым, которого не принимали в Московский союз художников вплоть до 1970 года. График незаурядного таланта, в 1920-х годах она сумела сохранить разумный баланс в поисках своего языка между абстрактным (орнаментальным, интуитивистским) и фигуративным (агитационным и производственным). Ее «сны» и «фантазии», иногда грешащие наивностью, не оставляют сомнений в искренности, они исполнены какой-то особой атмосферы женственности и мифо-сказочности. Листы из серии «Азбука», из собрания известнейшего графика и искусствоведа В. Воинова, подкупают своеобразием и эталонной «графичностью».

Фаик Тагиров – создатель особого «мусульманского» конструктивизма. Задача не из легких – арабскую вязь, каллиграфическую узорчатость превратить в чеканные, «резано-колотые» блоки – решена им блестяще и остроумно. Тагиров как носитель культуры многовековой архаики ислама сумел экстраполировать свой генетически предопределенный прежний опыт на ультрамодную условность геометризированной конструкции, что не осталось незамеченным известным критиком и куратором Я.А. Тугендхольдом, главным «экстеровердом» страны, рекомендовавшим работы совсем юного Фаика на Парижскую выставку декоративных искусств 1925 года.⁶ Оказавшись в конце 1920-х годов в Москве, он становится одним из главных «шрифтовиков» СССР. Примерно тогда же Тагиров активно использует идею фотомонтажей (книга «Нью-Йорк»), в чем он оказался близок другому казанцу – Александру Родченко.

Среди ортодоксальной части татарского общества невозможно было представить существование художников-татар: сказывались исламские запреты на изображения. Появление живописцев и графиков из татар за 5-10 лет их обучения с нуля, таких, как Урманче, Кашаев, Арсланов, Мухаметшин, Мухамеджанов, – невероятное достижение и неповторимый феномен.

Наличие в Казани художников-беспредметников, таких, как Федоров (первый муж В.Степановой), Федотов, Меркушев, Сотонин, Никитин, – вещь закономерная. Известны их выступления на местных выставках с живописными абстракциями и контррельефами. «Левый фланг» правил бал по всей стране, Павел Мансуров в Казани продавливал его «по полной программе» (1920–1921). Важнее и интереснее другое – абстрактная гравюра, это было не везде и не у всех, так как графиков, занимающихся «чистым», а не «производственным» искусством, повсеместно не поощряли. Работ такого жанра, вошедших в альманахи «Всадника», в стране было совсем немного. Это тот самый сегмент, лишенный провинциализма и был соразмерен и современен текущему моменту, несмотря на ощутимые влияния Кандинского и супрематистов.

Сегодня четыре альманаха «Всадника» – одни из самых желанных артефактов для коллекционеров графики XX века, говоря словами библиофилов, это «дизидераты» русского искусства. Издания, выпущенные этим объединением штучными тиражами, обложки которых были из линолеума, и авторы рисовали их вручную, – уникальный и значительный факт русской графической истории, не обойденный вниманием мировых аукционов Sotheby's и Christie's.⁷ Полный перечень этих изданий с указанием тиражей, а также некоторые тексты из них помещены в каталоге выставки.

Соприкосновение с творчеством «малых казанцев» – это удивительное ощущение новизны, свежести, позитивности и обаяния. Наследия Козлова, Кудряшева, Сотонина, Сотониной, Иорданского, Ломоносова, Ежовой представляют собой в буквальном смысле «единицы хранения». Их биографии недописаны, сведения о них фрагментарны, но благодаря оставшимся осколкам их творчества домысливается воображаемая Атлантида, которая когда-нибудь станет материализованным объектом. К сожалению, у казанского авангарда не было своего Николая Ивановича Харджиева, главного архивариуса русского авангарда. Имея отрывочные сведения об утраченных образцах живописи и графики, мы можем толь-

ко делать предположения об истинном потенциале этого искусства, его масштабе и достижениях.⁸

Казанское искусство 1920-х, освященное невероятно красивой аббревиатурой АРХУМАС (фонетически ощущаются раскаты тюркоязычия), никогда в Москве еще не показывалось. Да и в самой Казани после выставки 1930 года следующая состоялась лишь в 1990-м. Тогда мир, увлеченный мэтрами авангарда, ее просто не заметил.

Тем приятнее и полезнее дополнить и вписать в общепринятый и известный ряд еще один «региональный» авангард, до сих пор остававшийся неизвестным.

Ильдар Галеев

¹ Л.М. Рейснер. Письмо с Казанского фронта // Известия. 1918, 23 авг. Цит. по: «Знаменитые люди о казанском крае». – Казань, 1987. С. 151.

² П.М. Дульский. Письмо из Казани // Аполлон. 1913. № 3. С. 64.

³ В каталоге к выставке возобновлена библиофильская традиция помещения оригинальных оттисков гравюр в нумерных именных экземплярах. На фронтисписе первых 50 экземпляров помещена гравюра с доски члена-учредителя «Всадника» В.Э. Вильковской из цикла «Лица» 1922 года.

⁴ В.В. Воинов. Русская ксилография за 10 лет. – Л., 1927. С. 36.;

В.В. Воинов. Две выставки гравюр в Русском музее // Красная панорама. – Л., 1927. №25.

В.В. Воинов. Пути современной графики // Жизнь искусства. Л., 1928. №16.

⁵ Из письма К. Чеботарева Д. Мощевитину от 8 апреля – 18 мая 1960 г. Цит. по: С.М. Червонная. «Александра Платунова: казанский авангард» // Амазонки авангарда. – М., Наука, 2001. С. 284.

⁶ Я. Тугендхольд. Искусство народов СССР // Печать и революция, 1927. Книга восьмая, декабрь. С. 49

⁷ Sotheby's. Russian Twentieth Century and Avant-Garde Art. London, Wednesday 23rd May 1990. Lot 271 (Ill.)- Galina Sotonina, An Album of drawings and watercolors (68 pp.)

⁸ «Можно на нашей выставке указать произведения беспредметной живописи. Таковы вещи Розановой (Светопись), Л. Поповой, Родченко. Мы встречаем беспредметную живопись и у молодых казанских художников: у Никитина и в несколько ином аспекте в упоениях краской С. Федотова.» – Б. Денике. Художественная выставка 1920 года в Казани // Казанский музейный вестник, 1920, №5-6, С. 58.

А. ИОРДАНСКИЙ
Титульный лист к сказке «Баба-Яга»

1926

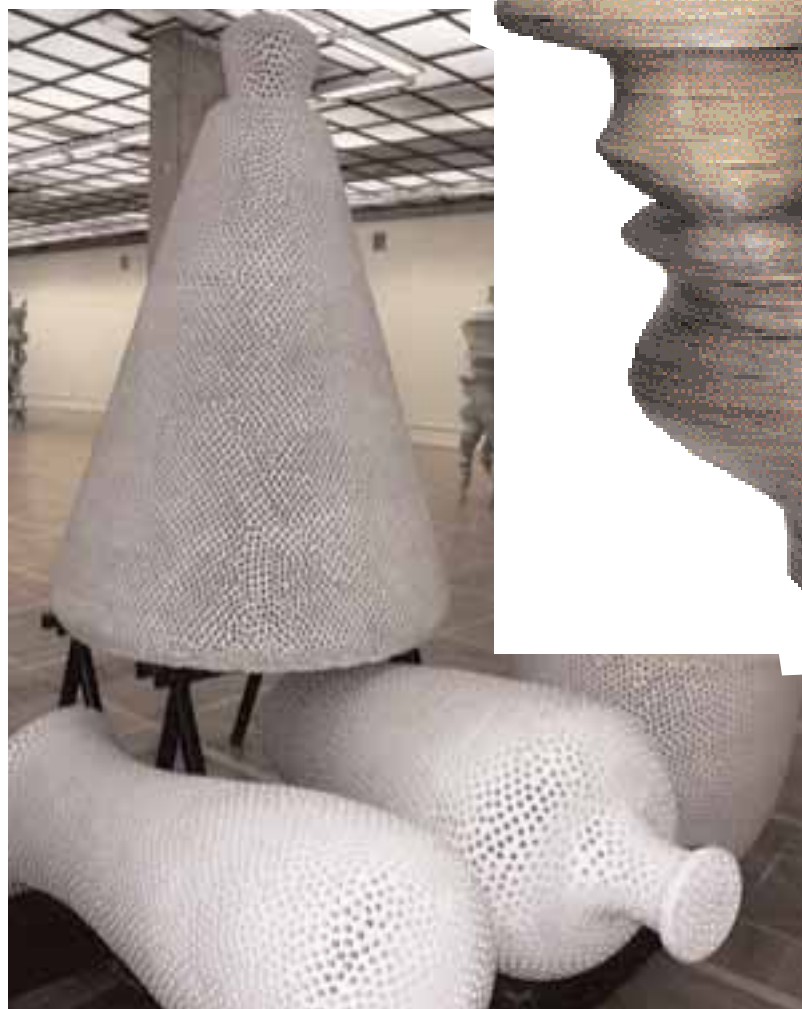
Цветная литография
Частное собрание (Москва)



объекты Тони Крэгга

Одним из самых ярких событий в культурной жизни этого лета был приезд «самого знаменитого, самого и самого продаваемого» скульптора современности Тони Крэгга. Его реформаторскую деятельность называют Энди Уорхолом скульптуры.

Работы Крэгга украшают не только крупнейшие музеи мира, но и улицы, площади, здания банков и корпораций в Ливерпуле, Базеле, Вене, Дюссельдорфе, Вашингтоне, Атланте, Сен-Луисе, Стокгольме, Сиене, Тайпее и других городах. Он – лауреат самой престижной международной премии Тернера, множества других наград, он – лауреат ордена Британской империи (последнее звание перед званием сэра), почетный Кавалер Искусств и Литературы (Франция), член Американской Академии художеств в Лондоне, лауреат Пировской премии, член Академии художеств в Берлине, профессор Университета искусств в Берлине.



Тони Крэгг – представитель знаменитой британской школы «новой волны» 1960-х годов (ныне живущий в Германии). По духу он близок к сюрреализму, но в сочетании с технологиями XXI века.

В интервью Крэгг «Тяжесть и легкость – я знаю, о чем и как говорить, о ленд-арту со знанием. Об использовании обычных материалов, о редукции, о редукционистском редукционизме и ассоциативности и

больше я думала об этом, о том, как разделить форму и содержание. Об этом говорит художник, и, что важно, в оригинальной, глубокой, это пафосно и невнятно, но возвышающе, как существо мысли, обладающее способностью мыслить, вот что важно!» – воскликнул он. В чем сложность? Огюст Роден изваял «Мыслителя», Тони Крэгг – саму мысль.

Мы часто говорим, что мысль материальна, под-

разумевая под этим ее после-

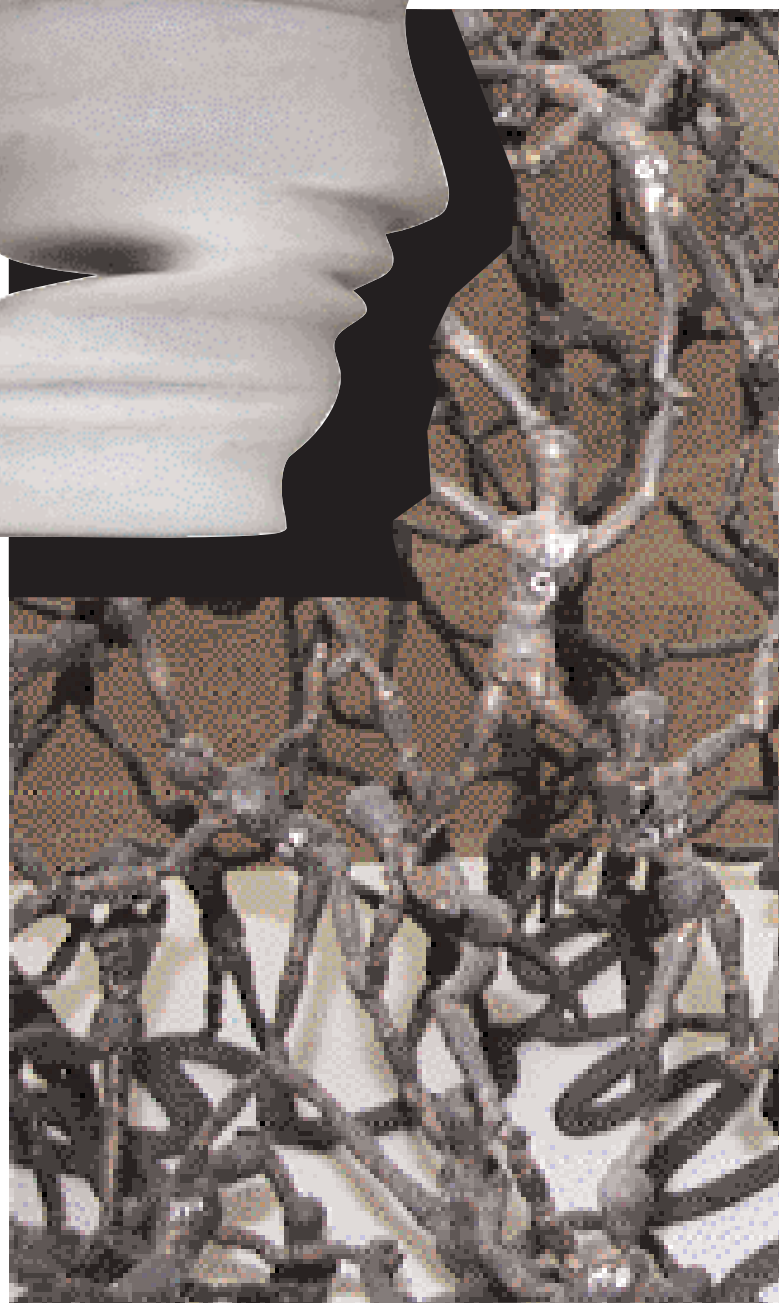
дующее воплощение в реальном событии. А как быть с самой мыслью? Ведь в данном случае речь идет не о содержании, которое можно пересказать, а о некоей не явленной сущности, обладающей протяженностью во времени и пространстве, и чьи границы определяются конечностью нашей жизни.

«Я мыслю, значит, существую». Масштаб, тяжесть объектов Крэгга – весомость, значимость, важность этой функции человеческого мозга, благодаря которой мы можем сказать – «Я есмь».

Мысль бывает разной. Порой она возникает случайно и, не успев оформиться, рассеивается. Порой перетекает в другую, не



обязательно связанную с первой. Порой возвращается. И пока мы формулируем мысль в словах, она уже бежит дальше. И слово – форма, оболочка, в которую мы пытаемся заключить мысль. Слово статично, мысль подвижна, текуча, а потому форма зачастую оказывается пуста. Ее содержание за ее пределами. Она лишь след, отпечаток. Но порой какая-то мысль гвоздем застревает в мозгу, но и тогда это не значит остановка. Она углубляет-



ся или расширяется, подверженная центростремительному или центробежному движению. В этом случае она дает заключить себя в форму, выразить в слове. Но испытывающая давление изнутри оболочка подобна мембране. Она напряжена и в любой момент готова разорваться. Или же, напротив, становится все плотнее и толще пока, наконец, не заполняет собой все внутренне пространство и не становится единственным содержанием. Но оболочка может быть и «умной». Если она не хочет быть убийцей или быть убитой, она может стать податливой или прозрачной, давая мысли свободно дышать, трансформироваться, развиваться.

Так и в произведениях Крэга, представляющих собой то глухой, замкнутый в себе объем, то пустотелую оболочку, порой словно разорванную или треснувшую, порой будто вывернутую наружу, порой ажурную, всю изрешеченную отверстиями. Поверхность его скульптур – отполированная или шершавая, матовая или блестящая, отражающая или поглощающая – коммуникативна. Для художника оболочка – визуальная преграда, которую надо преодолеть. Здесь всегда присутствует движение – то замкнутое, то развивающееся вовне. Движение – это жизнь. Жизнь – это мысль. О чем «Обломки кораблекрушения»? «...Огромное количество мыслей было продумано, не найдя себе выражения, множество было выражено неясно, а еще больше забыто, заслонено куда более ценными практическими соображениями и действиями...».¹ И все же мысль бессмертна, пока существует человечество, ибо «остается различной рваная линия, проходящая через историю мыслей и действий, которая освящает небольшой участок истинной природы животного по имени человек...».²

Чьи профили опознаваемы на «Линии мысли»? Философов, поэтов, художников?

Существо, созданное в шестой день творения, самое неприспособленное, в утешение было наделено неоценимым даром – мыслить. Но в чем смысл? Только в том, чтобы, эксплуатируя все, что создано природой, выжить? Да. Человек в буквальном смысле всеяден. И благодаря этому он выжил как организм. Но «Всеядный» Тони Крэга это еще и о всеядности мысли, о ее всепоглощающей способности. О чем «Небесные поля» и «Соборы», с их устремленностью ввысь? О чем «Стремянка»? Среди прочего и о точке обзора – чем выше, тем больше видно, тем шире горизонт понимания и осмысления.

Мысль деятельна, и человек сотворил «вторую природу», возвел еще один этаж мироздания.

Мы привыкли разделять и противопоставлять мир природный, который есть божественное творение, наделенное душой, и мир рукотворный, который определяем как искусственный или функциональный. Но к какому миру принадлежит сам человек? Вопрос далеко не праздный. Дело в том, что мы редко задумываемся, что этот второй мир суть порождение мира первого. Результат оплодотворения мира природы мыслью, носителем которой является человек.

«Вот уже тридцать пять лет, – говорит Тони Крэг, – мной движет более или менее один интерес взаимоотношений между человеком и материалом, природным и искусственным. Насколько человек – это природный, а насколько искусственный объект».

Тони Крэг создает объекты, которые не существуют ни в природном, ни



в функциональном мире, но передают ощущения от этого мира. Вещающие в себя целые пласты смыслов, они могут вызывать конкретные ассоциации.

Перед нами предстает калейдоскоп завораживающих форм, одновременно технологичных и эротически привлекательных. В некоторых из них угадывается человеческий профиль, в некоторых – изгибы и отверстия тела, в других – что-то космическое или, напротив, ползучий и страшный биологический микромир.

Однако эта ассоциативность особого плана – она снимает противоречие и упраздняет разделение между природой и искусственным миром. И этому служит и сам материал, используемый художником, – бронза, экзотическое дерево, сталь, пластик, керамика, кевлар (новый пуленепробиваемый материал, из которого изготавливают аэробусы) и стекло (прозрачные инсталляции из сотен отдельных фрагментов), вернее его отношение к материалу, точка обзора, в данном случае позволяющая проникать в самую суть, сущность материала физическую и метафизическую.

«Материалы, которые я использую, созданы людьми, или, по крайней мере, преобразованы ими, и в этом своем качестве принадлежат к обширной категории материалов/предметов, неотъемлемых от физической, интеллектуальной и эмоциональной жизни людей».³

У Крэгга искусственный материал не противостоит природному. Он в какой-то степени и сам природен, поскольку «леса, океаны, минеральные отложения и камни сами используются для того, чтобы обеспечить строительные кирпичи для этих материалов»⁴. И скульптор стремится показать энергетическое поле, которое существует в мире молекул, в микромире, из которого соткана реальность (и природная, и искусственная) – он, по собственному выражению, «ищет язык, чтобы описать невидимое, неслышимое, не имеющее запаха, бесплотное».

Итак, в производстве искусственных материалов задействованы природные по своему происхождению химические и термические реакции, и они – дело рук человеческих, а главное – мысли, которая обладает способностью изменять мир при помощи созданных ею технологий. Таким образом, природное в той или иной форме вписано в генетический код искусст-

венного. Мы говорим о генетической памяти созданных человеком материалов. Но вся проблема в том, что сам человек считает искусственные материалы банальными, не достойными мифа. Но почему? Может быть потому, что для него нет тайны их создания? Тайны творения? Но ведь остается тайна мысли, которой нам никогда не раскрыть. А без нее человечество лишь биомасса, зное количество молекул и атомов, сцепленных в кристаллической решетке – «Прохожие».

И Тони Крэгг напоминает об этой тайне мысли, мифологизируя сотворенное человеком, смысл бытия которого видит «в создании второй природы и искусственных материалов для ее описания». Впрочем, что касается описания, то это уже относится к художникам. «Каждая личность должна создать картину мира и своего существования в нем».⁵ Или еще – «На фоне бессловесного вещества, посреди молчащей вселенной, у нас есть возможность создать некоторое количество предметов, обладающих неким особым смыслом, и это все».⁶

И Крэгг создает, проецируя в материал свою мыслительную способность, более того – он мыслит вместе с материалом.

«Я жив» – мыслеформа, ассоциирующаяся со сперматозоидом. Он (или она) подвижен и готов к оплодотворению. Тяжесть материала как метафора бремени, беременности. Неслучайно Крэгг рассматривает свою работу как продолжение самого себя в материале, так же как мы рассматриваем продолжение самих себя в наших детях. Материал – новая Ева, скульптор, его мысль – новый Адам. Скульптура... «Что если скульптура только сейчас и рождается?»⁷

Лия Адашевская

¹ Тони Крэгг. «Предварительные условия». В каталоге к выставке «Тяжесть и нежность». С. 14.

² Там же. С. 14.

³ Там же. С. 15

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 14

⁶ Там же. С. 17

⁷ Там же.



не дешево и не сердито

В мае в ЦДХ прошла девятая Международная художественная ярмарка «Арт-Москва-2005».

Коммерческий успех выставки для России небывалый. Не иначе, как сыграло свою роль открывшее ярмарку карнавальное шествие немногочисленной группы молодых людей под шаманские звуки тамтамов, заклинавших удачу.

Из более чем сотни (111) заявок на участие в ярмарке экспертный совет в составе Иосифа Бакштейна, Марата Гельмана, Екатерины Деготь, Фолькера Дилия, Ханса Кноля, Егора Ларичева, Виктора Мизиано, Айдан Салаховой и Елены Селиной отобрал 53 галереи, половина из которых – западные, из 12 стран мира. Галеристы из Москвы, Петербурга, Владивостока, Новосибирска, Махачкалы, Парижа, Мюнхена, Нью-Йорка, Риги, Лондона, Дюссельдорфа, Милана, Мадрида, Стокгольма, Вены, Будапешта, Берлина и прочих мест предлагали свой товар – живопись, фотографию, скульптуру, объекты, инсталляции. Три этажа Дома художника являли собой настоящий супермаркет современного искусства, заполненный дорогостоящим товаром.

«Что, боже ты мой, господи! Чего нет на той ярмарке!.. так что хоть бы в кошельке было рублей тридцать, то и тогда б не закупил всей ярмарки...»

(Н. Гоголь. «Сорочинская ярмарка»)

А поскольку кошелек был не то чтобы пуст, но и не полон, то оставалось одно – ходить, смотреть, сравнивать. И первое сравнение, которое пришло на ум: «Арт-Манеж». Не так, конечно, чтобы уж очень сильно, но какие-то ассоциации определенно возникали. Я даже подумала, не заблудилась ли я часом во времени и пространстве? А ведь, если мне не изменяет память, десять лет назад «Арт-Москва» задумывалась как альтернатива «Манежу». И вот, пожалуйста: «пленники красоты» нового розлива, маньеризм XXI века.

БГ прав – «Рок-н-ролл мертв...»

И вспомнились те времена, не такие уж, кстати, далекие, когда мы спешили на «Арт-Москву», для того чтобы увидеть искусство новое, прогрессивное, словом, по-настоящему актуальное. То, что это ярмарка, в нашем восприятии было вторично, что вполне объяснимо, поскольку тогда еще актуальное как-то слабо рифмовалось с коммерческим. И неудивительно, ведь внутренний рынок современного искусства находился даже не в зачаточном состоянии, а лишь в стадии желаемого и желательного.

Спрос порождает предложение. Впрочем, спрос и предложение – это из области вопросов о курице и яйце. У нас предложение было, а спрос – нет. Значит, его надо породить. Вот «Арт-Москва» и выступила в роли главного и едва ли не единственного пропагандиста contemporary art в широких массах российского населения. Прицел-то был коммерческий, но это в перспективе, а пока вокруг маленького коммерческого ядра вращались многочисленные некоммерческие проекты, в которых художники активно самовыражались, не только предлагая непривычные для обывателя формы, но и наполняя их до-



вольно острым социальным содержанием. Кого-то это восхищало и подталкивало занять активную гражданскую позицию, кого-то возмущало. Кого-то развлекало, а кого-то заставляло задуматься. Порой шокировало, порой затрагивало чьи-то чувства и верования, порой оскорбляло. И это последнее, как ни странно, не отталкивало, а напротив, – трюк, который использовал в своих выступлениях друг Лотрека, монмартрский шансонье Аристид Брюан, осыпавший оскорблениями буржуазную публику, продолжал приносить свои плоды – привлекал потенциального клиента. По сути, «Арт-Москва» была двуглавым орлом современного искусства. Люди приходили, смотрели, удивлялись, привыкали и оценивали, правда, пока все больше с точки зрения духовной. Но это уже первый шаг. Но продаж фактически не было. Второй шаг был сделан в 2001 году, когда «Экспо-Парк» и «Айдан-галерея», не иначе как руководствуясь поговоркой «Чужой пример заразителен», выдвинули идею нового некоммерческого проекта – «Современное искусство в частных коллекциях». И как-то постепенно удельный вес коммерческого увеличился, а некоммерческого, соответственно, по закону сообщающихся сосудов, уменьшился, впрочем, какое-то время, еще сохраняя за собой функцию концептуального стержня выставки. В январе сего года состоялось важнейшее событие – Первая Московская биеннале. И как-то само собой функции просветительства и пропаганды перешли к этой институции, а «Арт-Москва» смогла полностью сосредоточиться на коммерции, став тем, чем и должна была быть в замысле, – ярмаркой. К тому же биеннале имела своим результатом привлечение в Россию значительного количества иностранных галерей. А то небольшое число некоммерческих проектов, которые сочли нужным оставить, тоже не просто так – надо же журналистам и искусствоведам о чем-то писать, кроме как о числе принявших участие галерей и преискуранте на современное искусство. Впрочем, некоторые некоммерческие проекты этой «Арт-Москвы» могут считаться таковыми лишь во временных рамках ярмарки. Но о них речь пойдет далее.

Самое же любопытное – то, что нынешняя «Арт-Москва» проходила под гордым девизом, явно отдающим претенциозностью: «Территория искусства. Без цензуры. Людям с повышенной восприимчивостью не рекомендуется». На что могла распространяться цензура из представленного в ЦДХ в мае сего года, остается загадкой, ибо все было вполне пригласительно, респектабельно, буржуазно. И, как остроумно заметил один из журналистов, «Арт-Москва-2005» знаменовала собой

наступление в искусстве эпохи трех «Г»: гламур, глянец, гедонизм. Похоже, с экспериментами, политическими провокациями и всякого рода перформансами, равно как и с качеством содержания и смысла (основополагающий вопрос о попытке вывести смысл из бытия здесь явно не присутствовал), у нас покончено. Очевидно, такова цена коммерческого успеха.

Но, по порядку.

Сначала о приятном, т.е. проектах некоммерческих.

«Современное искусство в частных коллекциях». Клуб коллекционеров и компания «Экспо-Парк» представили две свежеспеченные коллекции (сформированные в течение последних двух лет) – коллекции фонда «Современный Город» и фонда «Новый». На стендах, понятное дело, классика, преимущественно 1980-х: Н. Турнова, В. МIRONENKO, Г. Литичевский, М. Рогинский, Т. Новиков, И. Сотников, Б. Бадалов и др.

Галерея Марата Гельмана развернула панораму новейшего петербургского искусства. Наиболее точную оценку дал сам Гельман: «...выставка «Питерские» интересна именно тем, что является вполне московской». А жаль. Здесь, как говорится, без комментариев.

Тот же Гельман совместно с загребской галереей Zona показали инсталляцию известного хорватского художника Брацо Димитриевича «Русская рапсодия с налетом супрематизма». Вопрос, который нам предлагалось задать себе, глядя на инсталляцию Димитриевича: почему «сам рояль не есть музыка, картина не есть искусство» – можно было спокойно адресовать к доброй трети из представленного на ярмарке.

Один из наиболее интересных проектов «Арт-Москвы-2005» – кураторский проект Екатерины Деготь «Комедия положений». Нам предлагалось испытать чувства первых зрителей кинематографа и увидеть изначальный комизм «движущейся картинки» в видеопроекциях Питера Фишли и Дэвида Вайса (Швейцария), Франсиса Алиса (Бельгия, Мексика), Эрвина Вурма (Австрия), Питера Лэнда (Дания), Юлиана Розефельда (Германия), Романа Сигнера (Швейцария) и других известных художников видеоарта, в числе которых и два российских – Виктор Алимпиев и Ольга Чернышева.

Постоянно меняющаяся реальность людей, теряющих зрение, метафора прогрессирующей слепоты, ведущей в «другой мир», пугающий и заволаживающий одновременно, – в инсталляции самарских художников Нели и Романа Коржевых «В поле зрения».

Проект Давида Тер-Оганяна «Подозрительные лица» (большие черно-белые принты, приблизительно воспроизводящие фотороботы, висящие у касс метро, с надписями «Путин», «Фрадков», «Иванов», «Патрушев»), с одной стороны, выглядел несколько чужеродно на



этом празднике жизни современного искусства, а с другой – перекликался с проектом, представленным галереей «Ковчег», – «Рисунки по делу» Павла Шевелева.

И, наконец, два проекта, вызвавшие наибольший ажиотаж среди посетителей выставки. И неслучайно, поскольку оба откровенно тяготели к шоу, были заранее разрекламированы, да и успех их у публики, можно сказать, был просчитан.

Русское издание журнала «Playboy» в список мероприятий по празднованию своего десятилетия включило и участие в «Арт-Москве». Журнал сделал подарок себе, любимому, – заказал энному числу известных московских художников сотворить что-то этакое, что стоило бы для обложки журнала или в качестве иллюстрации. «Искусство для Playboy» можно было лицезреть на стендах, возле которых (для создания атмосферы и чтобы случайно не прошли мимо) в день открытия ярмарки дефилировали стройные, длинноногие «зайчики». Самые эффектные, облаченные в серебристые костюмы от Бартенева, одновременно своим сиянием добавляли блеска к праздничной феерии (и по поводу открытия ярмарки, и по случаю юбилея) и отсылали к знаменитому зайчику Йозефа Бойса. Многообещающий тандем, в перспективе весьма расширяющий горизонты для обеих сторон. «Playboy» актуализируется, а актуальное метросексуализируется. Рост продаж у тех и других за счет вербовки в свои ряды свежих сил заметно возрастет. А посему проект повесы и донжуана – скорее рекламная акция, и остается надеяться, что художники, так же как и обнаженные девушки, которые, как яблоки, окажутся для журнала «стопроцентно полезными». Во всяком случае, создать произведения игривые, эротичные и одновременно чистые и невинные им почти удалось. «Почти» – потому что, слава богу, доля здоровой иронии все же была сохранена.

А на первом этаже, на зеленом импровизированном лужке, такие же чистые и невинные, потому что белые, мирно паслись пластиковые коровы в натуральную величину, специально привезенные из Голландии для первого московского Cow parade («Парад коров»). Cow parade Europe, уже прошедший в Париже, Нью-Йорке, Берлине и многих других городах мира, – проект в стиле паблик-арт, цель которого – как можно большее количество обычных людей вовлечь в акцию, сделать соучастниками, вызвать чувство сопричастности. Непорочные, как чистый холст или белый лист, коровы соблазняли заключенными в них возможностями. Процесс оплодотворения и сотворения или, иными словами, превращения стараниями художников штамповок в артефакты происходил на глазах у публики. В про-

neither cheap nor nasty

The ninth International Art Fair «ART MOSCOW» was on show in the Central Artists' House in Moscow between 24 and 20 May this year. Out of more than a hundred (111, to be exact) participation bidders, the fair's expert jury earmarked 53 galleries, half of which are Western, from 12 countries.

Gallerists from Moscow, St Petersburg, Vladivostok, Novosibirsk, Makhachkala, Paris, Munich, New York, Riga, London, Dusseldorf, Milan, Madrid, Stockholm, Vienna, Budapest, Berlin and elsewhere put on offer their commodities – paintings, photographs, sculptures, objects, installations. The three floors of the House lavished a supermarket of high-priced contemporary artworks.

This year's fair marshalled under a proud though pretentious warning: «Territory of art. Without censure. Not recommended for people with high sensitivity». What items on offer were liable for censure has remained an enigma. Every one of them looked groomed and respectable enough, as any bourgeois artworks should be. The impression was that we had now passed the time when there were experimentations, political provocations and all sorts of performances, along with high quality of content and message. Clearly there

was nothing as essential as trying to find sense in existence.

Nevertheless, the fair was an unprecedented commercial success for Russia.

Its sales are said to have reached two million dollars. Probably the figure has been somewhat exaggerated. Surely so. Yet latter-day artworks in glossy format proved saleable enough.

One conclusion is that it is worthwhile, in terms of profit and prestige, to deal in (produce, sell and buy) contemporary artworks. More so, because their prices are continuing to rise.

And anyone wishing to talk about loss of authenticity should bear in mind that a fair is not a place for doing so.



екте участвовали Андрей Бартенев, Владислав Мамышев-Монро, Константин Звездочетов, Владимир Дубосарский и Александр Виноградов, Леонид Тишков, Анастасия Немоляева, Олег Кулик, Андрей Макаревич, работавшие непосредственно с «телом», а равно и все посетители выставки, принявшие участие в конкурсе «Создай свою корову»: необходимо было предложить собственный эскиз росписи на рассмотрение жюри. Первого августа 500 буренок выйдут на улицы Москвы, где и будут пастись в течение трех месяцев, радуя жителей и гостей столицы. А в ноябре 50 из них, конечно, самых лучших, отправятся на благотворительный аукцион Sotheby's, где их ждет встреча с будущими хозяевами, то есть покупателями. Вырученные средства должны быть направлены в помощь детям (куда и каким, не уточняется). Остальные 450 расписных красавиц, оставшихся в Москве, как вы догадываетесь, тоже можно будет приобрести.

Но это в будущем, а пока ходила я по этажам ЦДХ (неутомимый ди-джей, приглашенный «Playboy», не покладая рук, создавал соответствующий событию звуковой фон, рефлекс от глянцевого журнала «зайчиками» прыгали по всему, что находилось с ним в одном пространстве – не хватало только надписи: «Даешь гламуризацию всего искусства!») и думала: так все-таки, искусство – корова священная или дойная?

Теперь о главной, коммерческой части. Собственно, здесь все, как и положено на ярмарке, яркое, веселое многоцветье. Блеск и красота, которая, однако, впечатление «страшной силы» не производила.

В ассортименте преимущественно то, что можно вешать на стену, – фото, графика и особенно много живописи. Все сделано весьма качественно и дорого. Одно жаль – искусство, приятное во всех отношениях, удручало своим однообразием. Разброс тем незначителен – обилие голых и полуголых молодых людей обоих полов (кому что больше нравится), цветов (с глазками и без), абстракций, анекдотичных сюжетов, «мультяшных» персонажей (но, что удивительно, Микки Мауса не было).

Между тем многие с радостью констатировали выход «Арт-Москвы» на международный уровень, о чем свидетельствовало участие в ярмарке возросшего числа западных галерей, привезших вещи Энди Уорхола, Алекса Каца, Роя Лихтенштейна, Роберта Мэпплторпа, Ильи Кабакова и других суперзвезд, цена на работы которых выражается в пятизначных суммах.

В нюрнбергской Galeria 2000 можно было приобрести тиражную графику Энди Уорхола (\$175 тыс.), коллажи Роберта Раушенберга 1980-х с самаркандскими шелками (\$5–13 тыс.) – в стоковой Wetterling Gallery. Базельская галерея Leonhard Reuthmueller привезла скромную подборку рисунков и фотографий Йоко Оно (\$7 тыс.) (тень Леннона обеспечивала им интерес публики). Парижская Galerie Itaque предлагала восковую Офелию, в натуральную величину, увы, уже утонувшую (10 тыс. евро). Желающих приобрести юную утопленницу, кажется, не нашлось.

Многие западные галереи выставили и произведения российских арт-звезд. Так, специализирующаяся на русском искусстве парижская галерея Orel Art предлагала Валерия Кошлякова, Арсена Савадова, а также последние произведения классиков соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида. Leonhard Reuthmueller – Кошлякова и Мамышева-Монро.

Что касается наших галерей, то в этом году Stella Art Gallery выставила не только работы Энди Уорхола, Роберта Мэпплторпа (\$17 тыс.) и давно уже ставшего западным художником Ильи Кабакова (\$300 тыс.), но и произведения молодых, еще не раскрученных российских художников, например, часы-распятие Дианы Мачулиной (\$5 тыс.). Настоящую удачу галерее принес объект Вадима Захарова «Баухаустора», напоминающий древний свиток, на котором прокручиваются архивные фотографии легендарной школы «Баухаус», созданной Вальтером Гропиусом. Свиток упакован в деревянный футляр, стилизованный под здание Гропиуса. «Баухаустора» за 35 тыс. евро была куплена Музеем Соломона Гуггенхайма.

Фотогалерея «Глаз» торговала фото Вили Риццо, а галерея Врублевской – Ричарда Гира. И тот, и другой – 5–10 тыс. евро.

За тысячу долларов можно было приобрести авторский снимок Игоря Немухина. Шемякин, Крапивницкий, Зверев – \$ 5 тыс.

Захаров, Булатов – 20–40 тыс. евро.

Вейсберг – \$ 90 тыс.

Московско-нью-йоркская галерея Гари Татенцiana выставила дагерротипы Чака Клоуза (\$40 тыс. за диптих) и устрашающего вида гиперреалистическую скульптуру Тони Мателли «Идеальная женщина», с которой могли поспорить разве что повергающие в священный трепет дигитальные иконы-фотороботы из проекта Константина Худякова «Deisis» (\$ 30 тыс. каждая) – стенд Марата Гельмана.

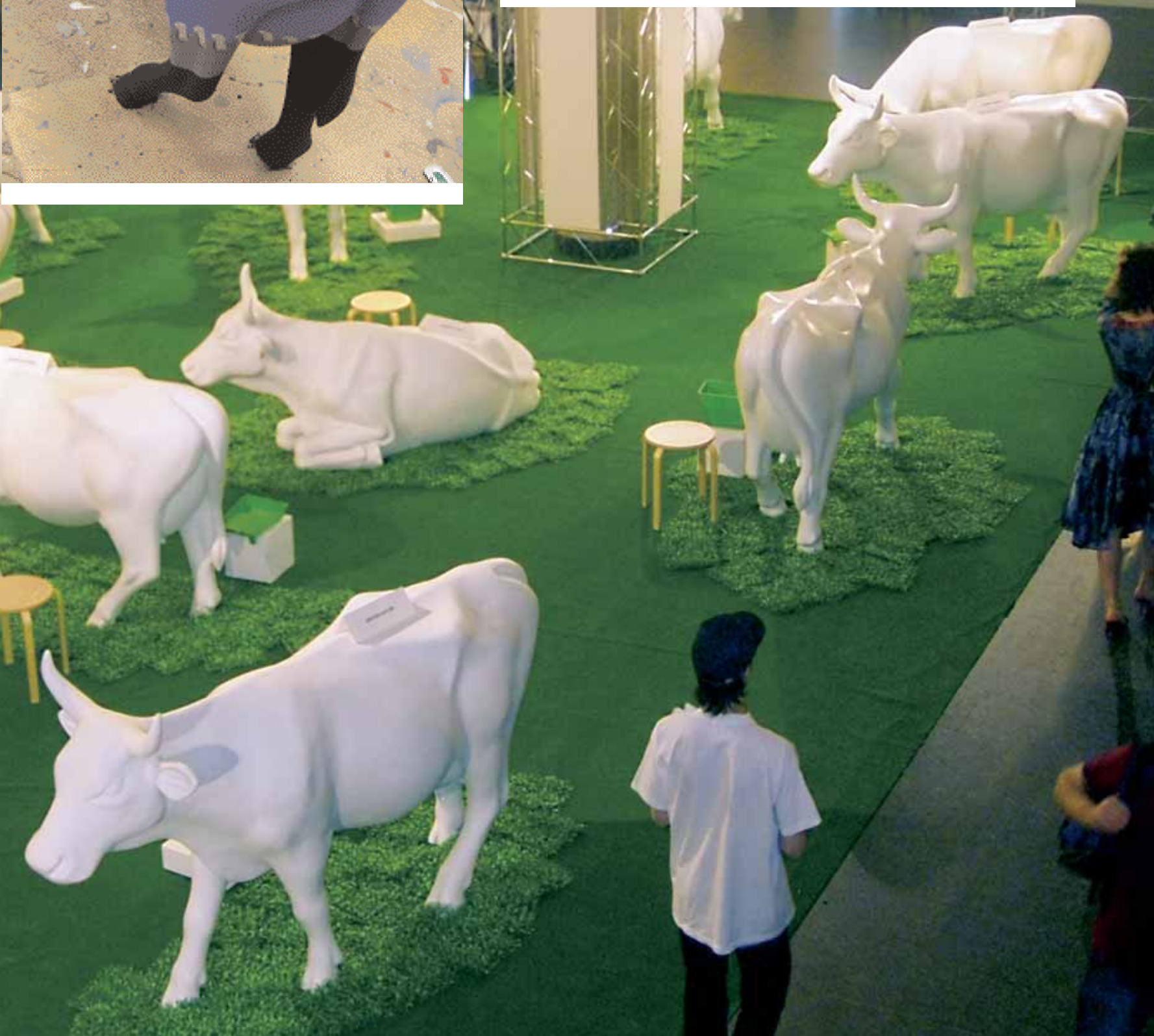
Весьма злободневным оказался проект галереи «Ковчег» – «Рисунки по делу» Павла Шевелева, выполненные в жанре рисованного репортажа с судебного про-

цесса по делу Михаила Ходорковского и Платона Лебедева. Представители галереи утверждали, что практически вся экспозиция разошлась. Вот что значит вовремя подсутиться. Во всяком случае, это блюдо надо подавать горячим.

Утверждают, что продажи на ярмарке достигли \$ 2 млн. Возможно, цифра преувеличена, и даже наверняка. Но все же о коммерческом успехе «Арт-Москвы» мы можем говорить смело. Актуальное в глянцевого формате оказалось весьма ходовым товаром. Вывод – заниматься современным искусством (производить, продавать, покупать) – дело прибыльное и престижное. А что касается разговоров об утрате подлинности, так они не для ярмарки.

Лия Адашевская





хроника художественной жизни москвы

Никто не забыт, ничто не забыто

Только фотография может стать таким острым, запоминающимся, документальным, художественным свидетельством изменений: разрушенный Будапешт 1945-го и восстановленный прекрасный город в 2005-м. На выставке «Будапешт глазами двух поколений» в Историческом музее поразительное сопоставление фотографий Будапешта в страшный 1945 год выдающегося фотографа Евгения Халдея (автора эталонного снимка «Штурм Будапешта») с фотографиями мирного Будапешта 2005-го его сына, Евгения Халдея, позволяет преодолеть временной скачок. Те же улицы, площади, те же места. Но как преобразился Будапешт! Потрясающие фотографии Евгения Халдея (отца) напоминают о страшных жертвах войны, погибших венграх и солдатах Красной армии. Выставка строится на контрастах. Помещенные рядом фотография «Улица Ваце. Жертвы обстрела», 1945 (с погибшими женщинами) и та же улица в 2005-м с беззаботными, счастливыми людьми в кафе; фотографии «Убитый германский солдат перед Музеем прикладного искусства», 1945, и Музей в наши дни – 2005-й. На небольшой, но емкой выставке с оригинальной концепцией, посвященной 60-летию Победы, представлены фотографии Е. Халдея с авторских негативов, его личные вещи (фотоаппараты, орден, скрипка...) и фотографии Е. Халдея, сделанные специально для выставки.

Свой взгляд на войну



У художников-самоучек особый менталитет. Свой внутренний мир, детские воспоминания, родную историю они выражают очень искренне, непосредственно, придумывая свои странные образы, не подчиняясь нормам, отказываясь следовать канонам. Непостижим полет их фантазии, их стремление к идеальному воплощению патриотического пафоса политических сюжетов. На выставке «И помнит мир спасенный» в Народной галерее, на которой представлены работы 50 художников, хорошо ощущается своеобразие их очень личностного творчества в интерпретации темы мирной жизни и войны. Среди участников – известные «наивные» художники: С. Базыленко, Э. Боброва, Т. Еленок, А. Кондратенко, В. Макаров, В. Романенков... Самые пронзительные и проникновенные образы – у Бобровой («Ангел небесный», ангел со свечой, бережно поддерживающий умирающего солдата), Кондратенко («Вечная память»), Романенкова («Возвращение креста»).

Что скрывается за окном?

Откуда у Елены Фокиной такая странная одержимость писать один и тот же мотив – окна? И столь яркое и творческое претворение темы? «Красоту наблюдаю в основном из окна. Не надоело. Поэтому и появилась эта серия – «Окно в Абрамцево», – объясняет Фокина. Окна – и реалии ее существования, и повседневная жизнь, и театр, и мечты. Немаловажный факт: в окнах просматривается не унылый индустриальный ландшафт, без зелени. Серия создана в Абрамцево. Со всеми вытекающими последствиями. На выставке «Окно в Абрамцево» в ЦДХ, организованной галереей «RED ART и Филимонов», демонстрируются 44 картины – окна большие и маленькие. Красочная поверхность в окнах, всегда живая и свежая, предоставляет зрителю придумывать свои сценарии. Большое разнообразие состояний природы, наст-

роений: окна то плотно закрыты, то полуоткрыты, то широко распахнуты, словно приглашая нас любоваться ослепляющей летней зеленью, позволяя проследить, как меняется та же «картинка» в зависимости от времени года, утром или вечером («Сумерки летом», «Яркая осень», «Окно в зиму», «Комната с Вейсбергом»). Отлично построенные композиции, продуманные цветовые решения, лирический настрой. Доминируют светлые, радостные настроения, но иногда окна вдруг открываются в черную бездну. Фокина много лет живет в Абрамцево и пишет из окна, что видит. Преображенная, очень светлая реальность.

Про войну

Трудную тему «война и победа» шестеро актуальных художников на выставке «Проект Победы. Монументы» в «Крокин-галерее» решают с очень личностными интонациями или в символическом ключе, без пафоса, порой в трагических тонах. Странные, двойственные чувства рождает «Гроза» А. Гинтовта с выполненными белой краской на войлоке фигурами Сталина и Жукова с биноклем (войлок ассоциируется с войной и авангардом (Й. Бойс)). Все полно зловещих предзнаменований. Монохромная серия «Сын полка» К. Батынкова также не поддается однозначной оценке. На экспрессивных панно серии с продуманными светотеневыми контрастами предстает некрасивое юное существо в солдатской форме, словно преждевременно постаревшее, обобщенный образ молодого поколения, которого война лишила детства. Различные ассоциации, связанные с войной, рождают и абстрактные работы: «Солнце» Н. Наседкина и «Берлин» К. Челушкина.

Игры в белом пространстве



Стильная выставка «Игра в 70» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева – 20 черно-белых фотообъектов Юлии Бычковой и Йорна Бернера (струйная печать на оргстекле), помещенных на полу, погружает в иллюзорный мир существования зданий 70-х годов вне привычного контекста, словно «плавающих» в безвоздушном белом пространстве. Избранная авторами стратегия очищает здания от позднейших наслоений. И тогда в мистической игре света и тени выявляются какие-то новые свойства сооружений, похожих на скульптуры, или легкие, дематериализованные видения. Вполне заурядные или очень интересные здания, которые ранее нельзя было заметить из-за безвкусного окружения, на выставке в авторском преображении зазвучали иначе.

Необычные диалоги

На выставке «Черным по белому» в Gary Tatintsian gallery оригинально сопоставляются черно-белые работы Ф. Толстого 1840-х с фотограммами 1920–1930-х Э. Лисицкого, А. Родченко... Ф. Толстого с авангардистами сближает необычная техника (с использованием ножниц), близкая конструктивным принципам визуализации. Как в теневом театре, в белом пространстве листов «проявляются» «картинки»: пейзажи с церквями, ажурными кронами деревьев, атаки казаков, битвы, бивуаки, охота на уток... А в фотограммах удивительно «кразвеществляются» предметы, превращающиеся в полупрозрачные силуэты (фотограмма – съемка без аппарата путем непосредственного наложения предметов на светочувствительный материал, фиксирующий тени). Фотограмма – техника, передающая оттенки смыслов и настроений. В мягком, пронизанном лучами света, наполненном живой игрой полупрозрачных теней пространстве банальные предметы – чулки, чернила для авторучки, стакан с веткой – кажутся нереальными. Популярный в нашу эпоху диалог с прошлым позволяет иначе увидеть старое искусство и обнаружить новые интерпретации в фотограммах.

Посвящается войне

Как видят художники подвиг народа, гибель людей и разрушения, причиненные войной, как интерпретируют самопо-

жертвование и потерю близких, какие свойства выявляют в образах солдат и военачальников? Теме войны, осмысленной художниками-очевидцами и современными творцами из России и стран СНГ, посвящена грандиозная междуна-



родная выставка «Победа», занимающая все пространство ЦДХ. Представлено более 3 тыс. произведений (изобразительное, декоративно-прикладное, театральное-декорационное искусства) знаменитых мастеров, малоизвестных и совсем молодых художников, отобранных на основе конкурса. Никакого натурализма, аффектированной жестокости, беспросветного отчаяния! В работах участников подчеркиваются сила духа, стойкость людей во время войны, готовность к самопожертвованию и высокий гуманистический пафос. Больше всего картин разных по стилям, жанрам. Одни работы содержательны, в них ощущается подлинность событий, в других – тема решается в эпическом или символическом ключе. Даже в разделе ДПИ художники находят неординарные решения: композиция из стекла «Неотправленные письма» Н. Урядовой с оригинальными легкими стеклянными пластинками в форме фронтовых треугольных писем. Особенно сильный эмоциональный заряд дают замечательные плакаты в 18-м зале.

Все углы заняты

Каждый объект Витаса Стасюнаса на выставке «По углам» в галерее VP – эскиз-визуализация идеи будущего большого проекта, например, кинотеатра с экраном. Вместе с тем объекты так хорошо структурированы, так искусно внедрены в пространство зала, что воспринимаются как нечто целостное, как размышления о природе фикции, о том, что значимыми часто предстают вещи, явления, кажущиеся второстепенными, маргинальными, незамеченными. Хорошо обыграны углы: в них помещены картины-объекты с изображением панельных домов, частично затемненных. В третий угол искусно

«вживлен» плоский деревянный стул, кажущийся объемным. А имитация большой лужи из нержавеющей стали с деревянным башмаком является также и зеркалом, в котором отражаются зал и зрители. Повсюду застывшие брызги-капли. Кругом обманки и иллюзии. На углу оконного проема стоит уют, и висят деревянные штаны. Главный объект – на центральной стене и углах – это маленький театрик с золотыми нитями-лучами, имитацией открытой консервной банки, с картиной-газетой, с изображением солнечного зайчика.

Непрерывность жизни и творчества

Таинственные отношения простых линий-знаков с плоскостью, их эмоциональное, психологическое воздействие на зрителей исследует швейцарец Штефан Шпихер в работах серии «Вечная линия» на выставке в галерее XL на Арт-Стрелке, организованной галереей Дмитрия Семенова (Санкт-Петербург). Головокружительный эффект погружения в иррациональное оказывают расположенные сплошным фризом на трех стенах маленькие абстрактные картины. Чтобы их увидеть, надо поднять голову: они помещены высоко. Это важно, такой прием обостряет восприятие. В работах нет ничего заранее запланированного. Художник интуитивно находит в линиях-знаках нечто сущностное. У каждой картины свое цветовое решение, свой знак, простой или сложный: зигзаг, ветка, пучок линий на красном, сером, черном, зеленом фонах. И каждая работа рождает особый настрой. Кажется, что изображение выходит за пределы картинной плоскости, и при рассмотрении всей серии возникает ощущение непрерывности жизни, творчества.

Танцы немезид



В двух залах вращаются с помощью мотора с неприятным скрежетанием большие деревянные, черная и белые, балерины. Нечто странное, стихийное завораживает в этих безликих, геометризированных немезидах (особенно в черной, отбрасывающей зловещие тени), с их идеально продуманными формами.

Словно предназначены эти архитектурно-куклы для фантастических пространств. Рассматривая механические структуры, олицетворяющие вечное движение, проникаешься имперсональностью геометрических универсальных форм. Динамичные создания Китаевой обращают к экспериментам авангардистов первой трети XX века, но она нашла свою форму для воплощения современного ритма. Выставка «Электромеханический балет» Елены Китаевой открыта в галерее «АртСтрелка projects».

Парад Победы в Историческом музее



Над поверженными на пол нацистскими боевыми знаменами и штандартами в стеклянных витринах гордо развеваются сверху знамена советских частей, участников Парада Победы. Штандарты фронтов, полков расположены по всему периметру зала. Блистательная выставка «Парад Победы. 24 июня 1945 года» в Историческом музее рассказывает о великом празднике не только с помощью знаковых документов, вещей («Акт о военной капитуляции германских вооруженных сил», рация первого советского команданта Берлина И.Э. Берзарина, материалы о Параде Победы). Авторы выставки нашли удачный ход: именно через личные вещи, документы участников парада – от солдат до командующих фронтами, главных героев выставки, – раскрывается глубокий символический и патристический смысл и значение Парада Победы. Фотографии, удостоверения, военная форма, ордена, оружие так умело скомпонованы, что кажется, будто их владельцы незримо присутствуют на выставке. Впервые представлены маршальский плащ и парадная фуражка Сталина, в которой он стоял на трибуне Мавзолея. Среди реликвий – подлинные награды маршала Г.К. Жукова, парадный мундир маршала Н.С. Конева. Об особой атмосфере Парада напоминает редкий документ – речь Жукова с его эмоциональными пометками: «тише», «твердо», «тор-

жественно». Большой интерес вызывают материалы о войнах разных национальностей из музеев Киева и Минска.

Фотографы на фронте в Великую Отечественную войну



«У родного очага», «Убитые беженцы», «Политрук продолжает бой», «Прорыв немецкой обороны», «Маскировка самолета»... Страшную, героическую, потрясающую летопись войны являет грандиозная выставка «1418 дней» в Московском Доме фотографии, на которой представлены снимки классиков отечественной фотографии и безымянных авторов. У каждого фотографа свой взгляд на войну, свой подход к съемкам войны. Г. Зельма – летописец Сталинградской битвы, Е. Халдей – свидетель взятия Рейхстага, а во многих фотографиях Дм. Бальтерманца война показана как трагедия, вне конкретного времени и места. Отличная структурированная выставка, состоящая из 12 крупных тем-разделов («Начало», «Горе», «Битва», «Жить», «Achtung!», «Освобождение», «Победа» и др.) позволяет эмоционально пережить все этапы войны, увидеть ее страшные личины, ощутить окрыляющий дух Победы и освобождения. Холодные, жутковатые окраины Москвы, оцепинившиеся противотанковыми ежами, фотографии-метафоры, снимки, воспевающие стойкость, героизм советских людей в тылу и на фронте и фотографии, показывающие страдания, смерть, разрушения, которые принесла война. Впервые героические и трагические эпизоды войны показаны так смело, без прикрас: убитые беженцы, повешенные партизаны, разрушенные города и деревни. Страшное свидетельство войны – снимок «В лагере смерти Майда-нек» В. Темина (холмы из черепов, костей и тел 200 тыс. замученных людей). Авторы фотографий – настоящие герои. Многие снимки сделаны с риском для жизни, некоторые фотографии не вернулись с фронта. А. Шайхет в звании капитана работал спецкором в военных изданиях, делая съемку на многих

фронтах (Сталинград, Киев, Польша, Прибалтика, Берлин), был награжден орденом Красного Знамени за спасение 16 тяжелораненых бойцов под Кенигсбергом. Как военный корреспондент прошел всю войну и капитан Э. Евзерихин, участвовал в обороне Сталинграда, в освобождении Ростова-на-Дону и Таганрога, во взятии Кенигсберга. Именно советские фотографии не только проявили чудеса героизма, но и создали художественные фотографии. Невозможно представить, как фотокорреспонденты находили нужную выдержку, наводили на резкость и делали великолепные снимки, когда рвались снаряды, шел страшный бой...

Художники про терроризм

Теме теракта, внезапной трагедии в жизни обычных людей из-за действий боевиков посвящена странная выставка «19:45» Алексея Каллимы в галерее «С'Арт». При обычном освещении в залах вполне мирная атмосфера с симпатичными вырезками из газет. Но все преобразается при неоновом освещении и выглядит зловеще, «оживают» персонажи, написанные флуоресцентными красками на стенах. Добрые лица на газетных вырезках трансформируются в двусмысленные изображения боевиков. На одной стене «появилась» сидящая за столом женщина, погруженная в тяжкие мысли, рядом собака, вокруг – разбросанные вещи. На другой – нарисованы винтовка, валенки, окно, «открытая» во двор дверь. И все предметы, персонажи ненастоящие, фантомные. Художник не дает ответа, что произойдет после 19:45, оставляя простор для воображения зрителя, свободу выбора: «Вот так может быть». И предупреждением звучит книга с названием «Как чувство прекрасного превращается в чувство классовой несправедливости».

Фотохроника Лондона в войну

Жертвы массовых бомбардировок Лондона, разрушенные памятники британской столицы, британские минеры за работой, освобожденные из плена русские солдаты, уничтоженные после бомбежки дома рабочих в Лондоне, генерал Монтгомери, командующий 8-й Армией... О малоизвестных, забываемых страницах борьбы британцев с нацистами, непрекращающейся в тылу работе для фронта, о героизме, стойкости, страдании невинных жертв рассказывает выставка «Британия – Россия: общая по-

беда» в галерее «На Солянке». Сразу после начала Второй мировой войны в Британии был создан Музей информации, по заданию которого фотографы отправлялись в разные места на фронт для съемок. Иногда в Музей поступало более 1000 фотографий в день, 200 снимков были отправлены в Москву (в Государственный Архив РФ) и показывались в 1943-м на выставках в Москве, Свердловске, Куйбышеве. Выставка в галерее напоминает о единении людей. Редкие фотодокументы воссоздают исторические эпизоды войны, рожают чувства боли и сопричастности страданиям британцев, а так же передают их гордость за самоотверженный труд в тылу и противостояние нацизму. Среди редких кадров – фотография ребенка, три дня пролежавшего под развалинами дома под мертвым телом отца. Уникальный кадр – «Британская огненная завеса»: семь дней фотограф ждал момента, чтобы запечатлеть извергающиеся пламя, пылающие зенитные орудия, продолжающие схватку с вражеской авиацией.

Четыре столетия натюрморта



Художники XVII века, включая в композицию лимон, всегда разрезали его, показывали его завивающуюся спиралью кожуру и срез со сверкающими каплями сока и ясным обозначением строения плода. В холстах голландских, французских художников XVII–XVIII веков лимон и другие предметы сразу узнаются благодаря принципу зеркального подобия. У художников XX века предметы обрели автономию, они уже не рассказывают о предметах, образно подходят к изображению вещи (Р. Фальк, Б. Штеренберг, Пикассо...). Новое видение натюрморта представляет яркая выставка «Вещь-вещь. Натюрморт XVII–XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина» в Музеем центре РГТУ, на которой представлено более 80 работ (многие впервые). Выставка дает возможность ознакомиться с различной интерпретацией мира вещей представителями разных национальных школ. Можно любоваться красивыми оперениями птиц, блеском металлической и серебряной посуды, драгоценностей. Или проникать в сложную символику предметов в натюрмортах на тему «суета сует», с аллегориями брэнности, с черепами животных, людей.

Символический образ войны



Тему войны Константин Батынков решает правдиво, искренне. Морские битвы, движущиеся танки, самолеты, пушки... Черно-белые изображения на больших листах – не только воплощение очень прочувствованных размышлений художника о Великой Отечественной войне. Скорее, это символический, драматический образ войны вообще, хотя художник вдохновлялся рассказами очевидцев и участников. Контрасты света и тьмы, игры с пространственными соотношениями, различными масштабами фигур и орудий, неожиданные вспышки, разорванные формы, шероховатая фактура – все придает работам трагический пафос. Особенно впечатляют работы с изображением горящих, поврежденных или ведущих сражение в воздухе самолетов. Предельного лаконизма Батынков достигает в маленьком тondo: на черном фоне бой ведут пересекающиеся лучи. Выставка Батынкова «О войне» открыта в «Крокин-галерее».

Препарированные реликвии

Преобразователь жанра ведуты, живущий в Берлине и Париже Валерий Кошляков, на сей раз свои руинированные образы-сновидения создает не на бывшем в употреблении картоне, а на холстах, демонстрируемых на выставке «Реликвии. Сделано в СССР» в галерее М. Гельмана. Он исследует коллективное сознание, стереотипы недавнего советского прошлого (картины, объекты, инсталляция), препарируя реликвии: герб, Мавзолей, денежные знаки. По-прежнему его изображения размываются, и образы кажутся неузнаваемыми, двойственными. Согласно авторской концепции переосмысления недавнего прошлого уместными кажутся на выставке и синий почтовый ящик, и персонажи балета «Спартак» на холстах, и миниатюрная модель Музея архитектуры им. А.В. Щусева, над которой возвышается длинная и толстая труба, обернутая в серебряную фольгу.

Земляные работы в галерее



В произведениях лидера группы «Коллективные действия» Андрея Монастырского всегда ощущается напряжение между объектом наблюдения и зрителем. Как и прошлые эстетически-самодостаточные перформансы группы, инсталляция «Земляные работы» в Stella art gallery, идеально построенная, стилистически убедительная, рождает целостную картину, в которой каждый элемент обладает значимостью и символическим значением. На экспозиционных полях-стенах висят черные щиты из оргалита – демонстрационные поля» с намотанными пучками ниток по углам, символизирующие хаос; 18 черно-белых фотографий погружают в динамичную жизнь города, с мостами, стройками. Интригуют и черный ящик, из которого раздается музыка, и странное видео, где показывается земляные работы в саду.

Новые открытия в галерее «Ковчег»



«Алиф», «Дочь Рафке», «Белла Донна»... Блистательные киноплакаты Александра Наумова воплощают неистовство лабораторных экспериментов художника в 1920-е годы, притягивают заманчивой пестротой кадров. Художник увлеченно и живо передал атмосферу фильмов, романтику немого кино. Он находил спе-

цифические приемы обострения внимания уличных прохожих контрастами и совпадениями. Всего 30 лет жизни было отпущено Наумову, но он успел блистательно проявить себя в искусстве плаката, сценографии, оформлении книг, станковой живописи и графики. На выставке «Александр Наумов (1898–1928). Лидия Наумова (1902–1986)» в галерее «Ковчег» в цикле «Незабытые имена» демонстрируются произведения (большинство впервые) незаслуженно забытых замечательных супругов-художников. 1920-е – расцвет конструктивистской книги и сценографии. В конструктивистских обложках 1920-х Наумов нашел сложное взаимодействие между искусством книги и искусством плаката. Его неповторимая манера зафиксирована и в эскизах театральных декораций, костюмах («Золотой петушок», «Жорж Данден»). Многогранно показана на выставке Наумова: карандашные наброски, портреты, линогравюры. Выделяются ее черно-белые эскизы персонажей к кинофильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1942). Работа над этим фильмом, по словам художницы, была для нее «великолепной школой костюма».

Температура в галерее



В галерее «Риджина» прошла выставка молодых украинских художников Максима Мамсыкова и Дмитрия Дульфана в рамках фестиваля «Оранжевое лето». В «снежной» серии картин без всяких претензий Мамсыков изобразил то, что видел, проезжая по зимнему городу: покрытые снегом машины. И названия придумал подходящие – «+3...–5», «–1...–3», чисто условные, хотя может показаться, что на картине «–8...–12» снег более искристый. Привлекает высокая живописная культура художника, его умение привлечь максимум выразительных возможностей, используя минимум средств, сочетая разные приемы, показывая различные «виды» снега, лежащего на машинах, тонко и иронично реализуя свои наблюдения. Символично, что при температуре –14 –16°C изображение исчезает. Световые инсталляции, объекты Дульфана интригуют необычными фактурами, спецэф-

фектами, как в старых фильмах, бесконечными превращениями. Очень изощренно автор представляет некое художественное исследование проблемы клонирования в своих псевдонаучных объектах, инсталляциях со странными установками с трубками, колбами. Дульфан умело использует загадочный, мистический свет, неожиданные фактурные сопоставления материалов, в объектах, инсталляциях (гипс, неон, силикон). Заораживающее фантастическое видение жутковатых клонов.

Преобразования, размышления и реквием

«Пьета», «Бог дал, бог взял» – персонажей евангельских сюжетов в работах Р. Мамедова воплощают не актеры, а люди с синдромом Дауна. Но в блистательно срежиссированных композициях его модели преобразуются с потрясающей искренностью, приоткрывая нечто сокровенное, изначальное, очень человеческое. Н. Овчинников исследует шедевры прошлого, занимаясь наложениями, сопоставлениями, стираниями, модификациями. Он «препарирует» шедевры прошлого остроумно, со смыслом, иногда с новыми значениями. О. Мас в динамичных черно-белых холстах стремится остановить мгновение. Она заморожена тенью, обретающими чувственно-пластическое звучание, живущими своей странной жизнью, порой слишком реальными, слишком зловещими. А в работе «Пурпур» (серия «Красавица и чудовище») Е. Берг множество покрытых лаком искусственных ногтей образуют пульсирующую, пугающую поверхность. Своеобразный реквием по красавице? Выставка «Пьета» прошла в галерее «Айдан».

Май, 2005

Брак рекламы с визуальными искусствами



«Бог может остановить пули. А может превратить кока-колу в пепси-колу или найти ключи от моей машины». Руководствуясь этим высказыванием Квентина Тарантино, Яша Каждан создал свой видеоперформанс «Just drink it» в галерее «АртСтрелка-projects», тонко имитирующий рекламный ролик. В темной комнате, словно в каком-то ритуальном танце, происходит взаимопроникновение букв, слов «пепси-кола» и «кока-кола». И получается очень прихотливый шрифт, не поддающийся расшифровке. В другом зале автор предстает на фото-портретах самозабвенно пьющим из жестяной банки колу, пепси и их гибрид. Работающий в рекламной компании Каждан в изощренном, отточенном видеоперформансе ставит важные проблемы взаимосвязей, пересечений между рекламой и визуальными искусствами.

Чем быстрее, тем лучше



При рассматривании некоторых картин Татьяны Хэнгстлер возникает впечатление, будто она боится нарушить девственную белизну холста, но вдруг решается, прикасаясь бережно-бережно. И появляются слегка обозначенные силуэты птиц или странный пространственный интерьер в нежных сиреневато-голубоватых тонах. Отличительная особенность полотен – легкость, воздушность, свободный полет фантазии. Не случайно выставка в XL галерее «АртСтрелка» называется «Быстрым по белому». Хэнгстлер вносит в живопись но-

вые интонации. И неудивительно, ведь она работала в других видах искусства (видео-скульптура, фотография). Отзвуки ее увлечений обнаруживаются в картинах на выставке, порой удивляющих сюрреалистической несовместимостью. Мелькают экспрессивные лица, глаза, решетки, девы с косами... ненавязчиво.

На флаге надо добавить зеленую полосу



«Я отношусь к себе как к молодому, начинающему художнику, который ищет и или разочаровывается, или радуется находке», – говорит художник Игорь Шелковский (живет во Франции и Москве). В мир образов мастера, постоянно удивляющего новыми находками, не останавливающегося на достигнутом, погружает выставка «Проект нового российского флага» в галерее «Файн арт». Творчески осваивая и обогащая традиции авангарда начала XX века и модернизма, художник сотворил многослойную и многообразную инсталляцию, плотно насытил пространство зала различными экспонатами. Но перегруженности не возникает. Две стены сплошь заполнены маленькими полосатыми четырехцветными картинами (белый, красный, синий – цвета флага плюс зеленая полоса, чтобы, по оригинальной идее художника, показать связь с исламом). На третьей стене – небольшие, красочные, условные, фактурные пейзажи, на четвертой – деревянные раскрашенные рельефы с голубоватыми напластованиями «полок», «коробок». И оригинальные картины с силуэтами фигур, обозначенных вогнутыми пятнышками. На постаментах – изумительные легкие, прозрачные, белые и черные конструктивистские объекты из металла и забавные, остроумные металлические скульптуры («Собака», «Идущий человек»). В наполненных мощной энергетикой работах Шелковского отражается нерв современности, озабоченность худож-

ника непредсказуемыми путями развития общества. Вместе с тем их очень приятно рассматривать вне всяких контекстов: совершенные, выверенные, самодостаточные по форме.

«Эволюция крысы»: Рокман в Tatintsian gallery



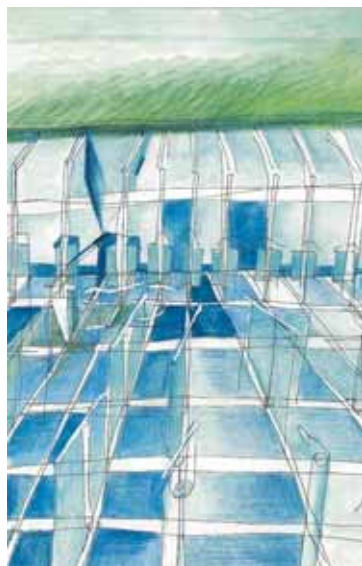
«Растение-людоед», «Прародители», «Эволюция крысы»... В работах американского художника Алексиса Рокмана захватывает непривычная образность, странная и шокирующая. Он заявляет: «Мне хочется, чтобы в моих работах было все: и противоречивость, и смущение, и неловкость, и садизм, и чувство юмора». Художник и режиссер анимационных фильмов с легкостью создает эффект трехмерного пространства, используя живописные, скульптурные формы, бытовые предметы, фотографии. В работах в изобретательной, увлекательной форме он рассказывает о сложных вещах, о своих увлечениях естественной историей, древней культурой, «прослеживает» историю происхождения человека и жалеет о печальном будущем потребительского общества. Выставка Алексиса Рокмана открыта в Gary Tatintsian gallery.

Буддийская живопись и скульптура в Музее Востока

Яркие, красочные танки – живописные иконы на свитках с изображениями Будды Шакьямуни, бодхисатв, дакинй, защитников буддизма во всем необычны. Возвышенные и назидательные образы. При существовании канона какое разнообразие нюансов композиции, ритма, цвета, какой безупречный рисунок с точной, характерной линией, со строгой символикой цветов, позволяющей верующему идентифицировать себя с определенным божеством! Чем больше всматриваешься в непривычные иконы-танки, тем лучше постигаешь язык символов, разглядывая эти мягко очерченные лики, оценивая пластичные переходы форм, текучие линии. Ничего конкретного, но какая внутренняя сосредоточенность! Никакой индивидуальной выразительности, важны сами фигуры, их жесты, движения, ракурсы. Как неспо-

тавима суетность мира с духовностью буддизма! Поэтому танкам присущи лаконизм, симметрия, ирреальный свет. На выставке «Духовная культура буддизма» в Государственном музее Востока демонстрируются тибетская живопись из частного собрания и изумительные скульптуры Северного Китая (из фондов музея) XV–XIX веков. Небольшие скульптуры божеств поражают утонченной грацией, живой пластикой форм, пространственным решением композиций, совершенной проработкой деталей. Показаны разные типы живописных икон: для храмов, домашних алтарей, мемориальных статуй, заказанные ко дню рождения, свадьбы. Оригинальный, хорошо продуманный по цвету, орнаментовке, компоновке экспонатов дизайн каждого зала облегчает восприятие икон и скульптур.

Эксперименты римских архитекторов



О дерзновенных поисках итальянских архитекторов, увлекающихся проектированием, конструированием, изобретением независимого языка, рассказывает выставка «Римские архитекторы XX века» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева. Демонстрируются графические работы, макеты, фрагменты авторской инсталляции «Долина храмов», фотографии проектов двух групп «Лабиринт» и «Лаборатория», в которые входят известные архитекторы. Руководствуясь нитью Ариадны, зритель, прогуливаясь по лабиринтам различных пространств, маленьким закуткам мастерски срежиссированной и оригинально освещенной выставки, открывает радикальные, ни на что непохожие проекты архитекторов, знакомится с любопытными примерами «бумажной архитектуры», воплощающей архитектурные фантазии авторов, – своеобразный спо-

соб пропагандирования новых идей. И возникает структура, «Улавливающая воздух и свет», и «Площадь ветров», и вдохновенная фантазия «Когда Земля и Небо не были разделены», и абсурдистский «Дом на холсте» со странной красной чашкой, в котором так удивительно сочетаются архитектура, скульптура и живопись. Выставка показывает, как итальянские архитекторы изменили архитектуру, создав новый стиль.

Художники рассказывают про крестьянскую жизнь

Очень популярной теме отображения в искусстве крестьянской жизни посвящена обширная, эффектная выставка «Крестьянский мир в русском искусстве» (из собрания Русского музея) в Историческом музее. О быте, верованиях, обрядах, праздниках, окружении крестьян рассказывают 300 экспонатов: иконы, картины, скульптуры, изделия народного крестьянского искусства. Вот самая ранняя «крестьянская» картина «Крестьянская пирушка» (1760) А. Вишнякова, немного наивная, с забавными персонажами, театрализованными. Конечно, крестьянский быт на полотнах А. Венецианова приукрашен, крестьянки в праздничных одеждах, зато в них столько чистоты, лиричности, поэтизации, что забываешь об «исторических неточностях». Запоминаются изображения жниц, таких разных у К. Маковского, Н. Гончаровой и К. Малевича. Но всех художников увлекли ритмичность их движений, стремление показать усталость, тяжесть их труда. Удачная находка дизайнеров выставки – показ изумительных прялок, царящих в разделе «крестьянское искусство», где также вызывают особый интерес великолепные резные украшения крестьянских домов. Искусной работы, богато расписанные, разной формы прялки сгруппированы полукругом перед поставленными под углами зеркалами. Внутренние стороны прялок отражаются в зеркалах, и кажется, что их гораздо больше, чем на самом деле.

Весьма необычны крестьянские картины молодых ленинградских художников авангардистской группы «Круг» (Г.И. Иванов, В.В. Пакулин, А.Ф. Пахомов) мало известных московскому зрителю. Их полотнам («Жницы», 1920-е) присущи значительность и величавость. Они лишены историзма, вневременны. Одна из самых странных и интригующих интерпретаций крестьянской жизни – у малоизвестного П. Ефграфова (погиб на фронте в 37 лет), испытавшие

го влияние П. Филонова. На картине «Новая жизнь» (1929–1930) произвольно соединены коллажированным способом не связанные друг с другом, застылые, погруженные в себя фигуры крестьян с инструментами, дома, трактор. Этнографических работ про крестьянскую жизнь было немного. Самый спорный раздел – советский, где доминировали оптимистичные холсты, проникнутые любовью к родной земле (А. Бубнов, А. Пластов), воспевающие положительных героев – ударников труда, порой выполненные в пафосной манере, с идеологическими клише. Есть откровенно слабые картины (А. Дейнека «Тракторист»). В советском разделе не доставало острых работ, каких-то открытий. В калейдоскопе хаотичных интерпретаций крестьянской темы трудно было выявить тенденции и найти произведения, соответствующие высокому уровню интерпретации темы, как, например, у В. Иванова («Семья. 1945», 1957).

Размышления Александра Косяка

Работа Александра Косяка «Неоднозначная ситуация» (музей «Царицыно») притягивает причудливым переплетением элементов растительного и животного мира, богатством и разнообразием форм, некоторой агрессивностью: все рождает ощущение напряженности, тревожного ожидания. И другая его работа «Поверженные» с очень динамичной композицией, на которой изображены борющиеся, роботизированные существа, не внушает надежды на лучшее. Из раны безголового поверженного хлещет кровь, а на телах всех сражающихся странные красные квадратики – символы зла или одержимость кровью? Работы Косяка, представленные на выставке «Неоднозначная ситуация» в Выставочном зале МСХ, не хочется называть батиками: слишком дискредитированным оказался этот старейший жанр ручной росписи по ткани, в многочисленных изделиях авто- ров-женщин – салонных, пошловатых, безвкусных. Окончивший факультет декоративно-прикладного искусства Московской текстильной академии, участник российских и международных выставок, Косяк создал свой оригинальный способ ручной росписи на ткани, обогатив технику горячего батика собственными находками, оригинально применяя в работах особенности масляной живописи, акварели, пастели, витража, мозаики, порой достигая поразительной глубины звучания цветов и своеобразного свечения. Избранная им техника росписи на ткани чрезвычайно капризна, не терпит исправлений. Художник тщательно про-

думывает композиционное и цветовое решение, общий смысл будущего творения, делает жесткие эскизы. Но в процессе работы он экспериментирует, используя текучие красители, снимает одно покрытие, наносит другое. В его сложных композициях сущностная репрезентация и декорация органично переплетаются, накладываясь друг на друга, благодаря контаминации языков, свободному переходу от орнаментальных к геометрическим знакам. Его произведения пробуждают забытые воспоминания и вызывают разные ассоциации, то дис-

танцируя от реальности, то удивительным образом напоминая о ней. Вот «Притчи» – аллегорический образ современности, с перевернутым распятием, напоминающем об истории Христа. Работу «Образ» можно воспринимать как страшный лик действительности: крупная, жутковатая форма, напоминающая лицо, образована из сочетаний «бинтов», в которой обнаруживаются глаза и рот. Косяк оперирует языком, взятым из разных традиций, исследуя культурную память, использует архаические формы, конвенциональные знаки, отсылая то к

фигуративности, то к абстрактному. Во многих его работах отражается двойственное состояние художника, присущее и современной культуре: погружение в глубины подсознания сочетается с ясностью мышления («Лампа»). Странное очарование произведений Косяка в том, что он не навязывает конкретного смысла в той или иной работе, а создает ситуации неопределенности, когда понимаешь, что произведение – результат множества импульсов, возникающих у художника в процессе творческого акта. Своеобразное проявление в работах на-

ходят впечатления, переживания автора. Его волнует, например, судьба Приднестровья, что нашло отражение в «Печальной истории» – обобщенном образе войны. Очень хороши четыре свитка, свисающие с потолка, напоминающие о его путешествии в Гималаи, в Индию, увлечении буддизмом. К современности обращает сложная, из восьми частей, аллегорическая серия «Перманентная революция», созданная в польском «Замке». Это первая персональная выставка Косяка в Выставочном зале МСХ.

Июнь, 2005

Правительство Москвы
Российская академия художеств
Московский Музей Современного Искусства
представляют

Проект «VII»

Михаил Дронов/Россия
Сергей Эйланбеков/США

Скульптура

14–31 октября 2005

Вернисаж
14 октября в 17 часов

Спонсоры:
Журнал «Афиша»
Журнал «ДИ»
Интернет-портал «Музеи России»
Вода Гучковская

Петровка 25
Ежедневно с 12 до 20 (касса до 19)
Понедельник с 11 до 19 (касса до 18)
Выходной – вторник
Информация: 200 66 60 т

ЦДХ-2005

среда обитания

Восьмой Московский международный художественный салон «ЦДХ-2005. Среда обитания» – масштабное представление изобразительного искусства стран Содружества Независимых Государств (СНГ) и Балтии.

Экспозиция собрала художников ближнего зарубежья, 20 некоммерческих проектов и параллельно – 23 галерейных и 150 персональных авторских экспозиций. Салон представил художников разных стилевых направлений, тенденций, национальных школ. Моральные, нравственные, творческие искания художников во многом определяются средой, окружающей человека, формирующей его мировоззрение. Человек и мир меняются стремительно, и это вызывает обеспокоенность мастеров состоянием окружающей среды.

Таково содержание живописных полотен Аколо Акопяна, народного художника Армении. Его холсты – ряд утонченных, изысканных символических пейзажей и натюрмортов, повествующих о пронзительной красоте страны его предков, о вечности мотивов мира, о хрупкости и сложности истинной гармонии, в которой природа и человек неделимы.

В другом ключе, на соединении восточных традиций и западноевропейского искусства, строит свои композиции Валерий Малолетков, член-корреспондент Российской Академии художеств.

Проект «Времена года» Союза художников России, представляющий цикл картин оренбургского художника Юрия Рысухина, продолжает тему панорамных пейзажей, наполненных тишиной и покоем.

Иные образы воплощены в проекте «Россия, Русь, храни себя, храни...», в пейзажах Николая Желтушко, сопрягающего в пространстве холста мощную динамику цветовых потоков и точно отобранную реалистическую жанровую форму. Смысловая доминанта его холстов – неподдельный восторг перед богатством природы северного края и его народом.

Ассоциация искусствоведов (АИС) в проекте «Физика времени» основой творческих новаций так же позиционирует яркую художническую индивидуальность. Холсты живописцев Ольги Булгаковой и Александра Ситникова по своей внутренней напряженности, смысловой собранности созвучны общей тенденции рубежа веков, сложности всего сущего, трудностям диалога со своей «средой обитания».

Экологическая культура, нравственное самосохранение наций в условиях глобализации и интегрирования в общекультурный мировой процесс – темы Московского международного художественного салона «ЦДХ – 2005. Среда обитания».



АЛЕКСАНДР СИТНИКОВ
Человек из Назарета
2003
Холст, коллаж, темпера

ВЯЧЕСЛАВ УСЕИНОВ
Дерево
2004
Холст, масло



Central House of Artists-2005 Environment

The eighth Moscow world arts fair under the heading “Central House of Artists-2005 Environment” proved a grand-scale display of works of fine arts from the CIS and Baltic countries.

A total of 20 non-commercial projects, along with 23 gallery-run and 150 personal expositions, were on show. Artists differed widely in style, tendency and school.

The home grounds surrounding us and shaping our values and attitudes do affect artists’ moral and aesthetic preferences. In the face of breathtaking change in man’s minds and civilizations, artists increasingly concern themselves with the condition of the natural environments.

So does, among many, Akop Akopyan, People’s Artist of Armenia. This is poignantly evident in his canvases. Each of his exquisite symbolic landscapes and still lifes, besides conveying the charm of his ancestors’ land, reminds us what eternal values there exist in the world and how complicated and fragile is the true harmony in which man and nature cannot live apart.

Somewhat different are the compositions by Varely Maloletkov, corresponding member of the Russian Academy, which have combined in themselves Oriental and West-European art traditions.

The theme of tranquil panoramic landscapes is carried on in the cycle of paintings by Yuri Rysukhin, from Orenburg, presented within the Russian Artists Union’s project “Seasons of the Year”.

Images of a different kind are seen in Nikolai Zheltushko’s landscapes, of the project “Russia, Rus, save yourself, oh save...”. In them, powerfully dynamic colour streams and carefully worked-out realistic genre forms are well coalesced within the space of the canvas. Their compelling message is frank enjoyment of the diversity of the North land and its inhabitants.

The Association of Art Historians, in the project “Physics of the Times”, has also come up with bright artistic individuality based on innovation. The paintings by Olga Bulgakova and Alexander Sitnikov are inwardly restrained. Their well-organized message is congenial with the general trend at the turn of the century: they show how complicated all being is and how difficult it is to come to terms with one’s environment.

To sum up, the main theme of the “Central House of Artists-2005 Environment” Moscow international arts fair is the reasonable care of the environment and the nation’s moral survival in the time of globalization and integration into the worldwide cultural interpenetration process.



МИНДАУГАС
ТЕНДЗЯГОЛЬСКИС
Игрушка II b
2004
Сталь, тент,
эспандер,
велосипедные детали

«среда обитания» и мир искусства

Политики и экономисты мира предполагают, что глобализация сулит радужные перспективы. Однако эта идея вызывает неоднозначное восприятие. Особенно в отношении современной художественной жизни. На рубеже веков Россия избавлялась от политического централизма, унифицированных творческих союзов и организаций. Однако изменение политических векторов привело к рассредоточению экономической базы культуры.

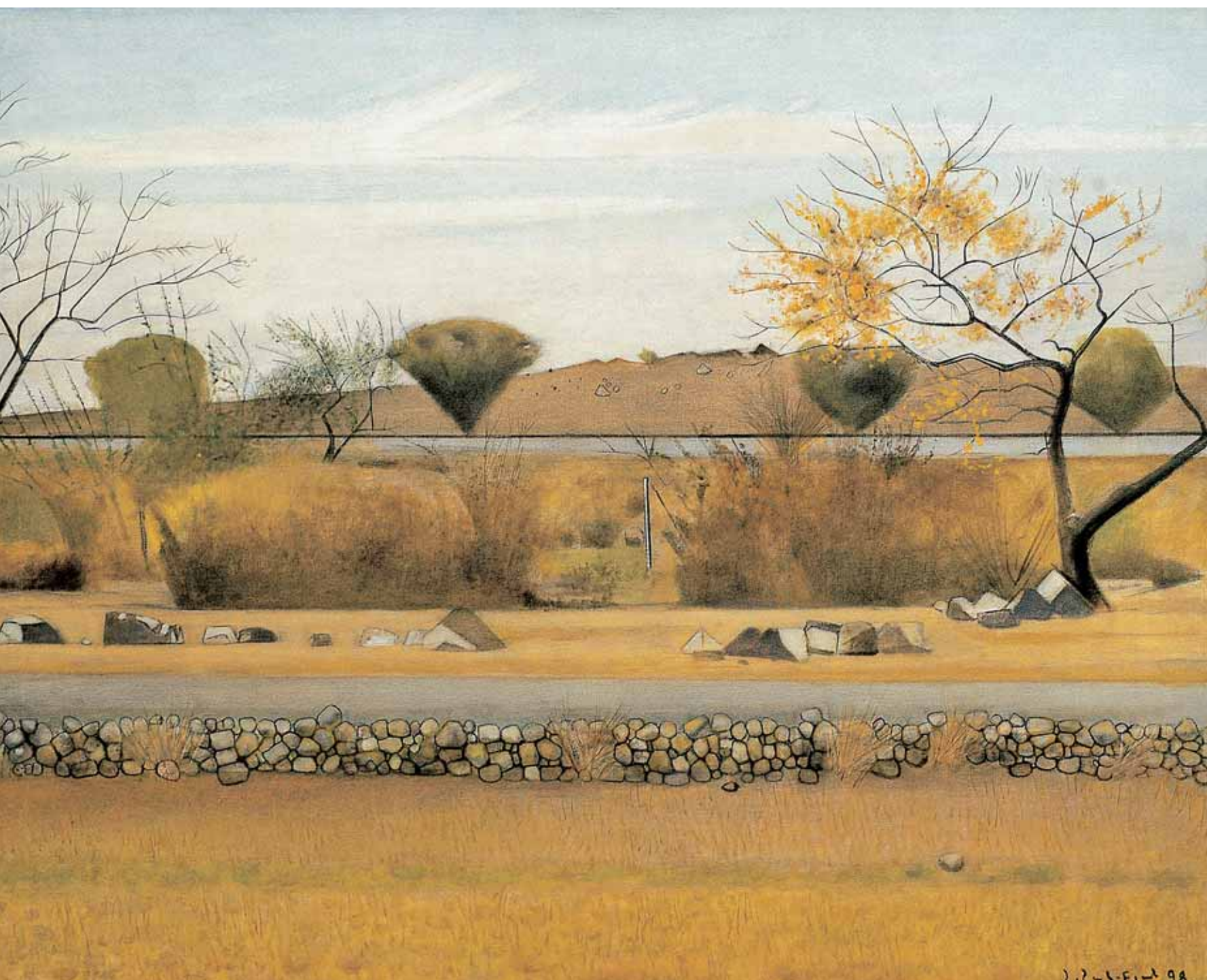
Тенденции сепаратизма, внутренней изоляции в культурной среде, обозначившиеся в конце 1990-х начале 2000-х годов, были периодом глубокой депрессии и растерянности. Некогда единый по организационной структуре и вместе с тем уникальный по национальному составу, по творческому своеобразию коллектив художников рассыпался, растворился в собственных

амбициях.

Увы, немногие лидеры нашей художественной культуры предвидели необходимость сохранять то, что создавалось коллективными творческими усилиями. Свидетельством упорного противостояния всеобщему развалу стала деятельность Российской Академии художеств.

И все же необходимость сближения, взаимодействия ощутили особенно насуточно в тот самый период растерянности. Вскоре после вынужденного размежевания первые, достаточно раскованные опыты единения были предприняты по инициативе Международной конфедерации союзов художников. Поначалу их встречали не то чтобы с сопротивлением, скорее с непониманием.

АКОП АКОПЯН
Камни и деревья
1998
Холст, масло



Прошло десять лет. В ЦДХ прошел уже восьмой Международный художественный салон под общим девизом «Среда обитания». Семь предшествующих экспозиций были последовательными этапами сближения, повышения критериев профессиональной культуры, расширения стилистического диапазона. Темы Салонов предлагали широкий простор для творческого самовыражения участников и создания единого культурного пространства. Сам факт участия в Салоне 2005 года таких ярких личностей, как Акоп Акопян, таких известных художников, как Сергей Репин, Никита Фомин, Андрей Волков, Владимир Буйначев, молдованин Александр Дробаха, литовец Миндаугас Тендзягольскис, киргиз Орозбай Абсаттаров, казах Решат Кожамбетов, грузин Ушанги Хумарашвили, Галина Горювая и Андрей Басалыга из Белоруссии, Расим Бабаев, Бахрам Халилов, Тофик Газанфар и Намик Мамедов из Азербайджана, других замечательных мастеров из государств, образованных на постсоветском пространстве, – свидетельство широты географического диапазона выставки и неповторимости национального колорита.

Трудно отдать предпочтение творческим союзам и галереям, представившим своих экспонентов на этот Салон. И все же, мощная живописная энергетика полотен Ольги Булгаковой и Александра Ситникова, их профессиональная культура и образная глубина, полифония чувств, рожденные внутренней, духовной причастностью ко всему сущему, не перестают удивлять и волновать заинтересованного зрителя.

Условный минимализм метаязыка картин Андрея Волкова давно стал загадкой, декларативным монологом, который каждому из нас вольно озвучивать по-своему, со своими интонациями.

Романтический флер, как всегда, был присущ выразительным, многозначным пластическим образам, созданным Валерием Малолетковым.

И все же, не только москвичи определяли высокий профессиональный уровень экспозиции. Как об одном из камертонов выставки можно говорить о творчестве Акопа Акопяна, удивительного, большого мастера, в живописи которого есть неподдающиеся словесному описанию метафоричность и эстетизм, близость образной стилистики Бернара Бюффе.

Художники из Прибалтики продемонстрировали свою «продвинутость» как последовательные сторонники постмодернизма и его производных, но с национальным акцентом.

На Московском международном художественном Салоне этого года были широко и полноценно представлены различные тенденции современного искусства, их содержательный и стилистический диапазон, множественность векторов творческих поисков. Масштабные выставки, проводимые в ЦДХ, дают повод для размышлений и дискуссий о тенденциях современного искусства.

На Салоне были представлены серьезные творческие проекты, заслуживающие детального обсуждения, как, например, проект эстонских авторов «Сто и грибы» или «Берега» Ирины Лесинской из Киева, дагестанца Артема Гапурова – «Игры детей. Город».

8-й Московский международный художественный салон ЦДХ 2005 – явление, позволяющее говорить об этих, ставших традиционными, выставках как о достойном опыте возрождения профессионального общения. Более того, выставка дает реальную возможность объективно судить о современном состоянии искусства.

Юлия
Чистякова
Мягкой посадки! I
2004
Синтепон,
цифровая печать



Андрей Волков
Серо-сине-
зеленый.
Часть проекта
2001
Холст, масло



Эти экспозиции подобны антологии современного искусства. Они вмещают в себя традиционные фигуративные и абстрактные произведения, инсталляции и перформансы, видеоарт и компьютерные ноу-хау. Конечно, они не дают всеобъемлющей картины сегодняшней противоречивой художественной практики, но вместе с тем, они служат достойным поводом для сравнительного анализа фактов и событий, определяющих векторы развития искусства XXI века.

И, пожалуй, самое главное – эти выставки подтверждают великие традиции отечественного искусства, его реальную значимость в глобальных художественных процессах.

Александр Рожин

ГЕОРГИЙ
МАРКОЗАШВИЛИ
Осенний перелет
2004
Холст, масло

ШАМУХАММЕТ
АКМУХАММЕТОВ
Водопад моих
мыслей
2002
Картон, масло



«родом из легенды»

В декабре 2004 года в Центральном доме художника при содействии Международной конфедерации союзов художников состоялась выставка трех живописцев из Узбекистана: Джавлона Умарбекова, Баходира Джалала и Сергея Алибекова. После длительного перерыва московская публика вновь смогла увидеть произведения узбекской живописной школы. Творчество трех представленных авторов настолько различно,

насколько непохожи их судьбы. Но их объединяет одно – любовь к истории родной страны, к исчезающим под натиском всеобщей глобализации национальным традициям и особенностям быта. На протяжении десятилетий существовало восприятие Востока как дремлющей и мистической культуры. Для многих художников, работающих в Узбекистане сейчас, стало важным возродить прошлое, но в оптике настоящего. Современное

узбекское искусство делает ставку на художественное творчество, опирающееся на категории качества и самодостаточности, что означает не утрату связей с историей, а создание изображений нового типа, связанного с народным творчеством. Появление в стенах ЦДХ ярких, великолепных картин узбекских художников – еще один шаг на пути к возрождению культурного обмена между нашими странами.

Джавлон Умарбеков, развивая традиции авангарда

Обращение к глубинным духовно-эстетическим ценностям народного самосознания, сочетание авангардистских и национально-романтических мотивов характерно для живописи Джавлона Умарбекова. Творческие взгляды Д. Умарбекова формировались в условиях становления национальных школ советской живописи в 1950–1960-е годы, в период усиленной кристаллизации местных центров развития искусства. Важным фактором развития национального изобразительного самосознания было обращение к творческому наследию основоположников узбекской национальной школы в советском искусстве 1920–1930-х годов: А. Волкова, Н. Карахана, ранним работам У. Тансыкбаева. Другой важной составляющей деятельности художников бывших советских республик во второй половине XX века стало увлечение исконным народным искусством, изучение национальных обрядов и праздников и возрождение исчезающих фольклорных традиций.

Д. Умарбеков, родившийся в большой семье, с детства впитал уважение к культуре слова, к литературным традициям своего народа. Старший брат читал вслух младшим детям народные сказки, легенды, поэмы и эпические сказания. В художественном училище будущего живописца привел дед. Педагог Борис Иванович Токмин, разглядев талант юного ученика, направил Джавлона Умарбекова для дальнейшего обучения во ВГИК. Со второй половины 1960-х годов начинается самостоятельная творческая жизнь художника. Первые свои крупные работы, получившие признание у мастеров Союза художников Узбекистана, Д. Умарбеков посвятил национальным героям – гениальному поэту, родоначальнику узбекской литературы Алишеру Навои и его другу Хусейну Байкара, правителю Мовареннахра.

В своих произведениях он обращается к прочувствованному, пережитому материалу национально-бытового характера. В буклете к одной из персональных выставок искусствовед А.А. Каменский писал об Умарбекове, что он сразу начал работать смело и остро, утверждая свою поэтику, которая так живо и тонко сочетает традиционные мотивы с современными находками европейской и русской палитры.

Художник запечатлевает хорошо знакомые жизненные подробности старой части Ташкента, где прошло его детство. Его работы посвящены старому городу, так называемой «уходящей натуре». Темы его картин взяты из прошлого: разбитые скрипящие арбы, продавцы старой медной посуды, уличные парикмахеры, продавцы дров, бродячие музыканты, бродячий кукольный театр и т.д.

Художник развивает традиции среднеазиатского авангарда, возникшего под сильным влиянием кубизма. Так, например, в картине «Водонос» композиция построена так, что фигура мальчика – водоноса – оказывается изображенной одновременно с разных точек зрения, словно передается движение его рук и ног. Движение человека, несущего воду в бурдюках, разворачивается перед зрителем поэтапно, фиксируясь в каждой точке плоскости. Прямые линии внезапно обрываются или пересекаются другими, заставляя зрителя гадать, куда направлено движение и где зафиксирована фигура. Светлые и темные тона, оз-



ДЖАВЛОН УМАРБЕКОВ
Дынный базар в Бухаре
1988
Холст, масло

начающие в реалистической живописи свет и тень, поверхность и глубину, отделяющие передний план от заднего, здесь оспаривают друг друга, не складываются в однозначно считываемую форму. Объем неожиданно разрешается в плоскость, линии обрываются, повисая в пустоте, массы дематериализуются, плотное трактуется как прозрачное, мягкое как твердое. Любая избранная глазом интерпретация формы сейчас же разбивается под натиском этих противоречий, любой элемент оказывается колеблющимся, смещающимся относительно другого. В этой зыбкой изменчивости лишь одно обладает устойчивым и постоянным бытием – материя самой живописи. Рассказывая о национальных обрядах, традиционных праздниках своего народа, художник переносит этнографические мотивы в контекст современной культуры. Словно в подтверждение этого, фигуры людей в живописи Д. Умарбекова становятся составной частью ярких декоративных композиций, построенных на необычных сочетаниях цветов, подсказанных сочными красками народной вышивки.

Д. Умарбеков по крупницам складывает мозаику уходящей жизни. Создавая свои произведения, он ищет тот угол наклона, какой следует придать мазку краски, кусочку плоскости, чтобы в нем отразилась изменчивая картина мира.

Творческий путь Д. Умарбекова – одного из самых ярких представителей современного искусства Узбекистана – несет на себе печать завоеваний и противоречий изобразительной культуры переживаемого нами драматического времени. Народный художник Узбекистана, академик Джавлон Умарбеков много сделал для расширения временных и пространственных границ узбекского искусства, приобщая его к ценностям мировой культуры. Возвышенная гуманистическая проблематика, масштабность замысла его произведений позволяют безошибочно узнавать их на выставках. Его творчество – в развитии. И это главное.



Сергей Алибеков. Реальность фантасмагорий

С.А. Алибеков начинал как керамист, создал немало оригинальных пластических композиций.

С 1984 года художник работает в жанре анимации, сделал восемь фильмов, работает и как режиссер-постановщик. Этапной стала работа в качестве художника над мультфильмом «Будет ласковый дождь» по роману Р. Брэдбери. Фильм получил Гран-при Лейпцигского кинофестиваля «Золотой голубь» (1985), испанского – «Серебряный дракон» (1986). Материалом для его мультфильма «Эхограмма» (2003) послужил пластилин. В этом фильме в притчевой инсказательной форме повествуется о возникновении и умирании различных цивилизаций на Земле, вплоть до смены культурных парадигм в новое время, есть тут и размышления о времени, человеке, природе и вселенной.

Интерес автора к культурам различных народов мира особенно актуален сегодня в период потребности диалога между Востоком и Западом, в условиях, когда художественное исследование этих феноменов важно для решения глобальных духовно-нравственных задач. Алибеков не ограничивается игрой с образами и формами, взятыми из всеобщей истории искусства. Они важны для него, чтобы показать нам, что перемены, случившиеся на территории бывшего Советского Союза, не единичны в мировой истории крушений империй.

Особенно привлекает С. Алибекова работа над визуальными эффектами в кино. В приключенческом фильме «Турецкий гамбит» по роману Б. Акунина художник создавал эскизы для компьютерных спецэффектов, в

СЕРГЕЙ АЛИБЕКОВ
Тиски знойного ландшафта
2002. Холст, масло



частности, работал над воссозданием на экране массовых батальных сцен русско-турецкой войны и других деталей зрелищной киноленты.

Работая в кино, С. Алибеков продолжает создавать живописные произведения. Сюжетную композицию он пытается постичь через киноэстетику. Так, рядом с тонко прорисованной живописью появляются равномерно окрашенные плоскости – словно засвеченные кадры на пленке. Девиз С. Алибекова – сохранить мастерство и качество в современном искусстве. В его творчестве особое место занимают – древние мифы, фольклор, традиции и обычаи узбекского народа, культурные токи которого он впитал. В доме художника хранятся произведения узбекского народного искусства – вышивка, тубетейки, керамика, бешики (детские люльки), различные расписные деревянные поделки. Ему удалось собрать одну из лучших коллекций современных узбекских тубетеек – мужских и женских, каждая с неповторимым вышитым узором. О своей

коллекции он написал изящное «Эссе о тубетейке», опубликованное в сборнике ферганских прозаиков и поэтов. Для С. Алибекова важны этнографические детали, которые он искусно вкрапляет в свои произведения. Художник долго изучал их формы, символику цвета и орнамента, вплетая эти знания в структуру своих живописных произведений. По словам доктора искусствоведения, академика Акбара Хакимова, Алибеков в своих работах словно говорит: нет ничего более ускользающего, чем действительность, и ничего более устойчивого, чем прошлое.

Широкий спектр нравственно-философских источников, к которым обращается художник – от античной классической этики Древней Греции до буддийских сентенций, от мусульманского фатализма и суфийской покорности до ренессансной веры в добродетель – позволяет создать синтетический универсальный язык, вобравший в себя суть понятий общечеловеческого значения.

Баходир Джалал. Труд – это любовь, ставшая зримой

Живописные полотна Баходира Джалала, представленные в залах ЦДХ, пронизаны вдумчивой созерцательностью, состоянием изменчивого Бытия. Это своего рода новеллы или притчи, рассказанные языком живописи, отражающие духовный мир мастера, его жизненный опыт, его размышления о сокровенной сути и смысле пребывания человека на земле.

На протяжении всего творческого пути вдохновение художника питает неугасимая жажда познания, интерес к изучению истории человечества, истории событийной, материальной, а также к истории развития человеческой мысли и человеческого духа, выраженных в философских трактатах, поэзии, музыке, искусстве.

Живописные произведения Баходира Джалала исполнены философского смысла, общечеловеческих гуманистических ценностей. Его привлекают обобщенные, надмирные, а зачастую и мистические сюжеты.

Ключевым для понимания художника является полотно «Ангел-хранитель» – озаренный вспышкой нездешнего света, не очень привлека-

тельный обыденный пейзаж с полуразвалившимся человеческим жилищем. В эту неуютную, неустроенную земную реальность по узенькому проходу через бурный поток, ассоциирующийся с рекой времени, направляется младенец, его напутствует и оберегает Ангел-хранитель. Возможно, этот ребенок принесет людям новое знание, светлое послание горных миров. «Сказано в древности: все люди – ангелы! Истинно, люди суть вестники дальних миров. Зато и велика их ответственность» (Агни-Йога. Мир Огненный. Аум Братство).

Баходир Джалал так выражает свое творческое и жизненное кредо: «Родиться и жить, проходя тернистый путь испытаний, поиска, постижения, трансформации сознания, достичь состояния единства в сотворчестве – это и есть цель и смысл нашего пребывания на земле: гармония, которая достигается только путем любви и откровения».

Надежда Мусянкova



БАХОДИР
ДЖАЛАЛ
Ангел-хранитель
2004
Холст, масло



30 ноября – 4 декабря 2005

7 Международная ярмарка интеллектуальной литературы

Центральный Дом Художника

Гость ярмарки – Польша

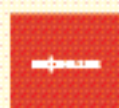
Организатор: Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500, 238 4516

<http://www.expopark.ru>, E-mail: mailbox@expopark.ru

Генеральный информационный партнер



Главный интернет-партнер



Главные информационные спонсоры



1-я московская
международная
выставка-ярмарка

**Книга
художника**

Москва
Ц Д Х
30/11
- 4/12
2005

организаторы:

дизайн-студия
Треугольное колесо

галерея
культуры

информационные спонсоры:

НГ EXLIBRIS

artcouncil
Художественный совет

(K&K) Журнал «Книжкины»
Иллюстрация

ДИ

DEKO

ИСКУССТВО

Судья

фильм-канал
Треугольное колесо

ЗА ART
www.zart.ru

фильм-канал
Дирижабль

Производственные спонсоры:

Parelle
Дизайн-студия

LiniaGrafic!
«Линия График» Дизайн & Полиграфия

Московская студия
шелкографии

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK



новости:
www.pogarsky.ru

хроника художественной жизни москвы

Три взгляда на Библию



Три версии интерпретации библейских тем представлено на выставке «Библейские сюжеты» в Московском музее современного искусства в графических работах Отто Дикса, Сальвадора Дали, Эрнста Фукса. Экспрессионист Дикс в трагических, остро-выразительных литографиях дает очень личностную трактовку темы, согласно Евангелию от Матфея полную мрачных предчувствий. Работы Дали (литографии к «Потерянному Раю» Мильтона, офорты на тему «Песнь песней», акварели) интригуют виртуозной техникой, неожиданным переходом от шока к непонятному, эксцентричному, пугающему. В листах обнаруживается безграничность Дали, использующего все средства для художественного воплощения идей и проектов в печатной графике: гравирование на меди, гравирование иглой и травлением, литография пером и кисточкой. В печатной графике Дали порой нелегко выявить, какие печатные формы и оттиски обрабатывал сам художник. Литографии, офорты Фукса, австрийского фантастического реалиста, привлекают изощренной и сложной интерпретацией сюжета (серия «Каббала»), причудливым, терпким, порой преизбыточным переплетением сюрреалистических элементов, готических символов, романтической приподнятостью. Демонстрируется 107 работ из Кунстгалериен Боттингерхаус Бамберга.

Раннее творчество Шуриги

Выставка «Пелагея Шурига (1900–1980). Графика 1917–1922» в галерее «Арт-Ди-

важ» впервые знакомит с неизвестной страницей творчества замечательной ленинградской художницы, скульптора. Трудно представить, что эти графические работы созданы столь юной художницей, столько в них изобретательности, глубины, искрометного полета фантазии, неожиданных обобщений, острой наблюдательности и будущих обещаний. Вот карандашная «Маска» Бетховена, вся из острых углов, словно «изваянная» из линий. Великолепна серия «Лица», экспрессивная, с яркими типажам, необычно смелая для молодого автора. А в серии «Лубки», в живых и раскованных изображениях воссоздан образ диковатой «Расеи», с ее вольницей, бунтарским духом, какой-то жутковатой веселостью. Для каждой серии найдены свои приемы («Крестьянская серия»). В серии «Кринолины» безупречно схвачены силуэты дам, выявлена пышность их одеяний, некоторые наброски выполнены на крошечных тетрадных листочках, но поражают законченностью и артистизмом. Неожиданную зрелость обнаруживаешь в портретах Шуриги, саркастичных, ироничных, в которых мастерски переработаны различные влияния.

Батик сегодня

Известный с древнейших времен батик – способ ручной росписи на ткани, получает новое претворение на выставке «Шелковое обольщение» в Фонде народных художественных промыслов. Шарфы, подушки, панно, платья, ширмы, даже светильники... Работающие в разных техниках, жанрах, манерах художники, вдохновляясь старинными традициями и обогащая их, применяя геометрические и цветочно-растительные орнаменты, создают красивые изделия (С. Каминская, В. Викторова). Панно, шали Г. Валиуллиной, в которых оригинально используются африканские мотивы, привлекают странной разнообразностью чуждой культуры. Живописные и графичные цветовые решения, горячий, холодный батик, узелковая техника, «авторский» батик представлены на выставке. Дополняют батик или существуют самостоятельно украшения Е. Бейсембаевой из полудрагоценных камней, бисера, с элементами вышивки на коже.

Премия «Мастер 2004»

Трудно представить более разных художников, чем Ирина Затуловская и Виктор Пивоваров. Эти творцы неожиданно встретились в одном экспозиционном пространстве как лауреаты Премии «Мастер», учрежденной в 2003 по инициативе галереи «Ковчег», на выставке, подготовленной галереями «Ковчег» и XL в выставочном зале редакции журнала «Наше наследие». В их работах, повешенных на противоположных стенах, неожиданно обнаруживаются парадоксальные пересечения. «Каждая картина имеет свое духовное поле. Если мы открыты к восприятию, то войдя в это духовное поле, мы начинаем понимать картину. Никакая репродукция таким полем не обладает», – пишет Пивоваров. Очевидно арт-критики, журналисты, жюри, осуществившие в этом году выбор лауреатов негосударственной Премии «Мастер» среди участников многочисленных выставок в 2004 в московских музеях, галереях, выставочных залах, сумели войти в «духовное поле» произведений Затуловской и Пивоварова и назвать именно их лауреатами премии «Мастер». Согласно замыслам учредителей премии, она присуждается за произведения современных московских авторов, показанных на выставках в предыдущем году. Миссия премии «Мастер» благородная – повысить роль современного искусства в обществе, сделать его более престижным, как это произошло с другими видами творчества: театром, музыкой, кино.

Отлично освоивший стиль концептуальной картины, свободно обыгрывая разные тексты и стили, Пивоваров соединил визуальные и вербальные языки. Иногда через незначительные детали из жизни, быта он умеет сделать острые индивидуальные наблюдения («Хлеб, человек, кружка», «Эйнштейн улетел»). Пивоваров – мастер превращения в своих произведениях несовершенного быта в идеальные совершенные миры. И делает он это удивительно изящно. Искусство Затуловской метафизическое. Только она, рисуя на жестяных листах и камнях, дверцах шкафа и старых досках, умеет так «оживлять» основы – материалы, рассказывая свои истории. И иногда покореженные, нагруженные временем основы даже «забивают» нанесен-

ную на них живопись, погружая в какие-то архаические пласты. И это хорошо. В ее работах, в которых всегда по-новому осмысляются выразительные возможности материалов-основ, покоряет простота и лаконизм решений. Всего лишь несколькими касаниями кисти она создает емкий и сильный образ. И тексты художница вводит очень органично. И связь с иконой, лубком очень тонкая, ненавязчивая. В работах Затуловской наивность сочетается с грубоватостью, силой и необъяснимой зачарованностью. Учреждение премии «Мастер» – хорошая, перспективная и нужная инициатива.

А если начать с того, что нас уже нет?

«Мы/We» – достаточно интригующая и емкая тема Московского международного форума художественных инициатив, в 10 раз проводимого в «Новом Манеже» (куратор Г. Никич), и позволяет художникам забыть об индивидуальности своего «Я» и поразмышлять о серьезных проблемах, о соотношении личных ожиданий и общественных интересов. Как всегда участники – из разных регионов России, даже городов мира: Париж, Нью-Йорк, малоизвестные и знаменитые художники и авторы, не являющиеся художниками. Как всегда, большинство проектов ориентировались на фокусирование того, что происходит в сознании зрителей. И, как и на прежних форумах, сам процесс работы авторов является предметом исследования и осмысления зрителями. Участие художников из разных городов благоприятствует творческому обмену, позволяет представить тенденции в актуальном региональном искусстве. Именно на форумах в разные годы можно было открывать новые имена художников (из Саратова, Сургута, Екатеринбург), получивших впоследствии известность. В некоторых проектах форумов даже участвовали нехудожественные организации (форум 1999 «Искусство пользы», Минералогический музей РАН). Заслуга куратора форума Никича и в том, что художественные проекты сочетаются с различными видами творчества в сфере экономики, политики, рекламы и пр., что позволяет рассмотреть некоторые проблемы под неожиданным углом, что обогащает



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА
ПОСОЛЬСТВО НОРВЕГИИ В РОССИИ
УНИВЕРСИТЕТ ГОРОДА ОСЛО
представляют выставку

С ЛЮБОВЬЮ К РОССИИ

Русская коллекция норвежского консула Йонаса Лида.
Из коллекции Вилхелма Вилкенса (Соелснес, Норвегия).
К столетию независимости Норвегии и установления
дипломатических отношений между Россией и Норвегией.



28 сентября – 13 ноября

Новое здание Музея личных коллекций (Волхонка, 10)

Официальный информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина – издательский дом «Аргументы и факты»

Информационные спонсоры – «Артхроника», «Новый мир искусства», «Декоративное искусство»,

«Седьмой континент», «Столичное ревю», «L'Officiel»

Информационная поддержка – «Труд», «Музеи России» (www.museum.ru), «Красота Онлайн» (www.krasota.ru)

Генеральный консультант ГМИИ им. А.С. Пушкина – ФБК



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Государственная Третьяковская галерея
представляют выставку

Игорь
Березовский

контакты с беспредметностью

Выставка открыта с 4 ноября по 4 декабря 2005

Крымский Вал, 10, зал 38

Информационная поддержка:

Известия, Радио России, Эхо Москвы, Радио «Культура», Маяк, Афиша, «АртХроника»,
«Проект Россия», «Декоративное искусство»

художественную практику.

Свое 10-летие Московский международный форум художественных инициатив отмечает очень актуальной темой выставки «Мы/We», которую молодые известные художники, целые коллективы (из российских городов, Лондона, Парижа, Нью-Йорка) решают творчески, дерзко,



вдохновенно, порой неоднозначно или спорно. Что-то можно не принимать, но главное в другом: проекты побуждают к дискуссиям и обозначают направления для развития искусства. Причем к каждому проекту (из 130 заявок-проектов отобрано 48), порой нелегкому для прочтения, авторы написали развернутые, увлекательные тексты. Пространство залов воспринимается как художественная лаборатория, где зритель присутствует при процессе рождения новых идей в искусстве, их экспериментального оформления. Для одних «мы» выражается в ответственности, привязанности, потере близких, животных (фотосерии), для других – это всегда пара (черно-белый коллаж), для третьих – «мы» отождествляется с забавной переносной мини-таможней, как обобщенным образом несовершенного общества. Остроумные, язвительные, с пластмассовыми рамками, холсты Г. Острецова, в которых оригинально обыгрываются разные комиксы, написаны с любовью к зрителю. «Мы» – это и «Вавилонская башня» О. и А. Флоренских, и напыщенный и смешной, тряпичный с меховой опушкой, изощренными бисерными фигурками «Царь-колокол» с тряпичным ружьем Дм. Цветкова, и «Азиатский проект» К. Челушкина из 1200 маленьких белых пенопластовых скульптур, и стильный проект Е. Емец, в котором она странно отождествляет себя с европейским сообществом с помощью переплетения автопортретов с образами разных стран, и самый экзистенциальный проект «Узкий проход между стенами» М. Перчихиной

и И. Иогансона. Инициативы к 10-летию Форума получились особенно яркими, изобретательными и новаторскими. Оригинален проект «Вавилонская башня» А. и О. Флоренских, крупный объемный коллаж из фрагментов предметов антиквариата, которую авторы трактуют как попытку примирения «я» и «мы». А для Н. Турновой «мы» воплощает нечто бездушное, пугающее, даже агрессивное, что отразилось в холстах серии «Агрессия». Камуфляжная, отороченная мехом, с использованием бисера, золотных нитей, со стреляющим тряпичным ружьем «Шапка Мономаха» Дм. Цветкова – ироничное высмеивание нацистских претензий. Для Челушкина понятие «мы» воплощается в «Азиатском проекте» – башне из 1200 пенопластовых скульптур, воплощающих, по замыслу автора, чувство коллективной ответственности азиатов. Впечатляет и подавляет. Иногда художники приходят к параллельным решениям, находят близкие формы (пирамида), видят многое одинаково. Необычен проект «Музей объявлений» (1986–1999) А. Плущера-Сарко: инсталляция из развешанных в пространстве и помещенных на стене трагических и странных объявлений, погружающих в мир потерянных и обездоленных людей. Автор проекта собрал уникальную коллекцию объявлений и дал глубокую их интерпретацию. Перчихина и Иогансон для своего проекта «Узкий проход между стенами» нашли лаконичное и простое, оказавшееся многозначительным решение: зритель проходит по узкой песчаной дорожке к пилону с текстом. Главная интрига в том, что зритель, выйдя из прохода, на мониторе видит пустую дорожку и следующего проходчика. Тему «мы» авторы резюмировали так: «Лучше начать с того, что нас вообще нет».

«Мистер Войлок» и «кожаных дел мастер»



Невероятные вещи сотворяет из войлока, теплого, красивого, Александр Пилин («Войлок – мой крест»). Чудо свершилось: он превратил войлок в

искусство. Задорные войлочные женские шляпы (каждая – «с характером»), кружевные шляпы, ажурные шали, «стоящий ковер», войлочные настенные композиции, рюкзаки и портфели из войлока, войлочные лопата и грабли и разнообразные валенки, сильно отличающиеся от привычного хорошо знакомого неуклюжего предмета обуви, – неисчерпаема фантазия и изобретательность художника, словно постигшего душу войлока. «Именно валенок был моим учителем, – говорит Пилин. – Сначала он не поддавался, я мям, давил, формовал валенки и наконец что-то нашел». Он освоил народные традиции, обогащая их авторскими войлочными технологиями. Экспериментируя с валенками, он добился необычайной свободы в работе с войлоком и сотворил «Суперваленки для тех, кто понимает», валенки-босоножки. Он продолжал эксперименты с войлоком, получил патент на новые войлочные технологии. Неслучайно в Швейцарии Пилин получил первую премию за валенки и стал автором «Туфель для праздника души». Изучив все секреты войлока – Пилин занялся его историей, даже издает газету о войлоке.

А Сергей Яралов, художник, дизайнер, специалист по световому дизайну, в совершенстве постиг безграничные возможности кожи. Он иначе смотрит на обычные вещи, выявляет красоту повседневных предметов, преобразая их. Вот выстроенные, словно на подиуме стеклянные вазы в форме стакана, очень тактично и стильно «одетые» в изощренные гофрированные кожаные платья. Совсем в ином ключе утонченная кожаная графика, явленная на манер старинных штандартов и изысканные кожаные растения. Везде тонко обыгрывается принцип модуля, поэзия случайностей. Яралов мастерски использует кожаные технологии, но как-то ненавязчиво. Во всех работах ощущается изобретательная работа с формой. Те же принципы художник использует и в своих оригинальных световых объектах, впечатляющих свежим подходом. На выставке «Не-что из... света, кожи, войлока» во Всероссийском музее ДПИ демонстрируются предметы интерьера, свет, арт-объекты, инсталляции, одежда, обувь, аксессуары. Вполне закономерно, что Яралов получил первую премию на Всероссийском конкурсе светового дизайнера в 2004. Его творчество – редкий пример органичного сочетания традиционного и новаторского, дизайна, искусства и ремесла. И его работы очень современны.

Художники про художников

В галерее «АртСтрелка-projects» открыта выставка «Красное и черное». Это совместный проект Анны Кузнецовой и Жерома Бушеза. В первом зале представлены черно-белые фотографии Кузнецовой в странной кружевной маске с 3 круглыми отверстиями для глаз и рта. Снятые Бушезом на улицах Парижа фотографии напоминают о насилии, терроре, погружают в темные глубины своего Я. Во втором зале – фотосерия Кузнецовой, на снимках ее ноги в красных колготках. Скрытый эротизм фотографий рождает сильный эмоциональный отклик. Оригинален замысел проекта: художник снимает художницу в собственноручно изготовленной маске, а художница сама предстает на своих фотографиях в виде модели. Проект привлекает тонкой ассоциативностью.

Странное напоминание о войне



Необычно личностную интерпретацию темы войны дает выставка Владимира Смоляра «Посвящение» в галерее Лизы Плавинской. На 7 крупных изображениях, свисающих с потолка, и 7 фотографиях представлена пара – сидящая на стуле женщина каждый раз с другим кавалером в униформе солдат разных стран. Национальность бойцов не имеет значения, подчеркивается, что это память о войне, о людях, которые вынуждены были отказаться от своих занятий в мирной жизни и уйти на войну.

Молодые художницы экспериментируют, удачный дебют

Непривычная стилистика работ молодых украинских художниц Олеси Хоменко и Жанны Кадыровой на выставке в рамках фестиваля «Оранжевое лето» в галерее «Риджина» шокирует, удивляет, не оставляет равнодушным и сильно отличается от работ московских актуальных художников. Можно заглянуть в «девичью комнату» Хоменко с симпатичными обоями, на которые наклеены фото актеров, спортсменов из журналов, коллажи. На стене – плюшевый полосатый «идеальный мужчина» обитательницы комнаты. Кадырову увлекает абсурдность повседневной жизни, которую символизирует облицованная кафельной плиткой скульптура сантехника с чемоданом. Расписанные фломастером стены, разные объекты, сидящие за столом странные персонажи... – необычайное многообразие и изобретательность форм, используемых на выставке молодыми художницами. Многообещающее начало.

В свободном полете



Ощущение тотального освобождения – от силы тяжести, условностей традиционной живописи, чувство радостного приятия жизни рождает выставка «Прыжки» Марии Погоржельской в галерее «Айдан». Во многом это обусловлено методом работы художницы. Сначала она делает фотографию выбранной сцены с точным обозначением композиции, освещения. Персонажи «зависают» в невероятных прыжках, точно продуманы позы и жесты: остановленное мгновение, чутко пойманная случайность. Затем в большом эскизе прорабатываются все компоненты. В показанных картинах хорошо передано ощущение неустойчивости бытия, зачарованности моментом, при сохранении свежести, упоенности светом. Жизнь продолжается.

Ностальгические силуэты



Силуэт – форма воспоминаний для художника Владимира Ситникова. На выставке «Уют» в Крокин галерее зритель оказывается в придуманном интерьере, где обыгрываются большие и маленькие деревянные силуэты, окрашенные в зеленый цвет. Любовь к предметам, памятным вещам интерпретируется своеобразно. Согласно замыслу автора, каждый может наделять предметы-«болванки» своими смыслами. И они будут напоминать о реальных или забытых вещах, а порой дают стереотипное представление об уюте (большие объекты с вырезанными изображениями оленя среди пышной растительности). Одни силуэты отбрасывают странные и зловещие тени. Другие – напоминают большие вырезанные обрамления (пустующие), которые надо заполнить своими изображениями по воспоминаниям. Представлены и маленькие полочки, и маленькие портреты-гравюры (сухая игла на пластике), нарочито нейтральные, «узнаваемые» для всех. И населяет этот мир художник своими персонажами-силуэтами: человек в униформе с маской вместо лица. Все объекты лишены индивидуальности. Каждый может поиграть в свой теневой театр, «переставлять» вещи по своему усмотрению.

Мастер офорта



В Галерее искусств Зураба Церетели открыта выставка офортов 85-летнего Владимира Кибальчича (Влади), родившегося в Петрограде, живущего в 80 км от Мехико. Монументалист, автор акварелей, карандашных рисунков, он блистательно

владеет сложной техникой офорта и сухой иглы. Его листы увлекают неожиданным полетом фантазии, сюрреалистическим абсурдизмом, тонкой иронией («Эдип. Фрейд», «Смертельное объятие»), обостренной экспрессией, умением усиливать звучание образов феерическими светотеневыми контрастами. 100 офортов дают представление о разных сериях художника, вдохновлявшегося классической европейской культурой (Леонардо, Рембрандт, Гойя, Дали) русской, мексиканской культурой. Удивительное разнообразие: классические пейзажи, автопортреты, пряные эротические листы, сюрреалистические видения.

Раритеты из частных собраний



На выставке «Премьера коллекции Ш» в галерее «Новый Эрмитаж» представлено около 150 произведений более 100 художников (XIX–XX века), иконы, предметы ДПИ из частных собраний. Вкус коллекционеров, такой неординарный, часто не совпадает с устремлениями музеев. И история искусства окрашивается в какие-то необычные тона, очень личные. Достоинство выставки в том, что на ней показывается много нового материала, ставятся вопросы, вводятся в обиход имена, которые должны стать предметом изучения. Особенное удовольствие – рассматривать произведения и делать собственные «открытия» неожиданных работ знаменитых художников или произведений мало известных, редко экспонируемых творцов: С. Некритина, Т. Кулпервассер, В. Милиоти, А. Псищевой, Н. Кульбина, М. Синяковой... В работах можно обнаружить и острую социальную реальность, и утопию, и поиск смысла жизни, и мечты о возрождении идеальной красоты. Художники XIX века, предавангарда, авангарда, символизма, ранний М.Ларионов, неофициальные художники 1950–1970-х: О. Рабин, О. Целков, В. Пятницкий, А. Харитонов... И кажется, что большинство авторов работ на этой эстетской выставке, овеянной ароматом камерности, утонченным вкусом коллекционеров, руководствовались принципом: искусство – спасительная сила, способная обновить мир.

Небесные картины



Новаторскими для своего времени были этюды облаков (1820-е) Джона Констебля, в которых он прослеживал сложную слоистость или глубинную протяженность покрытого облаками неба. В почти абстрактных формах Констебль сумел передать совершенную и бесконечно многообразную пластику реально ощутимого пространства. На выставке «Небо. Облака» в галерее pop/off Евгений Гороховский и Николай Касаткин в своих холстах дают собственный вариант небесных превращений. Картины Касаткина с их свечением, необъятностью рожают ощущение бездны, вселенских катаклизмов, когда, забывая о времени, о месте нахождения, ощущаешь себя маленькой песчинкой в водовороте пространственно-временных наслоений. И земли на его полотнах очень мало: тоненькая полоска. Вскоре и ее поглотит грандиозная стихия – небо и облака. У Гороховского более концептуальный, более исследовательский подход к теме. Он использует фотографические этюды, ищет знаки в небесах, стремится структурировать небо, преодолевая хаотичность облаков, увлеченный спонтанной игрой их красивых очертаний. И названия картин символичны: «Небо очень точно указывает людям перемены».

Необычный Куприн



«Бахчисарай», «Скалы в Судак», «Пейзаж с деревьями» – рисунки А. Куприна покорают пластической гибкостью, обобщенностью, пространственной глубиной, неожиданной масштабностью, виртуозными ритмическими построениями. Он считал ритм идеальным делением и самым сокровенным свойством движения, опреде-

ляющим главные конструктивные опоры и натюрморта, и пейзажа. Во всех рисунках достигнуто ритмическое гармоничное равновесие. Посвященная 125-летию со дня его рождения выставка «Рисунки 1909–1957-х из частных собраний» в Gary Tatintian gallery знакомит с графикой, малоизвестной гранью творчества мастера. Его лирические крымские пейзажи, натюрморты в основном являлись подготовительными эскизами к картинам, экспериментами в поисках идеальных композиционных решений. Но они имеют и самостоятельное значение. Одухотворенность, законченность рисунков позволяет острее почувствовать разнообразие поисков художника, его необыкновенную наблюдательность, изменение манеры, стиля, заглянуть в его творческую лабораторию и понять, как он добивался обобщенности формы, выявления главного. Один из лучших – артистичный кубизированный рисунок «Новогодняя елка» (1910-е). Очарование поздних крымских рисунков в другом – в пластической убедительности детализированного рассказа.

Возрождение через созидание



Выдающийся японский архитектор Арата Исодзакэ разрушение отождествляет с созиданием. Необычные пространства Флигеля-Руины хорошо подходят для его необычной выставки «Снова о разрушенной Хиросиме» в МУАРе. Показывается воссозданная, уничтоженная демонстрантами в Милане в 1968 инсталляция «Электрический лабиринт» в сочетании с выставкой «Не построенное», разрушенной в 2001 и последними работами архитектора на тему урбанистической Утопии. В зале на 1 этаже «пропадаешь» в устрашающем лабиринте, где вращаются зловеще подсвеченные 16 металлических изогнутых крыльев с изображением символов зла (красные языки пламени, чудовища, жутковатые крупные иероглифы). Когда до-трагиваешься до крыльев, то ощущаешь необычный импульс, провоцирующий возбуждение, чувства неуве-

ренности и страха. А на постерах в зале – фантастические проекты мастера («Город в воздухе» с совершенно новаторским типом жилой застройки). Впечатляет и более оптимистичная экспозиция на 3 этаже. На большой экран с фотомонтажом разрушенной Хиросимы проецируются быстро сменяющиеся радостные образы городов японских архитекторов 1960-х. Апокалипсис и возрождение через создание и структуризацию хаоса.

Знаки-идеограммы Ширшкова

«Знак развития» в виде спирали-лабиринта, «Знак бытия» в виде структуры из квадрата в круге и решетки, написанные темперой на наклеенной на бумагу марле (авторская техника), обладают сильной энергетикой из-за странного соединения графичности и сильных крупных мазков. Игорь Ширшков, замороженный древними знаками, вдохновляется, ищет сложных психологических ассоциаций в идеографической письменности. И обращается не к реальности, а к универсальному языку человечества, выстраивая свои работы в соответствии с принципами знаков-идеограмм. Духовно-интеллектуальные и философские поиски художника проявляются и в его графических работах – лаконичных и выразительных пастелях серии «Цветок». Выставка графических и живописных работ Ширшкова открыта в галерее «Лестница».

Воспоминания, воплощенные в картинах

Выставка живописи «Океан. Город» в ЦДХ Дианы Воубы состоит из 3 частей: индийский цикл, серия «Москва» и символическая знаковая серия «Тетрис», как объединяющее начало. В холстах индийской серии художнице удалось передать то, что больше всего поразило ее. Вот «Вриндаван» (город с 5 тысячами храмов, одно из святых мест Индии), художница запечатлела знаменитое место: сидящих монахов-паломников в ярких одеяниях у входа в райский сад. Погруженные в молитву монахи, интенсивные цветовые сочетания, гармоничные соотношения масс, ритмический строй – все настраивает на отрешение от суетности, предвкушение чуда. На другом холсте индийской серии в серебристом тумане исчезают проезжающие по мосту (мост-фантом оказывается на земле, когда воды спадают)

велосипедисты, похожие на призраков. Во всех индийских холстах – чистота и отрешенность («Спящий мальчик»). Картины московского цикла – «Вход в метро», «Высотка», «Мавзолей» – иные, решенные фрагментарно, обобщенно, порой нарочито жестко, экспрессивные, даже агрессивные. Воуба сумела во всех работах передать самые сильные свои впечатления и глубокие воспоминания об увиденном, каждый раз находя гибкие, пластичные решения.

Летняя выставка



Сильно деформированные, раздавленные в ширину персонажи Маши Шубиной, похожие на отражения в кривых зеркалах, сразу узнаваемы. Художница иронизирует, подшучивает над своими героями. На картине «Лето» деформированная девушка шлет призывную улыбку, обернувшись через плечо, привлекая своими утрированными плечами, бюстом, бедрами. Все очарование исчезнет, если ее «выпрямить». Как видят своих сверстников в жаркое лето шесть 25-летних художников и один фотограф (большинство выставлены впервые), показывающие свои работы на выставке «Летние каникулы – ювенильное море» в галерее «Файн арт». На картине Т. Смирнова «Прыгалки» через веревочку прыгает девочка на шашечном поле – земном шаре со вставками – туристическими видами. А. Погорельский в автопортретах исследует тему летней жажды, персонажи Е. Титеновой томятся от зноя, воображая себя легкими облачками в синем небе, а «Охотницы» А. Сорокина чувствуют себя неотразимыми. С легкой иронией он сопоставляет двух контрастных по типу обольстительных девушек с продуманными жестами, взглядами. С. Руляков вдохновляется ночной жизнью, терпкой, манящей, опасной. И цветовое решение соответствующее. На фотографиях В. Пурцена дискотека показана необычно: выхваченные из темноты персонажи в зловещем красном цвете с резкими вспышками света – надежда и разочарование. В фотографиях ощущается любопытная переключка с картинами С. Рулякова.

Новеллы Вареза



«Свет привел в сад видений», «В саду бродили создания света», «Дух Вселенной безграничен»... В черно-белых графических, с органично вкрапленными надписями, метафизических композициях 35-летний Давид Варез (родился в Кабуле, живет в США), художник, писатель, размышляет о жизни, о смерти, о гармонии и красоте. В его работах поражают удивительные совпадения текстовых надписей и полуабстрактных изображений, лаконизм решений и гибкость, виртуозность линий. Развивая традиции русского конструктивизма, Варез вносит много нового в свое искусство, обогащая его новыми приемами, наполняя работы современными смыслами. С изощрением и артистизмом выстраивает он свои черно-белые симфонии, используя многообразные соотношения форм, выразительных линий. Каждый лист – как маленькая новелла, в которой афористические фразы и лаконичные изображения пробуждают разные эмоции, заставляют задуматься о важных жизненных ценностях. Выставка Вареза прошла в Галерее искусств Зураба Церетели.

Июль 2005



ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА
Ежик входит в туман. Иллюстрация к книге «Ежик в тумане»
1999
Бумага, титановые белила, акварель

ёжик из тумана

«Смысл жизни – в любви и сопричастности. Высшее мастерство – не умение рисовать. Высшее мастерство – найти соотношения внутри изображения, чтобы дать сверхчувственную сторону кинокадра», – говорит самый выдающийся мультипликатор мира Юрий Норштейн. Но ни эти высказывания, ни многие другие утверждения мультипликатора не могут прояснить смысл, глубину, непостижимость и странную притягательность его персонажей, огромную силу их воздействия на людей.

Особенность творчества Норштейна в том, что кажется, будто нужные решения были найдены сразу, по наитию, настолько безошибочны попадания, настолько неисчерпаемы его творения и захватывают вас безраздельно и полностью. Однако впечатление легкости, с которой созданы произведения мастера, обманчиво. В действительности все происходит совсем не так. За каждым образом, персонажем стоит длительная и кропотливая, порой изнуряющая работа. Потрясающий фильм «Шинель», например, родился благодаря глубочайшему проникновению в культуру, историю того периода, собиранию материалов о жизни чиновников. Автор сделал множество черновых записей, описаний внешности Акакия Акакиевича, его характерных жестов. Пришлось разрабатывать и психологический фон героя, обусловленность его поступков. Работа над фильмом продолжается 14 лет и пока не завершена.

Прикоснуться к творчеству замечательного аниматора и его сподвижницы и жены, талантливой художницы Франчески Ярбусовой можно было на самой полной их выставке в ГМИИ им. А.С. Пушкина «Сказка сказок». Экспозиция позволяет оторваться от суетной жизни и полностью погрузиться в искусство рождения сказки. В семи залах представлено около 400 эскизов, коллажей, набросков, более 10 макетов и фотографии оператора Александра Жуковского для фильма «Сказка сказок». Материалы предоставили Фонд Норштейна и Государственный музей кино. Демонстрировались также фильмы Норштейна.

Еще в 1975 «Ежик в тумане» был признан лучшим анимационным фильмом всех времен и народов, а созданная в 1979-м «Сказка сказок» – на втором месте. Полюбившаяся детям, она и на взрослых оказывает сильное воздействие, как встреча с чудом, с воплощенными мечтами, с радостью. Хорошо построенная выставка позволяет познакомиться с творческим методом Норштейна, почувствовать особую атмосферу его фильмов и понять удивительное своеобразие творческого дуэта Норштейн – Ярбусова. Иногда в залах возникало ощущение, будто выходишь из тумана и постепенно все становится четким. А в другом зале все происходило наоборот.

Выставка представляет собой развернутую экспликацию фильмов, в которых очень важны изображения и текст. Ярбусова обладает фантастическим даром превращать изображения в «летающие» листы, гибкие и живые. Они словно «разлетаются» на ваших глазах, иногда кажутся почти невесомыми, эфемерными, призрачными, что очень важно, ибо именно такие ее решения помогают воплощению замысла Норштейна, выявляют пронзительную образность его фильмов.

Здесь и черновые наброски, и раскадровки композиции, сделанные Норштейном. Как рождается чудо? Возникает идея. Художница предлагает что-то свое. Пятно превращается в узнаваемого персонажа. Долгий обмен мнениями, поиск. И, наконец, после изнурительной работы решение найдено.

Юрий Норштейн, Франческа и Катя дома в период работы над «Шинелью».
1985
Фото Николая Василькова



ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА

Персонаж Волчка. Фигурка для фильма «Сказка сказок»

1977

Бумага, карандаш

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Акакий Акакиевич в комнате с мороза. Снимает шинель. Раскадровка.

Лист №1. Набросок к фильму

1996

Бумага, масляная пастель, гелевая ручка



Возможно, секрет успеха фильмов Норштейна в том, что он добивается поразительных результатов, использует не совершенные технологии, а простые материалы. Для него анимация – рукотворные изображения, созданные из линий, штрихов, слоя туши и красок. Он не признает компьютер, не работает на нем, потому что, по его словам, в компьютере «нет божественной ошибки», и он способен уничтожить замысел художника. «Я не чувствую, что прохожу через напряжение, когда нажимаю на кнопки. У меня в руке игла, и я царапаю ею по пленке, а потом втираю краску, и у меня руки воняют масляной краской... Без этого я не могу работать». И неважно, что на ручную работу уходит много времени. Зато ощущаешь удивительную энергию, которая накапливается на кончиках пальцев мастера. Сочетание традиционных методов и экспериментальных приемов, идеальной ручной проработки каждого кадра создает неповторимую, очеловеченную атмосферу в его фильмах.

И расплывшийся и исчезнувший в тумане ежик, и волчок с человеческими глазами, и Акакий Акакиевич – не придуманные персонажи, а поразительные живые, одухотворенные существа.

Одно из самых сильных впечатлений на выставке – зал, посвященный «Шинели». Кажется, что персонажи «выходят» за пределы листа, что они «дышат» и начинают жить своей жизнью где-то рядом. Выставка рассказывает о чудесах и превращениях, о том, как Норштейн проходит свой тайный путь, открывая истину.





ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

ПОЛВЕКА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

1920 – 1970-е гг.



Художественная ярмарка

ПОЛВЕКА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

10 – 18 декабря 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>

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО
EXPO-PARK

X - МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

9-13 ДЕКАБРЯ

ЖИВОПИСЬ ГРАФИКА СКУЛЬПТУРА ФОТО



АРТМАНЕЖ 2005

www.art-manege.ru

МОСКВА, МАНЕЖНАЯ ПЛОЩАДЬ, ДОМ 1, ЦВЗ «МАНЕЖ»
ТЕЛЕФОН 095 786-35-30 ФАКС 095 786-35-33

8–25.XII 2005 ЦДХ

Международная конфедерация союзов художников

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЯРМАРКА ПОДАРКОВ



Часы работы: 11.00–20.00, ежедневно, кроме понедельников. Адрес: Москва, Крымский вал, 10, Центральный Дом художника
Проезд: метро ст. "Октябрьская", "Парк культуры", тролл. Б, 10. Телефон/факс: +7 (095) 238 40 59; e-mail: salon02@ru.ru



авторы номера

Боброва Светлана Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник-хранитель филиала НИМ РАХ, Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова в Москве

Богдан Вероника Трояновна – кандидат искусствоведения, и. о. директора научно-исследовательского музея РАХ

Боров Юрий Борисович – доктор искусствоведения, профессор

Бусева-Давыдова Ирина Леонидовна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, лауреат Государственной премии РФ

Галеев Ильдар Ибрагимович – куратор галереи «Арт-Диваж», в 2005 году награжден серебряной медалью РАХ за монографию о Н.Ф. Лапшине

Гаспарян Диана Эдиковна – закончила аспирантуру МГУ, специализируется по кафедре «Социальная философия» под научным руководством проф. К.Х. Момджяна, тема дипломной работы: «Парадоксы самореференции социальных систем», подготовлен к защите текст диссертации по теме «Негативность как категория социальной онтологии»

Гвоздева Галина Алексеевна – матушка Галина (город Таруса) окончила философский факультет и аспирантуру на кафедре эстетики МГУ, работает на кафедре философии и политологии ММА им. И.М. Сеченова.

Голынец Галина Владимировна – профессор кафедры истории искусств Уральского государственного университета им. А.М. Горького (Екатеринбург), член Международной ассоциации художественных критиков (АИКА) при ЮНЕСКО

Ионайтис Ольга Борисовна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии Уральского государственного университета им. А.М. Горького, профессор Академии искусств и художественных ремесел имени Демидовых, член-корреспондент Российской Академии естественных наук, член Союза художников России, член международной ассоциации изобразительных искусств (АИАП ЮНЕСКО), член Уральского философского общества, член Российской ассоциации антиковедов, член Всероссийской ассоциации медиевистов и историков Нового времени, член Общества ревнителей русской философии

Кочемасова Татьяна Александровна – искусствовед, помощник президента РАХ, аспирант НИИ РАХ

Куков Сергей – искусствовед, арт-критик

Махов Никита Михайлович – теоретик искусства

Некрасова Мария Александровна – зав. отделом декоративного и народного искусства НИИ РАХ, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ

Мусянкова Надежда – старший научный сотрудник отделения живописи Государственной Третьяковской галереи XX век

Никольская Ксения – искусствовед, художник

Рожин Александр Иванович – член-корреспондент РАХ, главный редактор журнала «Третьяковская галерея»

Чегодаева Мария Андреевна – искусствовед, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры РФ, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Ширшова Любовь Васильевна – кандидат искусствоведения, помощник вице-президента РАХ

На 1-ой странице обложки:

Большие средние врата храма Христа Спасителя. Фрагмент.
Автор Ф.П. Толстой, воссоздал – З.К. Церетели.

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

Дизайнер:
Константин Чубанов

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 мульти-
медийным проектам
Евгения Березнера,
а также сотрудника отдела
Ирину Чмыреву,
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;

– **сотрудников РАХ:**
отдел информации РАХ
начальника отдела
Галину Зайкину,
зам. начальника отдела
Галину Каргаполову,
главных специалистов отдела
Тамару Дмитрихину
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.

содержание

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»:

Пушкарев 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./факс: 230-02-16

e-mail: maildi@mail.ru

decart@rinet.ru

Подписано в печать 30.05.05

Отпечатано в типографии

ООО «Корона Королевская»

Тираж 10000

Возрождение храма – возрождение России

1 Дорога к храму Христа Спасителя

российская академия художеств

2 Любовь Ширшова. Роль Академии художеств в воссоздании храма

10 Ирина Бусева-Давыдова. Тридцать три сажени вверх храма Христа Спасителя

14 Галина Голынец. «Не жду новых откровений, последнего слова в искусстве...»

18 Слеза из далекой России

20 Мария Чегодаева. «Слеза скорби» Зураба Церетели

22 Мария Чегодаева. Апокалипсис XX века

25 От редакции

26 Татьяна Кочемасова. Слово и цвет в мире образов Виктора Калинина

30 Юрий Боров. Искусство в храме. Итоги конференции в Академии художеств

33 Светлана Боброва. Эсхатологическая символика в графике С. Коненкова. 1940-е годы

37 Мария Чегодаева. Евангельские циклы Мюда Мечева

39 «Италия – Россия от Джотто до Малевича»

42 Вероника Богдан. Италия и Академия художеств России

48 Творческое наследие академика Юрия Орехова. Новый художественный музей в Москве

московский музей современного искусства

50 Екатерина Никитина. Кирилл Прашков. Цитаты жизни

53 Лия Адашевская. Сем Тэйлор-Вуд о жизни, смерти и бессмертии

56 Дороги Ирины Старженецкой. Интервью с художником

59 Лия Адашевская. Его керамика и монументальна, и декоративна

портреты

62 Сергей Кусков. «Екклесиаст» Гольдмана в пространстве текста

66 Никита Махов. Триипостась земного бытия. Новая онтология Юрия Изосимова

70 Ада Сафарова. Борис Ионайтис – живопись как вид духовной практики

философия искусства

72 Ольга Ионайтис. Философия сердца в русской средневековой иконописи

портреты

74 Мария Некрасова. Возрождение керамической иконы

77 Вектор ценностей Льва Солодкова

философия искусства

79 Галина Гвоздева. Есть жажда творчества...

82 Диана Гаспарян. Существование несуществующего в языке

84 У отрицания не может быть образа

85 Александр Григорьев, Ксения Никольская. Драгоценности

проекты

88 Татьяна Исаева. Олень, бегущий во времени и пространстве

художественная практика

90 Лидия Плотникова. Художественные занавесы Татьяны Бураковой

события

94 Виктория Хан-Магомедова. Посвящается 1000-летию Казани

96 Ильдар Галеев. «Под знаком незаконнорожденных»

99 Лия Адашевская. Объекты Тони Крэгга

хроника

103 Лия Адашевская. Не дешево и не сердито

108 Виктория Хан-Магомедова. Хроника художественной жизни Москвы. Май, июнь

114 ЦДХ-2005. Среда обитания

116 Александр Рожин. «Среда обитания» и мир искусства

119 Надежда Мусьянкова. «Родом из легенды»

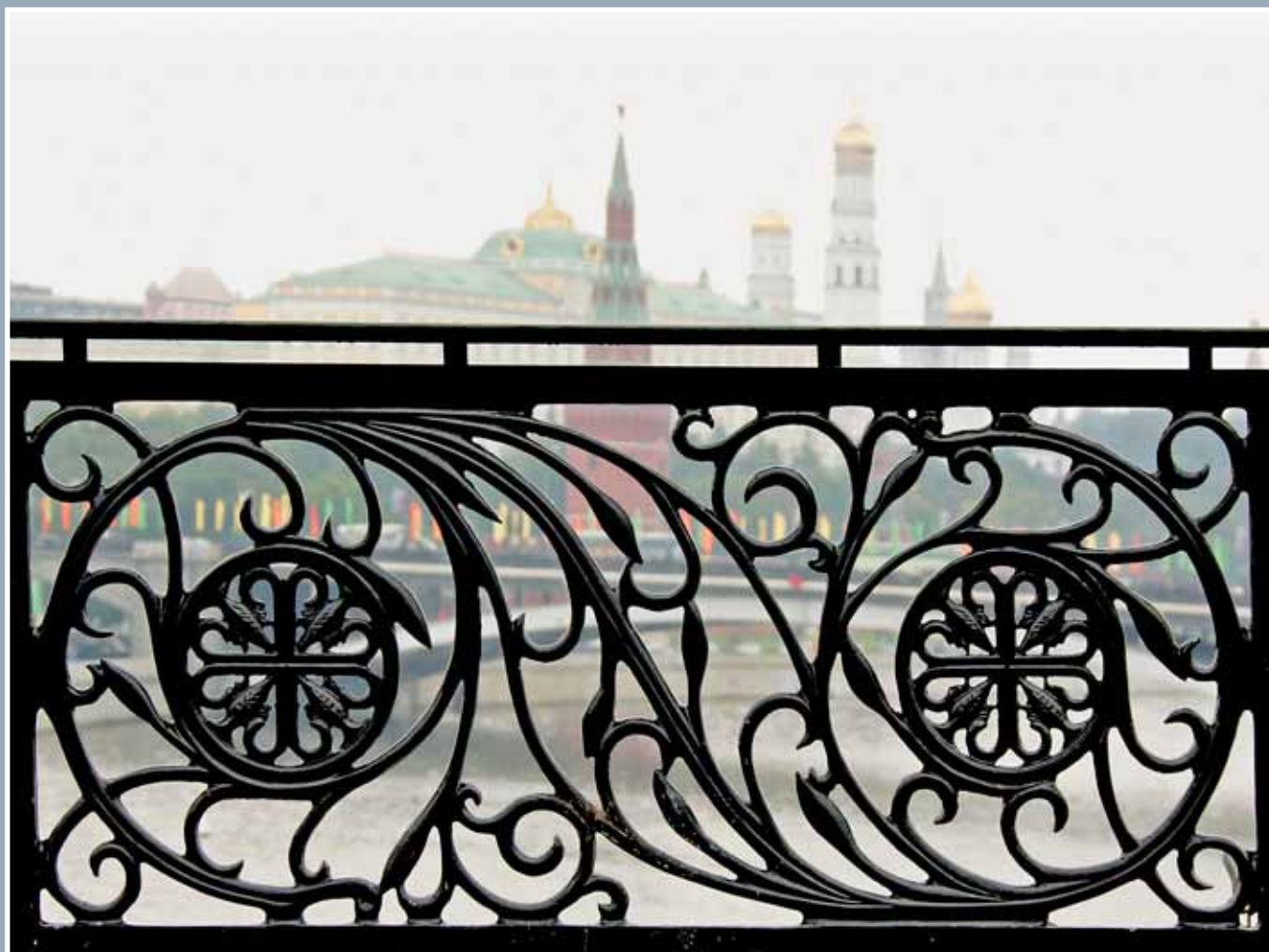
124 Виктория Хан-Магомедова. Хроника художественной жизни Москвы. Июль

130 Виктория Хан-Магомедова. Ежик не в тумане



**МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства**

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, ежедневно с 12:00 до 22:00, выходной день – вторник, тел.: 200 2890



Пешеходный мост через Москву-реку соединяет в единый ансамбль
туристско-рекреационную зону «Золотое кольцо столицы».

Художественное оформление моста, выполнено
под руководством Зураба Церетели.

ISSN 1812-304X



9 771812 304006

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ