ДИ

журнал московского музея современного искусства

юбилей академии художеств – дата, отмечаемая ЮНЕСКО

Доклад Зураба Церетели на ежегодном собрании Послов Доброй Воли ЮНЕСКО

Уважаемый, Генеральный Секретарь, Уважаемые Послы, дамы, господа!

В 2007 году исполняется 250 лет со дня основания Российской (ранее – Императорской) Академии художеств – старейшего государственного художественного учреждения в России, активно действующего и сегодня. Президент Российской Федерации В.В. Путин издал указ о праздновании юбилея. По решению ЮНЕСКО эта годовщина была внесена в число дат, отмечаемых всем человечеством.

Академия художеств на протяжении более двух с половиной столетий проводила в жизнь государственную политику в области изобразительных искусств, архитектуры и художественного образования. Основанная в 1724 году по мысли Петра Великого вместе с Российской академией наук в качестве единой академии наук и художеств, в 1757 году она была преобразована императрицей Елизаветой Петровной в самостоятельную Императорскую Академию художеств. Екатерина Великая определила направления деятельности Академии («живопись, скульптура, архитектура, воспитание») в дарованном ею уставе, на который опирались последующие академические уставы.

Российская Академия художеств воспринимается во всем мире как один из главных символов национального культурного наследия Российской Федерации. Особенно интенсивны в последнее время контакты с Французской академией изящных искусств, что было подчеркнуто во время визита во Французскую академию Президента Российской Федерации В.В. Путина, а также Испанской академией художеств, Королевской британской академией, рядом художественных академий Италии, а также музеями, университетами и художественными центрами большинства стран мира.

В течение трех столетий деятельность Академии художеств определяла развитие русского изобразительного искусства и архитектуры. Не меньшее значение имела Академия и для отечественного искусства XX века, явившись средоточием его традиций и центром воспитания многих поколений замечательных художников. Сегодня Российская Академия художеств объединяет все лучшие творческие силы России. Среди академиков, членов-корреспондентов и почетных членов Академии находятся выдающиеся мастера, художники, искусствоведы, архитекторы и дизайнеры, представляющие все направления современного российского искусства.

ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
ОСНОВАНА В 1757 ГОДУ
250
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

Зураб Церетели на встрече Послов Доброй Воли ЮНЕСКО
Париж, весна 2006 года

Особенно важно развитие структуры Академии, а именно создание ее дополнительных отделений как в российских регионах, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Уже неоднократно было выражено желание администрации и художников в Калининграде, Казани, Екатеринбурге, Вологде, Туле, Липецке и других региональных центрах Российской Федерации, чтобы Академия открыла в этих городах свои отделения и учреждения. В нашей стране более 24 тысячи профессиональных художников. Отделения Академии могли бы стать центрами по организации их творческой деятельности и обеспечить их активное участие в реализации государственных программ.

Особую роль могло бы сыграть открытие представительств Российской Академии художеств в странах СНГ. На протяжении всей своей истории Академия служила связующим звеном между российским искусством в целом и художественной культурой регионов Российской империи, национальными художественными традициями народов Кавказа, Средней Азии, Украины, Белоруссии, Прибалтики. Сегодня, когда возникли новые независимые государства, эта культурная миссия Академии не должна быть забыта. Напротив, именно путем интенсификации контактов в области искусства можно было бы достигнуть значительных дипломатических успехов, поддержать вековые связи наших народов. В работе по развитию культурных контактов мы можем рассчитывать на поддержку ЮНЕСКО, с которой постоянно тесно сотрудничает наша Академия. Очень важно, что сейчас практически во всех странах СНГ еще действуют поколения художников, учившихся вместе с нами в академических вузах, принимавших участие в одних и тех же выставках, по сути, остающиеся нашими друзьями. Я думаю, что мы можем рассчитывать на давние товарищеские связи, чтобы на основании человеческого фактора могло формироваться в рамках СНГ единое культурное пространство – основа благоприятных политических отношений.

Создание музея искусства и спорта

Хотелось бы выдвинуть ряд важных, на наш взгляд, инициатив в области патриотического воспитания. Президиум Российской Академии художеств предполагает создать музей спорта и искусства. Он призван стать уникальным комплексным учреждением, сочетающим в своей деятельности собственно музейные, экспозиционные, научные, педагогические и просветительские функции. Создание этого музейного комплекса явится одним из первых подобных начинаний во всем мире и позволит России выдвинуть новые методики экспонирования произведений искусства, экспериментальные формы музейной деятельности, осуществить совместные творческие начинания мастеров искусства и спорта.

Тема спорта, его достижений, сочетания красоты и физического совершенства человека – одна из старейших и основополагающих в истории мирового искусства. Это будет выражено в экспозиции музея, которая будет построена по историческому принципу. Яркую трактовку данная тема получила уже при самом зарождении искусства в эпоху первобытного общества в наскальных и пещерных росписях, древнейшей скульптуре, традиции которой особенно долго жили в африканской пластике. Принципиально важной для восприятия человеческим мышлением сочетания красоты и физического совершенства как эстетической проблемы была античная эпоха. Художники Древней Греции создали замечательные произведения скульптуры и вазовых росписей, посвященных увековечению спортивных достижений. Своеобразные трактовки спортивных игр и разнообразных ритуалов, включающих их элементы, возникли в древних художественных традициях Индии, Китая, Японии и других стран Востока. XX век во многих новаторских произведениях создал исключительно яркие образы спорта и спортсменов.

Здесь часть экспозиции, основанная на произведениях изобразительного искусства, будет смыкаться с другой своей частью, где преимущественно будут представлены исторические фотографии, документы и реликвии истории спорта в России и во всем мире. Особое внимание, естественно, должно быть уделено отечественным достижениям.

В музее будут организованы специальные образовательные подразделения, посвященные преподаванию как изобразительного искусства, дизайна и архитектуры, так и спорта. В первую очередь их деятельность предполагается сосредоточить на проведении известными деятелями искусства и спорта мастер-классов, повышению профессиональной подготовки как художников, так и тренеров, мастеров различных видов спорта. Будут проводиться и совме-

На церемонии вручения З.К. Церетели ордена «За заслуги перед Отечеством»
Москва, Кремль, 23.03.2006

стные семинары, посвященные теме спорта в искусстве, проблемам формирования мастерства, обмену опытом, проблемам гармоничного эстетического и физического воспитания новых поколений россиян.

Музей предполагается разместить в комплексе зданий на улице Казакова в Москве. Он известен в истории столичной архитектуры как дворец графов Разумовских. Это здание является выдающимся сооружением московского классицизма рубежа XVIII и XIX столетий и нуждается в обширной и тщательной реставрации.

В целом в музее главной идейной темой, проходящей через его экспозицию, образовательные и другие программы, станет воспитание нового поколения россиян, красивого, здорового духовно и физически, исполненного духа патриотизма и гордости за свою страну. Он призван стать одним из центров укрепления и развития современной российской духовности, повышения значения искусства и спорта, красоты и здоровья нашего общества.

Создание пантеона российской истории и искусства

Создание пантеона российской истории и искусства призвано увековечить наше современное отношение к тысячелетнему наследию предков. Здесь в ярких, величественных, навсегда запоминающихся образах должны предстать главные деятели Российского государства. Зритель увидит не только их скульптурные и живописные портреты, но и изображения основных событий в жизни российских государей: великих князей, царей и императоров, а также фрагменты интерьеров различных эпох с наиболее характерными предметами и символами.

Экспозиции будут основываться на контрастном, наиболее эффективном с точки зрения восприятия сочетании произведений монументального искусства на исторические темы (скульптура, фрески, эмали) и самых современных достижений видеоарта и новейших информационных технологий.

Центром комплекса станет обширный амфитеатр классических форм, на его сцене будут разыгрываться театральные представления российской истории, здесь будут читаться лекции для широкой публики, проходить конференции. Амфитеатр будет окружать цепь тематических залов, посвященных важнейшим персонажам российской истории.

Борьба со СПИДом и терроризмом средствами искусства

Мне представляется жизненно важным, чтобы борьба с крайними проявлениями зла в нашем мире – распространением эпидемии СПИДа и терроризмом – кроме всех прочих, доступных человечеству путей, велась также и средствами искусства. Предлагаю начать во всех странах мира противостояние этой страшной болезни средствами искусства. Я разработал многоплановый международный проект «Искусство против СПИДа».

Мной уже создана модель монумента, посвященного этой теме. Она представляет собой два металлических кольца, завязанных крепким узлом, которые символизируют обручальные кольца, соединенные вечной, истинной, нерушимой любовью, и создает образ постоянного чувства, лишенного всякой случайности. На этом узле поставлены фигуры Адама и Евы как символы женского и мужского начал в жизни человечества, первой любви, возникшей у людей. Высота памятника 6 метров, диаметр также 6 метров. Такие памятники предполагается установить в различных странах мира. В специально выбранный День борьбы со СПИДом эти монументы могли бы стать центрами одновременных манифестаций, проводимых под эгидой ЮНЕСКО по всему миру, по существу, центрами борьбы со СПИДом средствами искусства.

Эта инициатива была горячо поддержана всеми послами доброй воли ЮНЕСКО, прибывшими в Париж для участия в ежегодной встрече в феврале 2004 года. Искусство способно сыграть существенную роль в борьбе против СПИДа, и деятели художественной культуры всего мира должны активно включиться в противостояние распространению эпидемии этой болезни. В целях координации усилий медиков, политиков, художников, писателей, журналистов было бы необходимо созвать в Москве всемирную конференцию под лозунгом «Искусство против СПИДа», которая может пройти на базе Российской Академии художеств под эгидой ЮНЕСКО и с участием Министерства здравоохранения, Министерства спорта и туризма и Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Российской академии наук, Российской академии медицинских наук, а также многих международных и российских организаций, занимающихся борьбой против СПИДа.

Искусство способно бороться и с другим страшным злом нашего мира – терроризмом. Мной был создан замысел памятника «Жертвам терроризма во всем мире», посвященный этой борьбе. Он представляет собой величественный прямоугольный бронзовый пилон высотой 30 метров, покоящийся на монументальном ступенчатом восьмигранном основании. Его чистая и гармоничная общая форма, ясный силуэт передают образ спокойной и мирной жизни. Но середина монумента, его сердце, расколота длинной, трагически изломанной трещиной, которая создает напряженность и драматизм скульптурного образа. Внутри трещины как бы падает вниз гигантская хрустальная слеза, передавая непреходящее горе и всеобщую скорбь по жертвам актов терроризма во всем мире.

В этой скульптурной композиции заключена не только память об усопших, которую монументальные формы памятника будут сохранять веками, но и красота духа, рождающая надежду на то, что цивилизованный мир, объединившись, сумеет противостоять страшной и бессмысленной угрозе массового терроризма, что, несмотря на трагедии, утраты, непрестанную грусть о невинных жертвах, в мире еще есть много возможностей бороться за гуманистические ценности, и среди них одна из самых значительных возможностей – борьба со злом средствами искусства, обращенного ко всем людям нашей планеты. В сентябре 2005 года закладной камень этого монумента был открыт на берегу Гудзона Президентом России В.В. Путиным.

В связи с этим я имею честь предложить вам организовать следующую традиционную встречу послов доброй воли ЮНЕСКО в удобное вам время в 2006 году в Москве. Я в качестве одного из послов доброй воли ЮНЕСКО и президента Российской Академии художеств готов организовать «круглые столы» по проблемам борьбы против терроризма и противодействия СПИДу средствами искусства, а также встречи с руководством Российской Федерации и культурную программу, которая, я надеюсь, заинтересует послов доброй воли.

Зураб Церетели, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО,
президент Российской Академии художеств
Париж, весна 2006.
Штаб-квартира ЮНЕСКО

Jubilee of the Russian Academy of Arts: a UNESCO-respected Date

In 2007 it will be 250 years since the foundation of the Russian (formally Imperial) Academy of Arts, the country's oldest state-run arts establishment, still as active as ever before. President of the Russian Federation V.V. Putin has decreed to celebrate the event nationwide. UNESCO has decided to put it on the list of anniversaries to be commemorated worldwide.

For more than two centuries and a half, the Academy has been pursuing the state's policy of encouraging fine arts, architecture and artistic education.

The Academy's activities in the past three centuries have been essential for the development of Russian fine arts and architecture. No less so for twentieth-century domestic art, as the Academy proved well capable of carrying on traditions and training numerous worthy artists.

It is very important now to develop further the Academy's structures, namely — through setting up more branches both in Russia's provinces and elsewhere, in the ex-Soviet republics and beyond.

I would like to suggest a number of what I view as important initiatives in the field of patriotic education. For one, the Presidium of the Russian Academy proposes to set up a national museum of sports and arts.

Moreover, a pantheon of Russian history and art, once established, will be able to immortalize our present-day attitudes to the millennia-old legacies of our ancestors.

I believe it will be vitally important that the spread of AIDS and terrorism as the extreme forms of Evil in the world should be dealt with, besides any other ways available to man, also through means of arts.

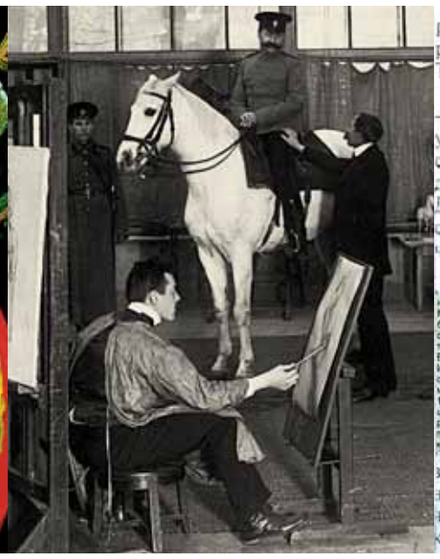
I have myself worked out a multi-level international project to the effect, entitled "Art against AIDS".

Art can indeed be used efficiently against another terrible evil in this world — terrorism. I have myself designed a monument as one such weapon, entitled "To Victim of Terrorism All Over the World".

I have the honour to suggest to you that the next traditional meeting of UNESCO Goodwill Ambassadors should be held in Moscow at any time convenient to you in 2006. As a UNESCO Goodwill Ambassador myself and President of the Russian Academy of Arts I am ready to organize round table over problems of how arts could be used against terrorism and AIDS spread, as well as meetings with the leadership of the Russian Federation and a cultural program, which I hope every Goodwill Ambassador will find very interesting.

Zurab Tsereteli, UNESCO Goodwill Ambassador,
President of the Russian Academy of Arts.
Paris, the spring of 2006

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ



юбилей академии художеств – дата, отмечаемая ЮНЕСКО
Зураб Церетели 1

новая экспозиция в галерее искусств 6

о мифологемах огня и полетов в произведениях зураба церетели
Ольга Толстая 8

традиции мастерской монументальной живописи
Ольга Сухарева 16

евгений максимов – творчество по высоким критериям
Татьяна Кочемасова 22

беседа в мозаичной мастерской
Нина Кутейникова
Александр Быстров 26

батальная мастерская императорской академии художеств
Евгений Зубов 30

мужские фантазии
Вера Чайковская 42

петербургские авангардисты в сухуми
Александр Лозовой 46

посвящение малевичу
Татьяна Котович 52

металлическая живопись эдгара карраско артеага
Лия Адашевская 58

позитивная живопись александра антадзе
Екатерина Никитина 60

похороны хомячка 1:30
Ника Кухтина 61

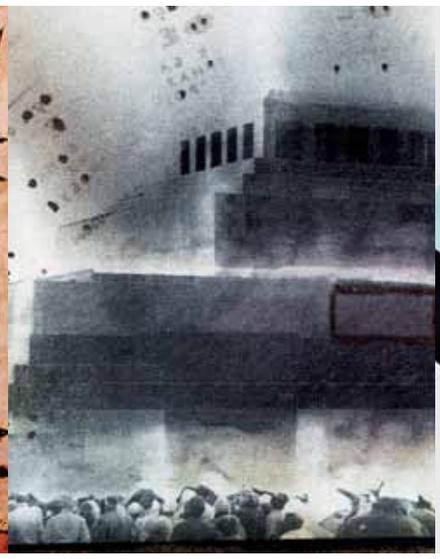
двое в пустыне искусства империй
Ирина Чмырева 64

фотобиеннале–2006
Виктория Хан-Магомедова 68

метаморфозы дерева в скульптурах марата бабина
Ада Сафарова 76

контрапункт рубена апресяна
Лия Адашевская 78

московский
музей современного
искусства



драма письма
Сергей Кусков **81**

сны и реалии петра белого
Беседа с художником **84**

вошли в хоровод муз
Нонна Степанян **88**

синтез искусства и архитектуры. воспоминания о будущем
Наталья Аникина **90**

«новая мифология»–2
Никита Махов **97**

коллекция георгия костакиса в основе государственного музея современного искусства в греции
Александр Бурас
Мария Коккори **102**

живопись михаила греку – «в одной системе с природой»
Людмила Тома **106**

хроника художественной жизни москвы
Виктория Хан-Магомедова **110**

родителей можно выбирать
Ира Лутфиева **122**

премия «мастер»: так держать!
Виктория Хан-Магомедова **124**

в африку, как прежде, как тогда
Ада Сафарова **126**

наши авторы **128**

новая экспозиция в галерее искусств

В апреле в Галерее искусств открылась новая экспозиция произведений президента Российской Академии художеств Зураба Константиновича Церетели. Мастер представил на суд зрителей ряд новых произведений, которые внесли яркие акценты в экспозицию, придав ей дополнительное образное и смысловое звучание, многие из них были впервые представлены на проходившей в марте большой выставке в Центральном выставочном зале «Манеж».

Существенно расширился цикл скульптурных работ, выполненных в различных техниках, посвященный сценам Ветхого и Нового заветов. Он обогатился новыми работами, которые представляют библейское повествование поистине в эпическом масштабе. Постоянно увеличивается портретная галерея образов русских царей, видных деятелей, полководцев, оставивших яркий след в истории государства Российского. Это представленные в одном зале модели памятников Александру I, Александру II и Александру III, а также легендарному А.В. Суворову. Широка амплитуда образов исторических личностей, вошедших в состав экспозиции, – от Архимеда до генерала де Голля. Новыми работами пополнился скульптурный цикл «Мои современники». Кроме недавно созданного образа В. Гергиева в экспозицию включена скульптурная композиция «С. Коненков», выполненная в классической традиции. Особо следует отметить многочисленную серию станковых скульптур «Горожане», объединенную в композицию, символизирующую пеструю уличную толпу старого Тбилиси.

В значительной степени обновлены живописный и графический разделы выставки. Они создают целый мир с собственными героями, особым пространством и своими художественными законами. Один из залов экспозиции целиком посвящен образу великого артиста Чарли Чаплина, чья сложная судьба притягивает З. Церетели. Он стремится как в живописи, так и в скульптуре запечатлеть неординарность творческой натуры этого большого художника.

З. Церетели благодаря постоянному поиску продолжает раздвигать рамки своего творчества. Он смело экспериментирует в технике объемной эмали, создавая образцы оригинальной станковой скульптуры с элементами инсталляций, что придает этим работам новаторский характер.

Информационный отдел РАХ

New Exhibition at the Arts Gallery

Zurab Tsereteli's new exhibition opened at the Arts Gallery this April. The Russian Academy's president brought forth quite a number of new works — many of whom had been shown for the first time at his big display in the Central Exhibition Hall "Manege" in March — to add something fresh in terms of imagery and implication to the whole event. His cycle of sculptures, in various techniques, devoted to scenes from the Old and New Testament, was much larger than public had seen before. It flaunted new works which presented biblical stories quite on an epic scale. His gallery of portraits of Russian czars, as well as of army general and public figures who had scored vivid marks in the history of the Russian state, is always in the process of growth. This time, we could see models of monuments to Alexander I, Alexander II, Alexander III, and the legendary general A.V. Suvorov, all arrayed in one room. The range of images of historical persons on show appeared panoptic, from Archimedes to General Charles de Gaulle. There were some new works to his sculptural cycle "My Contemporaries". Besides his recent sculpture of the conductor Valery Gergiev, the exhibition also included a sculptural composition entitled "Sergei Konenkov", wrought in the classical tradition. Special mention should be made of the numerous series of easel pieces under the heading of "Townsfolk". Banded together thanks to their common compositional base, they epitomize the motley throng once upon a time visible in the streets of Tbilisi.

There was a great deal of novel look to the painting and graphic sections of the exhibition. In fact, these sections appeared to create a world unto itself, with its peculiar heroes, its peculiar space and its peculiar art laws. One of the rooms of the exhibition was wholly devoted to the image of Charlie Chaplin. Highly interested in the pickups and pitfalls of the great actor's life, Zurab Tsereteli has persistently attempted to show his artistic extraordinariness in both his paintings and his sculptures.

Zurab Tsereteli is always in search, looking and probing far and wide. Boldly he is experimenting and innovating in many techniques such as three-dimensional enamel and easel sculpture. pieces with bits of installation.

о мифологемах огня и полетов в произведениях зураба церетели

Творчество художника Зураба Церетели изучается давно и всесторонне, но никто не выделил в специальное исследование мифологический комплекс, явно выраженный в его работах. Многие произведения художника либо содержат сюжетную линию определенного мифа («Георгий Победоносец»), либо синтезируют множество мифологических мотивов («Познание Добра и Зла»). Правильнее сказать, что искусство З. Церетели

Зураб Церетели
В храме
Холст, масло
1994

Праздник всю ночь
Холст, масло
1988

The Mythologems of Fire and Flight in Zurab Tsereteli's Works

представляет собой особую художественно-эстетическую систему, в которой значительную роль играют древнейшие мифологемы. Особенно активно разрабатывает живописец мифологему огня. Она предстает у него в различных ипостасях – вселенской катастрофы в «Горе» (1979), всепоглощающего одиночества во «Сне наяву» (1983), неистовой радости, экзистенциальной печали в «Свидании» (1982), упоения красотой мира в «Глубоком полдне» (1990). Словно в исторической перспективе, в живописи З. Церетели прослеживаются как отблески тысячелетий представления многих поколений людей. Такое восприятие произведений художник формирует, вводя так называемые эстетические рамки. Подобный прием в художественной практике – явление не новое. Он характерен был и для П. Пикассо, и для Дж. Джойса, и для Ф. Феллини, и др. Именно посредством эстетических рамок, по мнению А.Л. Казина, происходит соединение конкретного и всеобщего, изобразительного и выразительного. Все изображения, или поток событий, воспринимаются не как набор отдельных случайностей, а как субъективный образ объективного мира, как «говорящее» бытие[1]. Например, в картине «Сон наяву» каждая выписанная художником деталь (горящая стена, прижавшийся к ней человек, домик на ладони, стоящий у ноги кувшин) претендует на автономное созерцание и представляет как бы «сокращенную Вселенную», включающую в себя совокупность не явленных, но только обозначенных значений. Семантическое поле данного произведения обнажает для зрителя значения понятий огня горнего и дольнего, живого и мертвого. Художник раскрывает концепты живописными средствами, строит композицию на объединении взаимоисключающих факторов – светлого, яркого и темного, мрачного, движения и статики, горизонталей и вертикалей. Подобная констелляция есть выражение архаического сознания. Однако З. Церетели полагается не только на подсознание и интуицию, но и на интеллект, он сознательно оперирует архетипическими образами. В соответствии с волей автора зритель во «Сне наяву» начинает искать в сюжете упорядоченную целостность и обретает цельный мир сущего, мир, о котором писал еще Гераклит. Этот мир «был всегда и есть и будет вечно живой огонь, мерами возгорающийся и мерами угасающий (отгорающий)»[2]. Угасая, огонь, по Гераклиту, выделяет из себя воду, вода устремляется к земле – таков «путь вниз», от небесного огня к земному. «Пути вниз» соответствует «путь вверх»; земля разжижается в воду, вода поднимается к небу в виде испарений или огненных смерчей[3]. Подобный дуализм в восприятии огня, огня небесного и земного, был свойственен всем древним культурам. Например, в «Ригведе» огонь обнаруживает себя как огонь видимый, явленный и огонь скрытый[4]. Стоики выделяли огонь созидающий, творческий и огонь разрушающий. Так же как и великие мыслители древности, мыслит и видит огонь З. Церетели, но только выражает он эту идею через художественные образы. Вернемся к упомянутой уже работе «Сон наяву», где художник как раз соединил два противоположных состояния – огненной стихии и мертвящего холода. Всепожирающее пламя разрушило последнее прибежище человека, обратило его дом в обугленного сфинкса. Образ сфинкса, его черный профильный лик, завершает правый торец стены и введен в композицию не случайно. В Древнем Египте это изображение связывали с солнечным культом, в христианской традиции – с «неопалимой купиной», т. е. с горящим кустом терновника, из которого, как известно, исходил

Art critics have been looking into Zurab Tsereteli's oeuvre for years, but no one has yet devoted a special study to its apparent mythological origins. Some of his works (like «Saint George») spell out the story of a definite myth; some (like «Knowledge of Good and Evil») draw upon a multitude of mythological motifs. Or rather: Zurab Tsereteli's oeuvre can be seen as an aesthetic milieu in which the painter uses some or other ancient mythologem preferably to convey his meaning. This is especially so with the mythologem of fire. The painter may give it different aspects: either as a universal catastrophe in «Grief» (1979), or a comprehensive loneliness in «Day-dream» (1983), or rapture and existential gloom in «Rendezvous» (1982), or fascination with the beauty of the world in «Deep Midday» (1990). In Tsereteli's painting, like in a historical perspective, ideas of many generations can be spotted like traces of millennia. «Doing service for a community» would become «a kind of sermon, not in word or in deed, but in the power of the Spirit, the spiritual authority of an individual, often with a gift of prophecy». This observation by the great Russian philosopher G. Fedotov may very well be applied to the individuality of Zurab Tsereteli himself. Can the painter's feat of toil be measured in terms of common human capabilities? Hasn't he banished himself, voluntarily, from normal human existence? Some people praise him; others persecute him. Either way, one is almost always prompted to give up one's mundane ego and start nurturing something different within. And so we think all over again we can get an insight into what made holy madness. Opposition from people around probably made it. Given this viewpoint, «Day-dream»

голос Бога. Нет ничего удивительного в том, что, когда мы смотрим на картину З. Церетели, мы ощущаем эти значения символа. Языки пламени вырываются за пределы полотна, указывают «путь вверх», зритель переживает этот путь на визуальном уровне благодаря многочисленным вертикалям огня. Его поддерживают организованные в вертикаль картинного пространства предметы – кувшин, наполненный красным жаром, домик на ладони у погорельца, одинокая фигура погорельца у догорающей стены. В отрешенном взгляде его огромных зияющих, как пропасти, глаз застыла боль не только человека, а человечества, композиционное «восхождение» вертикалями обретает психологический статус. Совершенно очевидно: З. Церетели сознательно превращает тему страдания в доминанту произведения. Через разработанную систему частных оппозиций (поднятая – опущенная рука, согнутая – вытянутая нога, крупный профиль сфинкса – небольшой, выполненный в фас портрет человека) живописец раскрывает сложнейшие философско-психологические концепты. Его изобразительным приемам соответствуют и выбранные им цветовые параметры. Черный, белый, красный всегда были символами мученичества. З. Церетели манипулирует этими цветами, извлекает из их сочетания огромный диапазон смыслов. Опаленное огненной лавой лицо представленного нам героя выражает такое яркое эмоциональное напряжение, когда концепт страдания сливается с концептом страстности. Страдание и страстность были объединены еще в Новом Завете (Гал.5 : 24, Кол, 3,5; Рим; 8 : 18; 2 Кор. 1 : 7; Фил. 3 : 10). Размышляя при помощи живописи, З. Церетели ведет диалог с понятием образа, в котором присутствуют аспекты смертности и бессмертности, страстности и бесстрастности... При этом художник работает деликатно, с большим чувством такта. Например, за счет умело найденной позы своего персонажа он гасит инфернальное начало, обозначенное его бездонными глазницами. Низовое пространство в картине табуировано. Но именно таким образом в произведение вводится интрига. Внимание зрителя сосредотачивается на нелепой позе и на искаженном от боли лице главного персонажа. Однако нам никогда не проникнуть в глубину этой безграничной боли, потому что художник сокрыл ее желто-бледным и красным пятном. В результате страстность, которой З. Церетели наделяет персонаж, приобретает пограничные характеристики с понятием святости. Нет никаких сомнений, что в образном строе данного живописного произведения фиксируются смыслоорганизующие пределы христианско-антропологического космоса. Философствуя красками, художник сумел изобразить здесь своеобразную дуальную модель[5]. Следует особо указать, что в живописи З. Церетели мы сталкиваемся с

Художник
Холст, масло
1987

амбивалентным пониманием природы святости, истекающей и из высот духовного и из маргинальности мирского[6]. Присутствие маргинальности в явлении святости рассматривали многие великие творцы, в первую очередь Ф. Достоевский, А. Блок, В. Соловьев, М. Врубель, М. Нестеров, К. Сомов. З. Церетели имеет свой подход к данному феномену. Он рассматривает его погруженным в концептосферу народной культуры. Все, что так искусно запечатлел художник на своем полотне, сон и явь, жизнь и смерть, лицо и маску, тьму и свет, наконец, пылающую и потухающую стену, всегда составляет пограничную область бытия, где с древнейших времен и обозначали в разных культурах пространство святости. В этом пространстве пребывали и народные герои. Здесь встречаются и сказочный образ Ивана-дурака[7], и кинто – самые яркие маргиналы русской и грузинской культур. Особенность творческой поэтики З. Церетели – это приемы трансляции через художественные образы сложнейших историко-культурных реалий. Так, его «Сон наяву» интерпретирует тему юродства в контексте христианского мировоззрения. Его персонаж можно соотнести с автором «Книги степеней», датируемой IV веком. Древний автор, разбирая критерии добра и зла, особенно превозносит тех, кто не имеет ни дома, ни жены, ни имущества[8]. Как в историко-литературном памятнике, так и в произведении нашего современника, по сути, речь идет об особом подвиге – выпадении человека из мира. В этом случае «служение миру» приобретает характер «своеобразной проповеди, которая совершается не словом и не делом, а силой Духа, духовной властью личности, нередко облеченной пророчеством»[9]. Это высказывание великого русского философа Г. Федотова вполне применимо к личности самого З. Церетели. Разве трудничество этого художника сопоставимо с человеческими возможностями? Разве не обрек он себя на добровольное изгнание из нормальной человеческой жизни? Одни его восхваляют, другие преследуют. Подобные обстоятельства почти всегда стимулируют отказ от своего повседневного «Я» и взращивание в себе «иного». Это возвращает нас к пониманию самой природы святого юродства. Его подпитывало противодействие со стороны окружающих[10]. В этом смысле «Сон наяву» воспринимается не только как «мифология в красках», но и как самая правдивая живописная автобиография. Не случайно исследовательница творчества З. Церетели М.А. Чегодаева все его искусство и саму жизнь обозначила словом «театр»[11]. Театр пришел к нам из ритуала, но с ритуалом и зрелищем генетически связано и юродство. К идее ритуализированного зрелища обращается З. Церетели и в другом своем произведении – «Художник» (1987). Сюжет картины незамысловат. Перед нами изображение живописца. Вооружившись кистью и палитрой, он словно замер в восседающей позе перед собственным произведением. Его лицо закрывает маска. Маска – это отсутствие мимики, но огромные красные глаза маски делают ее зрящей, она – знак зримости. «Зримость принадлежит столько же зрелищу, сколько мистерии и культу», – утверждает О.М. Фрейденберг[12]. Быть может, учитывая эти научные рассуждения или опираясь на свое поразительное творческое чутье, З. Церетели сумел запечатлеть на живописном полотне не только «кажущуюся реальность», но и мистериальное действо. В рамках «кажущейся реальности» образ художника в церетелевской композиции неуловим. Это некое «диво», призрак, автор пишет его контрастными цветовыми пятнами, наслаивает их друг на друга, позволяет свободно растекаться внутри контурного изображения фигуры. Контур не имеет жесткости, он тоже «плывет», словно пытается слиться с цветовыми разливами, калейдоскопирующими в окаймленном пространстве. Мотив маски еще более усиливает впечатление неуловимости, адресует зрителя к парадигме великой мистерии. Древние расценивали мистерию как тайну «невидимых» переходов жизни и смерти. «Смерть инкарнировалась в богах и покойниках, но покойником становился любой живой «посвященный», мист, который уже при жизни мистериально и умирал и воскресал»[13]. «Мистерия» Церетели о «художнике» (каждый художник во время творения в определенном смысле проходит путь от умирания к воскрешению) сопровождается огненной стихией. З. Церетели вводит в свою работу активный красный цвет, превращает его в пламенеющую ленту. Лента опоясывает палитру, извивается вокруг маски, бушует в волосах, веером колышется на открытой ладони и вдруг молнией, пронзая кисть живописца, устремляется к мольберту. Черная поверхность мольберта и чернеющий оконный проем вносят в картину состояние напряжения. Столкновение огня и мрака интерпретирует художник в различных формах. З. Церетели наделяет своего художника и кротким молитвенным жестом, и одновременно воинствующей позой. Образ художника активен и

may be seen not only as «mythology in colours» but also as the most truthful autobiography in the form of painting. Zurab Tsereteli is certainly one of the brightest artists of Orthodox Church civilizations. For all Orthodox Church art, as Professor Dmitri Likhachev observed, may be classified as a single-theme, single-subject art. «Its subject is the world's history and its theme the meaning of human life». Judging from his sunshine colours, his temperamental pastose brush strokes, now tremulous, now gentle, the outlines of his characters and his either turbulent or tranquil story plots, Zurab Tsereteli believes the meaning of human life and all world history is in Love.

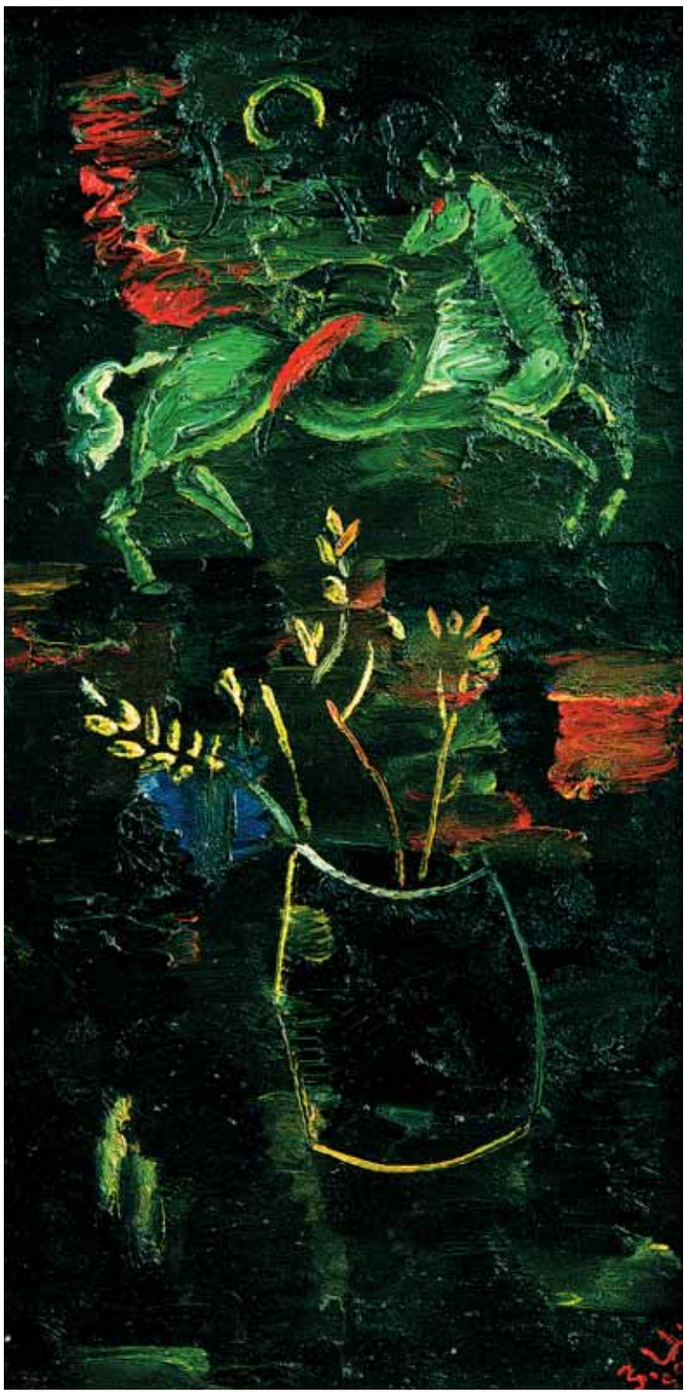
There is a great deal of generalized symbolism in Tsereteli's works. On the one hand, he can retain some features of traditionalism. On the other, he can transform everything through painting media. In this way, he creates a new kind of allegorical painting, in which the story plot assumes extra meanings, depending on its formal approach. A chamber story may assume a strain of cosmogonic significance. By introducing a multitude of fine deformations the painter can fill his imagery with enigma, allusion and mystery. It gives the impression as though he contemplates not the reality itself but its water reflection, where it produces some more elusive and fleeting outlines and senses. Accordingly, the colour plays the part of a metaphorical message related to the image indirectly. To sum up, Zurab Tsereteli's artistic system seems built upon the conveyance of certain mythological archetypes and, for this reason, the mythologems of fire and flight usually serve as the fundamental themes of his art.

Olga Tolstaya

вместе с тем пассивен. Он уподоблен сути самого огня. Огня, представленного оппозициями: божественного – человеческого, священного – мирского, поэтического – обыденного. Живописные соотношения З. Церетели очень близки лингвистическим соотношениям М.М. Маковского. Известный исследователь археологии слова отождествляет понятие огня с понятиями молитвы, битвы, рождения, смерти, божества, человека, мужчины[14]. В древнегреческой мифологии огонь зачастую также уподоблялся человеку. Как аналог огня рассматривал человеческую душу Гераклит. В произведении З. Церетели обнаруживается тот же подход. Автор не стремится к выявлению объема, плотности форм тела, он акцентирует внимание на модели, словно сотканной из света и цвета. Возможно, перед нами изображение не человеческой плоти, а человеческой души. Подчеркнутым композиционным приемом, пламенеющим, замкнутым абрисом З. Церетели выявляет не просто визионарный, а психоаналитический характер огня, его катарсическую природу. В этом смысле огонь есть и символ греха и символ чистоты. Его очищающей и просветляющей силе З. Церетели поет гимн. Некоторые произведения художника, как, например, «Свидание» (1982), «Разговор» (1989), «Обнаженная перед зеркалом» (1990), «Семья» (1983) имплицитно фиксируют тему грехопадения. В них автор выражает сущность телесно-духовной раздвоенности через взаимное влечение, противостояние, отражение, созерцание. Согласно Дамаскину человек до своего земного обетования телесно пребывал в Эдеме, духовно – в более высоком и прекрасном месте, «живущего в нем Бога имея своим жилищем»[15], но после грехопадения человек стал «половиной», т. е. половым существом. С тех пор его тело, душа и дух обуреваемы вечными страстями. Этот сложный метафизический комплекс З. Церетели вводит во многие свои произведения, даже в бытовые зарисовки. Казалось бы, что в «Свидании» его интересует лишь сцена обоюдного ласкания, в «Разговоре» – выяснение отношений, в «Семье» – и вовсе лишь интимность действий во время водных процедур. Но какой поток огненной плазмы низвергается на зрителя с этих картин! Каждая наделена своей колористической гаммой с соответствующими ассоциациями. Влюбленные воспринимаются как два пламенеющих факела, кровавыми разливами окружается «Разговор», трогательным свечным мерцанием озаряется «Семья». Художественный принцип, которым пользуется З. Церетели, позволяет возвести бытовые сцены к библейской символике. Совмещая одно изображение с другим, он вводит в произведение множество смысловых регистров. Так, в «Свидании» художник обозначает мужской торс экспрессивной подвижной линией, закручивает ее в оранжевое пятно на плече, оживляет это пятно точкой-зрачком. Так фрагмент человеческого тела наделяется изоморфным изображением змея, образ библейского змия, эта метафора Зла вскрывает присутствие в человеке представления о страстности. Эта этическая категория в живописи З. Церетели слита с представлениями о святости. Это единство противоположностей прослеживается и в смиренно склоненной позе женского образа, и в самой красоте печального женского лица, и в возносящейся над влюбленными сфере, сквозь которую просвечивают, как на древних храмовых росписях, какие-то загадочные изображения. Так художник запечатлевает «воспоминания» о потерянном рае, с которыми в христианской мифологии связано понятие святости. Но если в указанных произведениях З. Церетели представил нам форму телесной данности человека в его мирской жизни, наделенной памятью о горнем, то в произведении «Горе» (1979) он явил человечеству сферу сакрального, то, что пребывает в сферах небытия и сверхбытия. В этой небольшой работе (80 x 60) концентрация красного цвета достигает наивысшего накала. Однако этот цветовой сгусток здесь сформирован из множества оттенков. Художник сложно организует красные спектры своей живописи, краски перехлестывают друг друга, мазки вихрятся, оттенки пульсируют, и вся огненная магма вырывается за пределы полотна. Эта энергия холста соотносима с космической энергией, которая с равной силой притягивает и пугает. Как, скажем, притягивает и пугает пророчество Исайи: «...придет Господь в огне, и колесницы Его – как вихрь, чтоб излить гнев Свой с яростью и прещение

Святой Георгий
Холст, масло
1989

Святой Георгий
Холст, масло
1989



Свое с пылающим огнем» (Ис 66:15). Подобно пророчеству картина «Горе» также пронизана не только апокалиптическими, но и космогоническими мотивами. Изображение здесь имеет двойное значение – уподобительное и указательное. Мы можем трактовать представленную нам композицию и как вселенский погребальный костер, и как выход новых светил из утробы матери-Вселенной. Многое зависит от точки обзора. Летящие на полотне две одинокие фигуры могут восприниматься как возносящиеся. При другой точке зрения их движение воспринимается как падение. Распростертые в вертикально-диагональном направлении руки могут указывать на молитву либо трактоваться как символический след кометы. Так параллельно мифологеме огня художник вводит в свое произведение мифологему полета. Христианская иконография IV–XXI веков, чтобы выразить духовную сущность или вознесение духа, часто обращается к изображению полета. Таинственные проповеди святого Франциска, обращенные к птицам, были связаны, возможно, с состоянием медитации, близком к состоянию полета. Во многих мифах, сказаниях, легендах полет был символом бессмертия, вдохновения, пророчества. Полет с древнейших времен – знак постижения иных миров, одухотворения. Изобразительное и поэтическое искусство представляет нам немало «окрыленных» метафор – Пегас, Феникс, Гермес, Гавриил, сирены, гарпии, херувимы... Мифологемы полетов Дедала, Икара, Соломона, а также персонажей из произведений авторов нашей эпохи – Врубеля, Шагала, Монгольфье, братьев Райт, Андрея Тарковского неоднократно привлекали внимание исследователей. Творчество З. Церетели в этом отношении также представляет большой интерес. Уже в 1960-е годы он предпочитает в своих картинах высокую линию горизонта. Это сообщает произведениям особый пространственный эффект. В его пейзажах «точка зрения представляется расположенной таким образом, что не совпадает ни с одной плоскостью, присутствующей в изображении. Возникает своеобразный взгляд, направленный из какого-то отрешенного от данного пейзажа умозрительного пространства к плоскости картины. Благодаря этому приему художник делает естественной общую укрупненную оценку изображенного»[16]. Весь пейзаж как бы приподнимается к небесам, нарушается притяжение земли, и все, что на ней находится, стремится к воспарению. Этот прием художник сохранит в работах 1970-х годов, а в 1980-е годы З. Церетели обращается непосредственно к изображению полетов. «На полотнах появляются фигуры людей, летящих в пространстве среди светил, комет, цветовых завихрений, сказочных полуфантастических образов. В этом свободном полете есть элементы найденного ранее непрерывного движения фигур в символических мозаиках, витражах, рисунках. Лейтмотивом здесь всегда является человек, находящийся в особом, возвышенном состоянии чувств, созвучных свободному полету»[17]. Люди на этих картинах, как заметил Д.О. Швидковский, становятся синонимами вечности. Большинство работ этого цикла характеризуются плоскостно-силуэтными изображениями. Художник уходит от рельефности, фактурности и тяготеет к графичности. Это позволяет ему снять противоречия низа и верха, материи и духа, сблизить пространства неба и земли. Так, в «Одиноком кинто» (1989) художник заметно ориентируется на средневековый художественный идеал. Во-первых, сразу бросаются в глаза иконописно удлиненные пропорции фигур, во-вторых, наличествуют элементы обратной

перспективы. Художник изгибает силуэт кинто таким образом, что вся масса его тела, отлетающая в глубину картины, довлеет над передним планом. В итоге вся фигура вписывается в трапециевидную форму с обратной перспективой, характерной для православной живописи. Есть еще одна деталь, которая заставляет вспомнить о средневековой традиции. З. Церетели освящает своего «Одинокого кинто» золоченым нимбом. Между тем кинто в народном представлении – беззаботный весельчак, можно сказать пройдоха. Приобщение его к святости свидетельствует об апелляции к абсурду, уводит в мир карнавальной культуры. Связь между абсурдом и полетами демонстрирует «игровое» отношение к мифу. Подобную реакцию мы можем наблюдать у П. Брейгеля-Старшего в картине «Падение Икара», с аналогичной иронией сталкиваемся в исторических хрониках В. Шекспира:

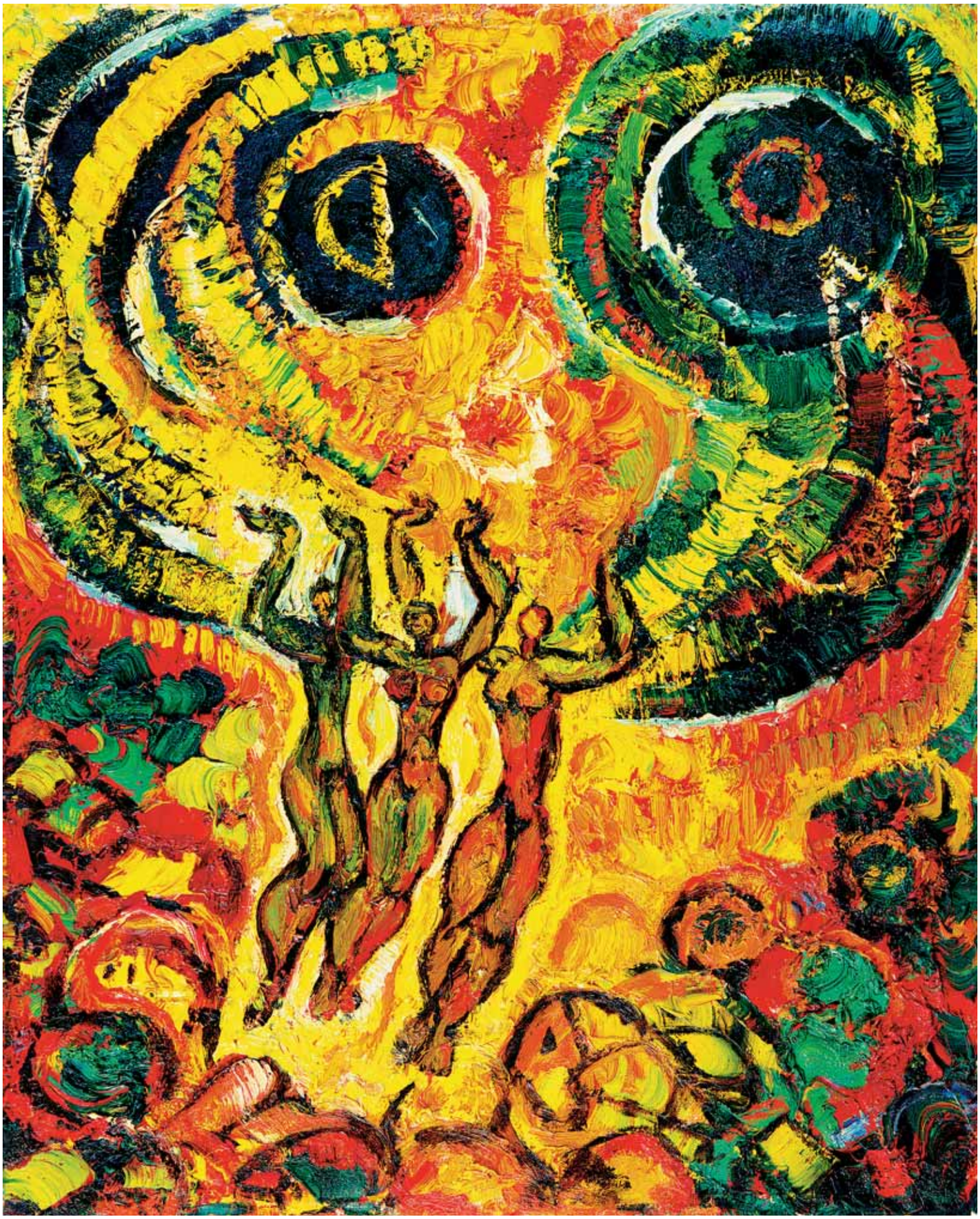
Какой безмозглый дурень был критянин,
Учивший сына птичьему искусству!
Тот, несмотря на крылья, утонул.

В искусстве XX века «игровое» использование мифа было характерно для творчества П. Пикассо. Этим приемом широко пользовался знаменитый колумбийский писатель Г. Маркес. Однако для З. Церетели мифологема полетов имеет множество граней. Это не просто средство художественно-эстетического маскарада, а своеобразная знаковая система его живописи, в которую включаются и сложные богословские конструкции, и обыденные элементы быта. Так, в работе «Музыкант» (1990) в одной целостной композиции художник стремится объединить разнопространственные, разновременные и одновременные события. Для этого он отказывается почти от всех технических приемов изображения пространства и размещает на единой плоскости играющего музыканта, крошечный храмик, солнце, луну, летящего ангела, уносимую им человеческую фигуру и венский стул с тремя большими монетами. Совершенно очевидно, что перечисленные предметы интересуют художника с точки зрения не их формы, а смыслового наполнения. Вот почему и храм, и крылатый ангел в картине равнозначны друг другу. Они летят в космическом пространстве, среди светил и знаменуют собой явление Бога. «Храни меня, как зеницу ока; в тени крыл Твоих укрой меня» (Пс 16:8). Эти библейские строчки вспоминаются неслучайно. Кажется, что от живописного полотна исходит псалмопение, столь всеобъемлющая в нем заключена созерцательность, столь величественен дух! Вместе с тем интересно наблюдать, как художник «играет» дуальными понятиями одушевленных и неодушевленных предметов. Крупным планом, во фронтальном предстоянии он изображает фигуру музыканта. Этот образ статичен, замкнут в себе, погружен в духовное созерцание. И вот оцепеневшему человеку художник противопоставляет экспрессивные сдвиги, затейливые изгибы, искривления, всплески и взлеты венского стула. Так в художественной форме З. Церетели воплощает христианские убеждения о высоком духовном назначении человека (образа Бога) и о неустойчивости и призрачности всего материального. В этом смысле З. Церетели можно отнести к ряду самых ярких художников православных цивилизаций. Все православное искусство, как отмечал в свое время Д. С. Лихачев, можно рассматривать как искусство одной темы и одного сюжета. «Этот сюжет – мировая история, и эта тема – смысл человеческой жизни».[18] Судя по ярким солнечным краскам, темпераментным пастозным мазкам, то трепетным, то нежным силуэтам героев, бурным или спокойным сюжетам, смысл человеческой жизни и всей мировой истории для З. Церетели заключается в любви. В своих живописных полетах З. Церетели поднимается над всем тварным миром, одновременно радуется и печалится ему. Впрочем, художнику свойственно и шаржированное, подчеркнуто-юмористическое отношение к жизни. Так, в «Полете над городом» (1987) мы видим невероятные позы, фантастические пропорции летающих людей. Внизу – церкви, купола, кресты, т. е. все, что характеризуется как священное. Вверху, наоборот, мирское – растопыренные руки, ноги и почти у самого края картины, словно торжествуя над всем окружением, задранный зад. Такое нередко можно встретить в средневековом искусстве. Но З. Церетели никоим образом не подражает средневековым мастерам, он просто тяготеет к историческим традициям. Мифологема его полетов преображает наш уставший мир. Преображение свершается не диалектически, не через серию превращений, а через качественный взрыв. Поэтому чудесный полет устремленного за шариком клоуна, по сути, тождественен обретению здравого смысла («Пара», 1989), а воспарение насекомого-телеги – обретению идеального мира («Фантастический мотив», 1983). Как ни удивительно, но у зрителя при знакомстве с этими сюжетами даже не возникает сомнения в правдоподобности ситуаций. Тертуллиановская фраза «Верю, ибо абсурдно» – здесь вполне применима. Силой искусства ирреальное превращается в реальное. Символизм в работах З. Церетели носит собирательный характер. В первую очередь он включает в себя черты традиционализма. Но в то же время художник все преобразует своим живописным языком. Так создается новый тип иносказательной живописи, где в зависимости от формальных решений сюжет получает дополнительные значения. Камерный сюжет может обрести космогоническое звучание. Загадками, недомолвками, тайнами изображение наполняется за счет множества легких деформаций, как будто художник созерцает не саму реальность, а ее отражение в воде, где она получает неуловимые, изменчивые очертания и смыслы. Соответственно цвет принимает на себя функцию метафорического высказывания, косвенно соотносимого с изображением. Художественная система З. Церетели настроена на передачу мифологических архетипов, поэтому основополагающими темами творчества становятся мифологемы огня и полетов.

Ольга Толстая

---

1 *Казин А.Л.* Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000. С.27.
2 Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита, Эпикура. М., 1955. С.44.
3 Там же.
4 *Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев. М., 1986. С.52.
5 См. о дуальной модели русской культуры: *Лотман Ю. М., Успенский Б.А.* Избранные труды. Т.1. Семиотика культуры. М., 1994. С. 219–253.
6 *Климова С.* Феменология святости и страстности в русской философии культуры. СПб., 2004. С. 13–14.
7 Там же. С. 85.
8 *Иванов С.А.* Византийское юродство. М., 1994. С.23–24.
9 *Федотов Г.* Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону. 1999. С. 258.
10 *Иванов С.А.* Византийское юродство. С.25.
11 *Чегодаева М.А.* Театр Церетели // Зураб Церетели. Алпатовские чтения. М., 2004. С. 157.
12 *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Миф и литература древности. М., 1998. С. 324.
13 Там же. С. 325.
14 *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 240–243.
15 *Св. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. М., 1998. Кн. 2. Гл. XI.
16 *Швидковский Д.О.* Зураб Церетели. М., 1994. С. 267.
17 Там же. С.297.
18 *Лихачев Д.С.* Первые семьсот лет русской литературы // Изборник. М., 1969. С.9.



Сон
Холст, масло
1987

традиции мастерской монументальной живописи

Мозаичная мастерская мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова

Просмотр работ
2006

Долгие годы в МГАХИ им. В.И. Сурикова существует мастерская монументальной живописи, воспитавшая несколько поколений мастеров монументального искусства. Эта школа живописи как понятие, как философское обоснование целого направления в изобразительном искусстве, складывалась на протяжении десятилетий.

У истоков ее основания стоял Игорь Эммануилович Грабарь. Первый ректор института, он сумел на базе графического факультета создать монументальную мастерскую, пригласив А.А. Дейнеку и его помощника А.В. Мызина руководить и создавать систему и метод преподавания в монументальной мастерской. Заслуга И.Э. Грабаря состоит в том, что он смог собрать и объединить в институте высокопрофессиональных педагогов.

Среди учеников крупнейшего советского мастера А.А. Дейнеки была молодая художница – К.А. Тутеволь, которая впоследствии возглавила мастерскую.

Каждый выпуск мастерской монументальной живописи К.А. Тутеволь представлял собой группу различных по художественному складу молодых мастеров. Каждый ее выпускник имел свою тему и свое отношение к искусству, выбирал свой творческий путь.

Клавдия Александровна смогла передать ученикам не только секреты мастерства, но и свой педагогический талант. Из-под ее крыла вышли сегодняшние педагоги МГАХИ им. В.И. Сурикова: С.А. Гавриляченко, И.Л. Лубенников, С.А. Сиренко. А возглавляет сегодня мастерскую монументальной живописи ее ученик Е.Н. Максимов, действительный член Российской Академии художеств, член Президиума Академии, заслуженный деятель искусств России, профессор.

Все педагоги мастерской в разное время учились у Клавдии Александровны. И в память о замечательном учителе и художнике-монументалисте каждый год занятия по композиции на третьем курсе в мастерской начинаются с просмотра фотографий работ студентов, учившихся 5, 10, 20 лет назад, а также с беседы об истории мастерской, о людях, в ней занимавшихся, преподающих и работающих ныне.

Школа мастерской по традиции обращает внимание на индивидуальные черты художников. Их творчество обладает большим диапазоном еще и потому, что они работают с разными архитекторами, на непохожих строительных объектах; обращаются к самым различным техникам: темперной росписи, мозаике и кованому металлу... Художники-монументалисты проявляют себя и как мастера живописи, участвуют в российских, зарубежных выставках, международных и отечественных конкурсах...

Один из любимых воспитанников К.А. Тутеволь – Иван Леонидович Лубенников, художник-монументалист, опытный педагог.

«Иван Лубенников – потрясающий художник: в каком бы жанре он ни работал, это всегда интересно и талантливо. Мне доставляет удовольствие смотреть, как он работает руками, творит чудеса. Зрелище фантастическое!» – так говорит о И.Л. Лубенникове архитектор Александр Андреевич Скокан.

Картины Лубенникова находятся в Государственной Третьяковской галерее, в Государственном Русском музее. Его работы приобретают частные коллекционеры Парижа, Лондона, Чикаго, Флоренции.

В своей преподавательской деятельности И.Л. Лубенников старается продолжать традиции, за-

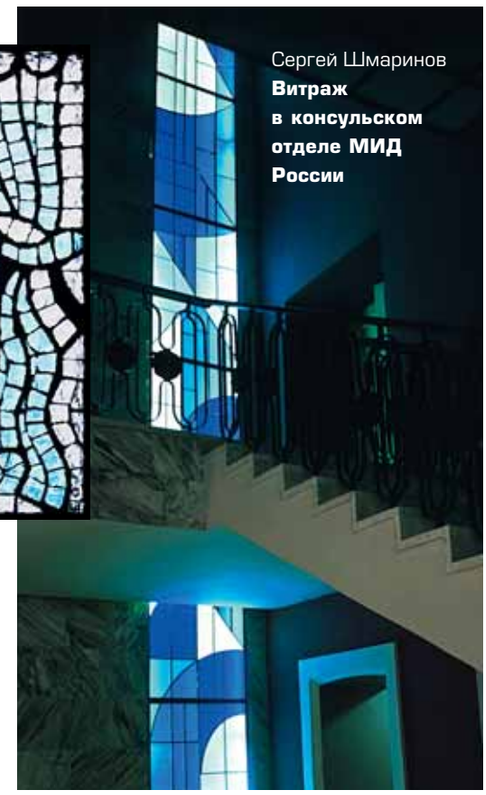
ложенные К.А. Тутеволь. Молодым дарованиям он пытается показать, что только постоянные и систематические занятия могут принести плоды. Традиции для него – это накопленный опыт, который имеет национальную окраску. Человек, который родился, живет и работает в России, – русский художник. Он унаследовал это с кровью, воздухом, с землей, на которой творит, раскрыл для себя и мировые традиции.

Сергей Александрович Гавриляченко известен не только как художник и педагог, но и как искусствовед, этнограф и публицист. В своих статьях он останавливается на проблемах теории изобразительного искусства. Проблему композиции он рассматривает через призму композиционных построений в древнерусском искусстве. Профессиональный кругозор позволяет художнику в статьях и выступлениях обращаться к обширному материалу мирового искусства. Свои живописные работы Гавриляченко часто посвящает казачеству.

Евгений Максимов
Росписи во Владимирском храме и Казанском соборе Свято-Введенской Оптиной пустыни
Фреска. 1996–1998

Сергей Анатольевич Сиренко совмещает свою педагогическую деятельность с активным творчеством. Это очень тонкий живописец. Его полотна находятся в музеях, частных коллекциях России, Ирландии, Германии и США.

Виктор Николаевич Слатинский – декан живописного факультета МГАХИ им. В.И. Сурикова. Его жизнь и творчество неразрывно связаны с художественным институтом и мастерской монументальной живописи, в которой он преподает технику и материалы монументального искусства. В.Н. Слатинский – интеллигентный и отзывчивый человек. Его живописные работы можно встретить на различных выставках.



Сергей Шмаринов
Витраж в консульском отделе МИД России

Сергей Шмаринов

Витраж «Творчество» в МГАХИ им. В.И. Сурикова
1980

Педагоги мастерской монументальной живописи представляют не только монументальное искусство страны, но и школу русской живописи.

Школа мастерской монументальной живописи – это не экспериментальная лаборатория, где учащиеся ищут новые пути в искусстве и новые формы. Школа в четкой и ясной последовательности дает учащимся необходимую для творчества профессиональную грамоту. И пока учащийся твердо и основательно не усвоит урока, не выполнит необходимых упражнений на должном уровне, переходить к более сложным заданиям невозможно. Неверно рассматривать школу только как обучение грамоте, вынося при этом творчество за стены школы. Обучение и творчество молодого художника – единый процесс.

Традиционная для мастерской монументальной живописи система обучения начинается с обращения к историческому наследию отечественного и мирового искусства.

В мастерской Е.Н. Максимова, как и во времена преподавания К.А. Тутеволь, широко изучаются классические традиции, греческая вазопись и средневековая русская живопись, итальянское Возрождение. Но наряду с этим не забывают и наследие А. Дейнеки, П. Корина и В. Фаворского, а также творчество современных художников.

В качестве методического приема в мастерской по традиции, существовавшей при К.А. Тутеволь, копируют великих мастеров прошлого (Джотто, Боттичелли), византийской и русской фрески. В основе метода обучения лежит копирование в технике оригинала, а затем разработка собственного проекта в этой же технике.

Уже на четвертом курсе дается задание выполнить копии большого картона с классического произведения: для понимания монументальной живописи очень важно приблизиться к масштабу реального произведения. Учащийся должен в полной мере понять, для чего он копирует картину и что хочет увидеть в выбранном оригинале. Рука и глаз, чувства и мысли у каждого свои, не похожие ни на чьи другие. Внимание ученика акцентируется на индивидуальном выполнении задания.

В традициях мастерской помочь студентам увидеть в любом задании «интересное». Хотя видеть «интересное» – врожденная способность, ее можно развить.

В монументальной мастерской молодому художнику помогают выявить свою индивидуальность, фор-

The Workshop of Monumental Painting under Ye.N. Maksimov: Schooling by Tradition

The workshop of monumental painting is an old timer in the Surikov Arts Institute; it has trained several generations of masters in the genre. The idea of setting it up first occurred to the painter Igor Grabar. While in office as the institute's president, he went ahead by drawing on the resources of the faculty of graphic art and inviting the painter A.A. Deineka and his assistant A.V. Myzin to direct the new workshop and detail principles and methods of instruction for it.

One of Deineka's students, Klavdia Tutevol, later took over as the headmaster of the workshop. Gifted and skilful as painter and tutor, she fostered many talents; some of them, S.A. Gavrilyachenko, I.L. Lubennikov and S.A. Sirenko, now being instructors at the institute. Professor Ye. N. Maksimov, who is now in charge of the workshop, has also come from under the same wing.

A fellow of the Russian Academy of Arts, member of its Presidium and Merited Worker of Arts of Russia, Maksimov is running the workshop along lines of tradition. The painters in it are given ample room to flaunt their peculiarities. Working with different architects, at different construction sites and in different techniques, such as tempera, mosaic and wrought iron, makes them surprisingly versatile. Monumentalists as they are, they usually prove good enough to exhibit their works at domestic and international shows and contests. National museums and private collectors often buy their works.

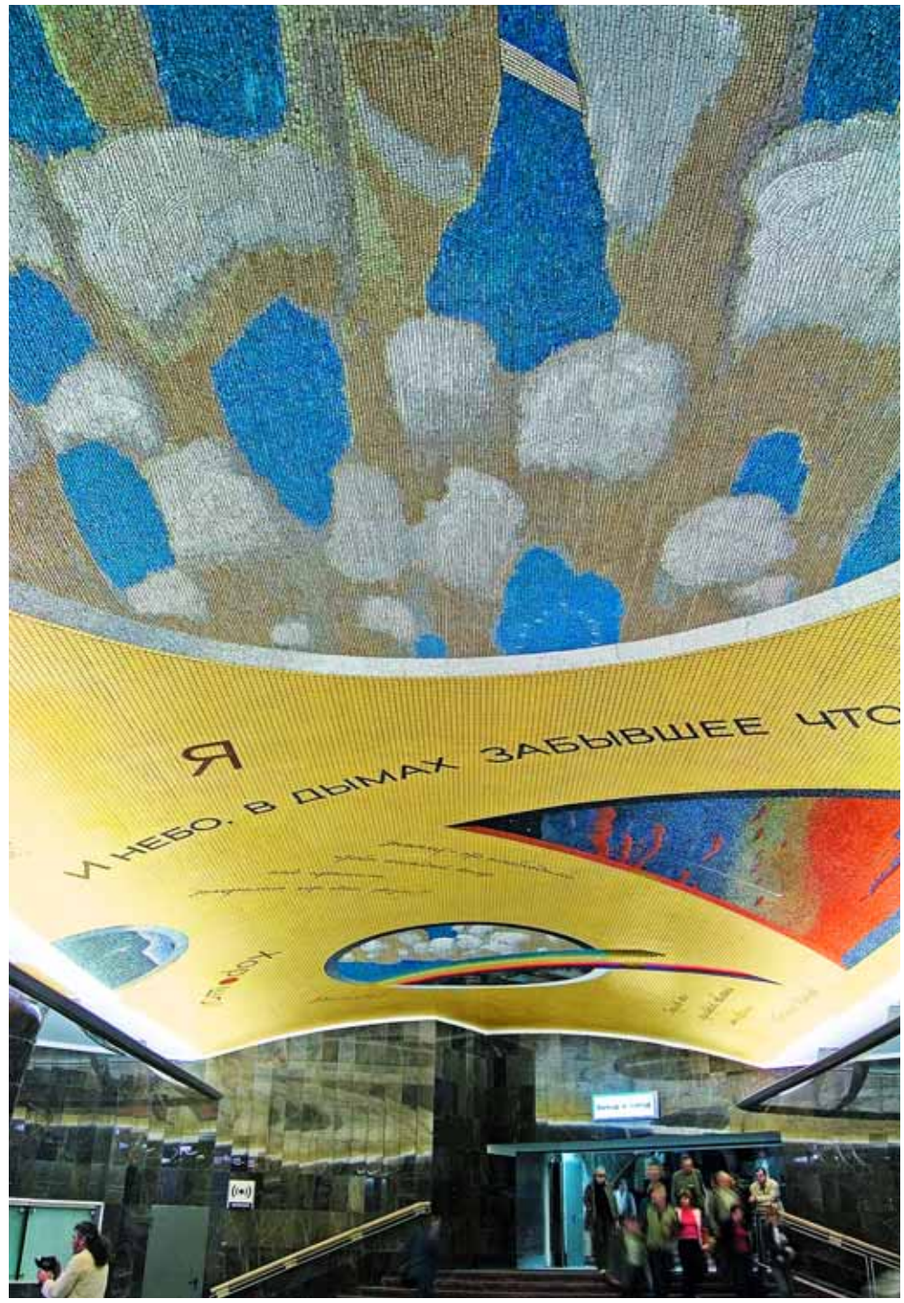
A great deal has changed both in the country and in the Russian art since the workshop was founded. This has had effects on art's social demand and on people's tastes and attitudes; yet training highly skilled painters able to cope with whatever tortuous assignments is as important as ever before. And to meet this demand, the workshop of monumental painting of the Surikov Institute is based on the highly pro-

Сергей Шмаринов, Олег Ланг

Витраж в издательстве «Молодая гвардия»

fessional Russian realist academic school.
Under the guidance of Professor Ye.N. Maksimov the workshop has become a kind of connecting-link between the traditions of the past and the developing trends of today's Russian culture.
A fellow of the Russian Academy of Arts, member of its Presidium and Merited Worker of Arts of Russia, Maksimov is running the workshop in lines of tradition. The painters in it are given ample room to flaunt their peculiarities. Working with different architects, at different construction sites and in different techniques, such as tempera, mosaic and wrought iron, makes them surprisingly versatile. Monumentalists as they are, they usually prove good enough to exhibit their works at domestic and international shows and contests. National museums and private collectors often buy their works.
Under the guidance of Professor Ye.N. Maksimov the workshop has become a kind of connecting-link between the traditions of the past and the developing trends of today's Russian culture.

Olga Sukhareva



Иван Лубенников

Мозаичные панно нового вестибюля станции метро «Маяковская»
2005

Исполнение: Московский комбинат монументально-декоративного искусства

Фото: Владимира Сорского

мируют творческую личность. Развиваются не только отдельные способности, а личность как целостность. Педагогам удается пробудить и поддерживать у учеников интерес к работе, постепенно усложняя задачи.

Воспитание молодых художников, желающих получить профессию монументалиста, строится на основных, базовых дисциплинах: академическом рисунке, живописи, композиции в архитектуре и станковой композиции, изучении материалов монументальной живописи.

Немаловажными науками в процессе обучения становятся история монументального искусства, основы архитектуры, дизайна интерьера общественных и частных сооружений, техники стенописи.

На третьем курсе студенту дается задание по композиции в архитектурной среде. Начинается работа в технике сграффито. Этот вид монументальной живописи предполагает лапидарный язык. Техника трудная, так как необходимо построить полноценный художественный образ, оперируя двумя или тремя цветовыми и тональными отношениями.

Евгений Николаевич отмечает: «Ограниченность цветовой и тональной палитры обостряет необходимость работать самыми сильными и выразительными средствами – линией и пятном, строить двухмерное пространство стены цветотональными силуэтами. Без умения владеть этими базовыми средствами стенописца ни о каком профессиональном обучении не может быть и речи».

В некоторых индивидуальных работах учащихся допускается работа в резном рельефе, технике «ганч», рельефе с элементами сграффито, сграффито с элементами фрески, инкрустации цветными цементами или штукатурками, т. е. приемами, близкими к технике сграффито.

При К.А. Тутеволь сложилась практика, что в вузе студенты исполняют фрагменты копий или фрагменты своих творческих работ в «ящиках» и на стене института, что делается и сегодня. Будущий монументалист должен уметь чувствовать дыхание и масштаб стены.

Интересная работа в этой технике была выполнена в 1982 году студентами третьего курса мастерской профессора К.А. Тутеволь. Тема работы – «Подготовка к скачке на колесницах». Копия вазописи была исполнена в технике сграффито.

Исторически сложилось так, что монументальное искусство – результат труда и таланта большого коллектива. Учитывая это, педагоги мастерской Е.Н. Максимова приучают своих студентов работать коллективно.

Сегодня в монументальной мастерской Е.Н. Максимова, как и при К.А. Тутеволь, студенты ежегодно выполняют курсовые работы непосредственно для стен института: витражи, фрески, фрагменты мозаик и многое другое.

Мозаичное искусство – одно из самых древних, с богатыми традициями. Современные материалы и инструменты позволяют значительно сократить время его изготовления.

На пятом курсе происходит знакомство студентов с мозаикой и витражом. Схема та же: сначала копия, а потом работа над собственной композицией. Если она получается интересной, преподаватели ищут ей применение в современной архитектуре.

В качестве примера можно привести мозаику Дмитрия Репина, заказанную Главным штабом Ракетных войск Министерства обороны РФ для храма, посвященного Илье Муромцу. Иконография этого святого новая, и молодой художник предложил оригинальное решение образа.

Сегодня выпускники мастерской сделали мозаику для нового вестибюля станции метро «Маяковская» под руководством автора проекта И.Л. Лубенникова. Мозаичное оформление станции метро «Маяковская» создал А. Дейнека, и вот теперь учитель и ученик, А. Дейнека и И. Лубенников, вновь встретились на одном объекте – это и есть преемственность поколений.

Имиль Гутаулин и Станислав Ильин выполнили витражи и роспись для Театра им. Н.В. Гоголя, посвященные путешествиям Н.В. Гоголя по Европе. Светлана Никулина предложила свою версию «пороков обывателей».

Современные ученые изобрели много новых материалов и техник, которые применяются в монументальном искусстве, но они еще не прошли испытания временем. Например, в мозаике современные технологии настолько высоки, что позволяют при помощи компьютера выполнить за короткий срок панно, которые раньше набирались годами. Но эти мозаичные панно нельзя считать произведениями искусства, это скорее оформительские работы. Именно поэтому в мастерской студенты первоначально обращаются к древним, испытанным временем техникам.

В 1979 году в институте была организована мастерская витража, что расширило диапазон студенческих работ. В 1981 году вестибюль института им. В.И. Сурикова засветился витражами, выполненными дипломниками мастерской монументальной живописи. Работа состояла из шести частей на тему «Творчество».

После третьего курса у студентов летняя практика в Ростове Великом – это давняя традиция института. Студенты-монументалисты изучают и копируют росписи ростовских церквей XVII века.

На протяжении ряда лет практику в Ростове Великом проводит со студентами С.А. Гавриляченко. Педагог учит работе над копией. И это первое «практическое» соприкосновение с подлинной древней стенописью под руководством опытного педагога помогает понять общие начала работы на стене.

Студенты обычно легко постигают цвет и внешнюю композицию фресок, значительно труднее даются линеарные и архитектурно-структурные построения.

Опыт создания копий поможет позже, уже на четвертом курсе, во время производственной практики.

Н. Мухин проводил студенческую практику в Оптиной пустыни, а также в Ярославле, в Толгском монастыре, где он расписывал церковь XVII века. Фрески, выполненные Е.Н. Максимовым в Оптиной пустыни, наполнены чувством покоя, задумчивости.

Николай Мухин, иконописец и художник, член-корреспондент РАХ искренне говорит о Е.Н. Максимове: «Он уникален и как педагог, и как художник. Павел Петрович Чистяков, учитель Репина, – легенда, а Максимов – это реальность».

Педагоги мастерской приобщают воспитанников не только к изобразительному искусству, но и к музыке, литературе, театру, к высоким культурным ценностям, учат отличать истинное от ложного в жизни и искусстве, противостоять пошлости и безвкусице.

Одна из главных задач педагогов мастерской – прививать ученикам вкус. Лучший способ достичь этого – ориентировать молодых художников на лучшие образцы изобразительного искусства, учиться у старых русских мастеров, быть внимательными к натуре, которая способна подсказать верное живописное решение.

«Очень важно видеть живопись в подлинниках, а не в книжках. Это и есть школа», – говорит И.Л. Лубенников.

Венец учебных трудов студента – дипломная работа. Выполнение фрагментов дипломных работ в материале начинается после того, как худсовет утвердит дипломнику тему, эскиз, проект и, наконец, картон, а также выбранный вместе с руководителем фрагмент для исполнения в материале.

В мастерской сложилась традиция совместного обсуждения творческого решения диплома.

Профессор К.А. Тутеволь считала, что дипломник должен защитить свою работу на объекте. И начиная с 1980 года многие дипломники защищали свои работы непосредственно на объектах.

Сегодняшние выпускники мастерской с честью выдержали экзамен на зрелость. Их дипломные рабо-

ты – различные по темам, содержанию и цветовым решениям, материалу, но общее для всех работ – связь с традициями русского искусства. Так, дипломная работа Марии Сафоновой выполнена для реального объекта – церкви Святителя Николая в городе Вышний Волочек. Она смогла не только почувствовать пространство храма, но и внести в роспись поэтическое настроение.

Красимен Одиссия представила фрагмент росписи Благовещенского собора на своей родине – Кипре.

В этих работах ощущается авторский темперамент, переданы собственные представления о красоте, чувствуются знание иконографии и понимание конкретной архитектуры.

Работа Родиона Кузнецова предназначена для росписи фойе ДК хутора Пухляковского Ростовской области. «Всполох» – это экскурс в историю казачества.

Антон Кузнецов смог разместить «мир дома» в нескольких рамах для ширмы. Конструкция его работы позволяет управлять пространством этого «дома», подчинять его настроению и замыслу художника, и он сумел вовлечь в эту игру зрителя. Это эстетская работа, в которой живопись соединяется с архитектурой и дизайном.

Выпускникам удалось мощно и глубоко раскрыть свои темы, и это результат огромной работы и педагога, и студента. Преподавание и обучение – взаимно обогащающий процесс.

Говоря о педагогах мастерской, хочется прежде всего отметить высочайший уровень профессионализма, интеллигентности и эрудиции.

Выдающийся педагог, профессор, заслуженный деятель искусства России Николай Николаевич Третьяков на протяжении многих лет консультировал дипломы мастерской (С. Гавриляченко, И. Каверзнева, С. Сиренко и других) на исторические темы.

Студенческий коллектив мастерской всегда многонационален, это также давняя традиция художественного института им. В.И. Сурикова.

Художников, окончивших обучение в мастерской К.А. Тутеволь, а сегодня мастерскую ее ученика Е.Н. Максимова, можно встретить не только в России. Выпускники мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова живут и работают во всем мире: на Кипре, во Вьетнаме, в Эфиопии, Таджикистане, Корее, Китае, Японии, Израиле, Иране, Узбекистане...

Большое значение для воспитания художественного вкуса студентов мастерской имеет собственное творчество педагогов. Традиционным для мастерской монументальной живописи является то, что большинство педагогов – талантливые живописцы.

Пейзажи С.А. Сиренко и Е.Н. Максимова; портреты В.Н. Слатинского; «казаков» С.А. Гавриляченко; женские образы И.Л. Лубенникова и разнообразные по жанру работы И. Каверзнева и В. Харлова студенты могут увидеть на художественных выставках.

Сегодня монументальная мастерская Максимова, вобрав в себя опыт А.А. Дейнеки и К.А. Тутеволь, продолжает развиваться. За годы работы в мастерской Е.Н. Максимов сумел создать сильный и разносторонний по своим творческим пристрастиям педагогический коллектив. Пожалуй, в этом секрет успеха мастерской.

Евгений Николаевич Максимов – художник-монументалист, он выполнил росписи в храме Христа Спасителя в Москве, кафедральном Свято-Николаевском соборе в Нью-Йорке, храме-памятнике на Кипре, храме Христа Спасителя в Калининграде... Но он еще и иконописец, и станковист.

За годы существования мастерской многое изменилось в стране и в российском искусстве: социальная востребованность искусства, сознание людей, но осталась необходимость в подготовке высокопрофессиональных художников, способных решать самые сложные задачи в искусстве. Основой мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова является академическая, реалистическая и высокопрофессиональная русская школа.

Творческая деятельность мастерской под руководством Е.Н. Максимова стала как бы «связующей нитью» между традициями прошлого и развитием современной русской культуры.

Каким будет завтра монументальное искусство? Но как бы ни менялись требования времени, художники готовы к выполнению профессиональных задач – созданию архитектурных ансамблей функционально различного характера и общественного значения.

Ольга Сухарева

Ректорский просмотр
в мастерской монументальной живописи
2006

евгений максимов – творчество по высоким критериям

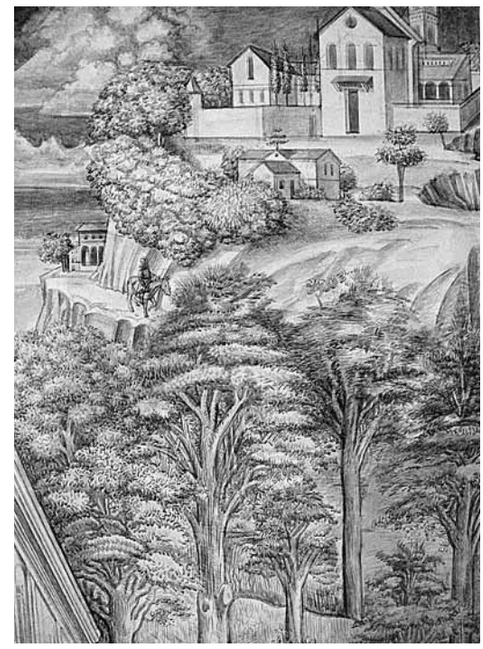
Возрождение православных святынь России, воссоздание их живописного убранства – сложный процесс, в котором участвуют сегодня многие знаменитые художники. В этой сфере нашел воплощение и талант Евгения Максимова.

Евгений Максимов

Евгений Николаевич Максимов родился в 1948 году в городе Кашире. В 1967 году он окончил МСХШ (ныне Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского). В том же году поступил в МГАХИ им. В.И. Сурикова. Монументальной живописи учился в мастерской К.А. Тутеволь. Методы преподавания Тутеволь отличало стремление понять ученика и найти к каждому свой подход. Так, Максимова не увлекала предложенная тема дипломной работы (мозаики для ДК «Завод Ильича»), и ему было позволено самостоятельно выбрать другую. Его дипломной работой стали росписи фойе гостиницы «Россия» – «Русские частушки». Живописные образы и стилизованные тексты основывались на простом и ироничном народном сознании. Художник использовал характерную для лубка форму открытой наивности и веселости.

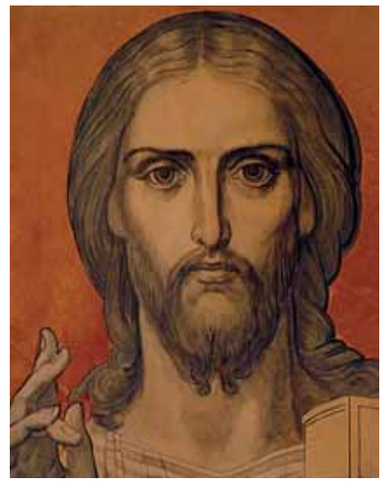
Уже с 1972 года Максимов – постоянный участник всевозможных художественных выставок, в том числе и зарубежных. Опыт работы художником-исполнителем в монументальном цехе был для него полезен и плодотворен. В течение двух лет он принял участие в создании целого ряда монументальных мозаичных композиций: «Хлеб» (Дворец культуры в Светлогорске, Ставропольский край), «Цветы и плоды» (Экспериментальный завод бытовой электроники в городе Быково, Московская область), «Земля Уральская» (Березниковский химический комбинат в городе Березники, Пермская область). Эти работы были отмечены премиями и дипломами Художественного фонда РСФСР как лучшие работы года. Е. Максимов выработал навык соотносить художественное решение мозаик с архитектурой, назначением помещения, где они размещались. Так возникли темпераментные в цветовом отношении, насыщенные выразительной декоративностью живописное панно «Глупый шах» (Детский комбинат, г. Чирчик, Узбекистан), а также серия гобеленов «Священные тексты» (для интерьера административного здания в г. Абу-Даби, Объединенные Арабские Эмираты, 1987–1989).

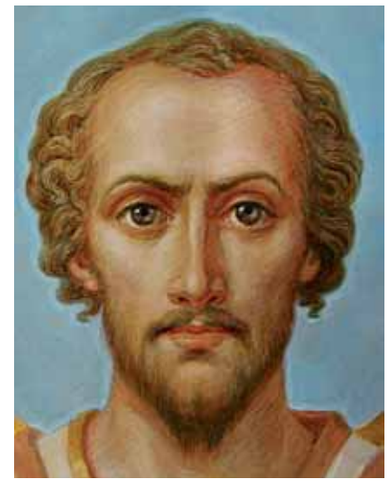
В начале 1990-х состоялась поездка художника на Кипр. Посещение этой страны, знакомство с культурным богатством, с уникальными храмовыми росписями определили дальнейшее развитие Максимова как художника. Мастер побеждает в международном конкурсе и в течение 1991–1995 годов трудится на Кипре над росписями храма Святого Георгия, посвященного памяти погибших в войне греков-киприотов (Кокинотремитхья), и фасада храма Святого Креста (Омолос).



Росписи Свято-Николаевского кафедрального собора в Нью-Йорке
Фрески
2003

«Monumental» Talent of Yevgeny Maksimov





It takes a lot of hard work and an army of gifted artists to bring the Russian Orthodox Church shrines and their painting decorations back to the splendour they had once been so famous of.

The painter Yevgeny Maksimov has proved industrious and talented enough to join in.

The most responsible of his tasks in the field was his work of restoring the wall paintings in the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow (1995-2000). He was among a team of painters headed by Zurab Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts, that had been commissioned to restore the arch compositions in four of the five domes of the Upper Church.

Tatiana Kochemasova

С этого времени он сосредотачивается на храмовых росписях. На начальном этапе главной целью было научиться чувствовать своеобразие архитектурного пространства, которое и должно подсказать, как действовать дальше. Наследие византийского искусства, художественные особенности древнерусских школ XVI века стали источником вдохновения и высоким критерием для совершенствования мастерства.

Следующая яркая страница творчества Евгения Максимова – работа в комплексе храмов Свято-Введенской Оптиной пустыни (Калужская область). Здесь под его руководством были выполнены фрески Казанского собора и Владимирского храма. Художник получил возможность воплощать свои замыслы, основываясь уже главным образом на традициях древнерусской храмовой живописи. Фреска, мозаика, иконопись – мастер работает во многих техниках и видит их внутренние глубинные возможности. Но фреска – любимая техника Максимова, она требует способности к импровизации, умения сочетать сам процесс реализации с непосредственным проживанием идей и задач.

Роспись древнерусского зала в ресторане «Галерея художника»
Фрески
2001

Росписи
Свято-Николаевского
кафедрального собора
в Нью-Йорке
Фрески
2003

Работа по воссозданию росписей в храме Христа Спасителя в Москве (1995–2000) – один из самых ответственных этапов в творческой судьбе Максимова. Здесь воедино сошлись не только непростые художественные задачи, но и сложнейшие технологические проблемы. Максимову и группе художников, возглавляемой президентом Российской Академии художеств З.К. Церетели, были поручены работы по воссозданию композиций сводов четырех из пяти куполов в Верхнем храме. Наиболее сложными оказались росписи огромного свода главного купола площадью в 1137 квадратных метров. Эту работу пришлось вести на 80-метровой высоте. Тема росписи, «Отечество», символично обобщает образ Троицы. Также были выполнены росписи свода малого купола западного крыла храма «Спаситель на престоле» и северного крыла – «Христос на троне». Кроме того, совместно с бригадой В.П. Псарева были выполнены росписи свода Главного иконостаса.

Особого внимания заслуживают темперные росписи, созданные бригадой Максимова в зале Церковных соборов. Четыре круглых столба украшают изображения 60 достойнейших сынов Отечества: патриархов, царей, духовных пастырей и образы многих других прославленных людей. Максимову и его бригаде принадлежит также создание внутреннего убранства пяти залов трапезных палат храма. Для Красного зала им было написано пять больших икон: святых Даниила Московского, Дмитрия Донского, Александра Невского, Василия Блаженного, Матроны Московской и изображение города с предстоящими митрополитами Московскими Петром и Алексием.

В 1999 году Евгений Максимов становится лауреатом конкурса на лучшую реконструкцию, реставрацию и строительство зданий в историческом центре Москвы «Реставрация-99».

Максимов – не просто талантливый художник, но человек, сумевший сплотить вокруг себя дружный коллектив профессионалов, успешно руководящий творческой группой, которая одинаково органично работает и в храмовых пространствах, и в интерьерах светской архитектуры.

Среди росписей есть решения в стилистике классицизма и выдержанные в интонациях Возрождения, но чаще это переработанная иконография древнерусской живописи. Подобный пример – росписи ресторана «Галерея художника» (Москва, Пречистенка, 19), где мастер трудился с группой своих учеников. Два сводчатых зала приемов, «Итальянский» и «Древнерусский», решены в стилистике эпохи раннего Возрождения и древнерусской живописи.

Среди светских работ художника и его творческой мастерской удачны также росписи плафона в здании нефтяной компании «Лукойл» (Москва), являющиеся своеобразной репликой к искусству классицизма.

Перечисление всех монументальных работ мастера, а их сегодня очень много, – задача другой статьи. Но есть особая грань творчества Максимова, без которой понять художника невозможно. Это лиричные, камерные пейзажи. Многие из них – виды родной Каширы. И все же при всей камерности эти работы имеют нечто общее с его монументальными панно. И храмовые росписи, и небольшие живописные этюды, и нежные акварели – все это для художника – возможность любоваться красотой материи в пространстве Духа.

С 1982 года Евгений Максимов ведет педагогическую деятельность в Московском государственном академическом институте имени В.И. Сурикова. Он прошел путь от ассистента до профессора. А с 2000 года Евгений Николаевич заведует кафедрой живописи и композиции, руководит мастерской монументальной живописи, а также возглавляет творческую мастерскую монументальной живописи Российской Академии художеств.

В 1997 году Максимов был единогласно избран руководителем созданной кафедры монументальной живописи факультета церковных художеств Московского православного Свято-Тихоновского богословского института, где усердно трудится и сегодня. Большой конкурс в мастерские Максимова и высокий уровень обучения – таков результат его педагогической деятельности. Это объясняется основательным, всесторонним подходом к процессу обучения, с одной стороны; внимательным изучением принципов художественной системы академического наследия – с другой, а также освоением новых творческих методов, развитием дизайнерского мышления. Стремление выявить индивидуальность каждого студента приносит свои плоды. Творчество Евгения Максимова отмечено высокими званиями и многочисленными наградами. Среди них: награждение орденом Святого преподобного Сергия Радонежского III степени (2000), премией города Москвы, первыми премиями отечественных и зарубежных конкурсов, а также присвоение звания заслуженный деятель искусств РФ. Он действительный член Российской Академии художеств, член Президиума Российской Академии художеств, народный художник РФ. Но главное – это то, что стихия его таланта находит воплощение в самом широком спектре творчества.

Татьяна Кочемасова

беседа в мозаичной мастерской

Расцвет мозаичного искусства в России во второй половине XIX века был связан с идеей Николая I о замене всех живописных образов Исаакиевского собора, служившего, по убеждению императора, «монументальным памятником эпохи его царствования».

Идея основания мозаичного заведения возникла в 1842 году после посещения Рима архитектором собора О. Монферраном[1].

12 августа 1845 года император распорядился писать иконы на холсте[2] и «учредить мозаичное заведение для изображения после сих икон мозаикою»[3].

«Императорское мозаичное заведение» было основано в 1847 году, и сразу же в Риме была открыта временная студия под руководством М. Барбери, где первые русские художники-мозаичисты (пенсионеры Императорской Академии художеств в Италии В.Е. Раев, С.Т. Федоров, И.С. Шаповалов и художник-пейзажист Е.Г. Солнцев) прошли подготовку под наблюдением опытных итальянских мастеров.

21 ноября 1851 года Николай I утвердил положение и штат Императорского мозаичного заведения, которое было разделено на художественное отделение под управлением вице-президента Академии художеств Ф.П. Толстого и техническое, переведенное на стеклянный завод. В состав художественного отделения вошли мозаичисты, штукатуры, полировщики, резчики, ламповщики и другие мастеровые, необходимые на завершающем этапе производства.

Стр. 27

А. Быстров
Конные состязания
Смальта, бетон
2000

А. Белов
Преп. Сергий Радонежский
Мастера–мозаичисты Л. Зайцев, П. Степанов
2002

В 1862 году отделения были целиком переданы в ведение Академии художеств. В 1864 году было окончено строительство нового здания Мозаичного заведения в академическом саду. Проект сооружения осуществлен профессором Ф.И. Эппингером, по рисункам и чертежам которого все работы были выполнены академиком И.-Н. Вельтнером. Сама студия имела три больших окна, выходящих на 3-ю линию Васильевского острова; внутри с трех сторон окружена небольшой галереей, из которой можно было попасть в мастерскую мелкой мозаики и комнату для вытягивания смальт.

Освящение и торжественное открытие в присутствии императорской фамилии и членов Совета Академии происходило 7 декабря в юбилейный для Академии художеств год: сто лет назад был принят ее первый Устав.

О том, как работает мозаичное заведение сегодня, беседуют кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Государственного академического института им. И.Е. Репина Нина Сергеевна Кутейникова и действительный член РАХ, заведующий мозаичной мастерской Александр Кирович Быстров.

Н.К.: Ломоносов первым в России стал варить мозаику. Его достижения и позволили создать академическую мозаичную мастерскую. История мастерской давняя, но последние десятилетия XX столетия не были легкими в ее жизни. Государственный заказ, который раньше обеспечивал использование монументальных видов искусства (0,2 процента общей стоимости строительства), теперь практически сведен к нулю. В такой сложной обстановке происходит выживание мастерской. В средствах массовой информации Санкт-Петербурга неоднократно делалась попытка затронуть болевые вопросы жизни мастерской, но всегда ускользало от внимания журналистов собственно то, чем она живет. Созданные в этот период мозаики остаются малоизвестными и не только потому, что не все из них можно свободно увидеть. Ежедневно петербуржцы видят в метрополитене мозаики, но мало кто знает, кем и где они были сделаны.

А.Б.: Мне посчастливилось создать крупные по масштабу мозаики для санкт-петербургского метро. Первая – «Битва Александра Невского с тевтонскими рыцарями на льду Чудского озера» – была моей дипломной работой (мастерская А.А. Мыльникова). Это было время, когда интерес к отечественной истории стал чуть ли не главным в жизни общества. Мозаичное полотно установлено в вестибюле станции «Площадь Александра Невского». Работа была интересной и сложной, особенно, если учесть, что опыт в технике мозаики мной только приобретался. Размер панно – 60 квадратных метров, его цветовое, декоративное решение требовало усилий не только мозаичистов. Пришлось специально сварить более 600 образцов смальты, не считая использования так называемых цветов с «подбора», имевшихся готовыми на складе. При Академии художеств есть мастерская смальтоварения, уникальная, способная создавать самые сложные оттенки смальты. При необходимости смальта может приближаться к граниту по прочности и плотности, а по чистоте цвета, особенно яркого красного тона, к тем, которые поражают и радуют нас в мозаиках Византии.

Работа над мозаикой для метро дала опыт, который позволил мне в 1992 году возглавить эту мозаичную мастерскую. Успех мозаики стал стимулом для дальнейшего творчества не только для меня, но и для всей мастерской. Последним крупным заказом стала серия мозаичных панно для станции метрополитена «Спортивная». Работа над ней заняла почти десять лет.

Н.К.: Хочу заметить, что эта станция стала одной из любимейших для петербуржцев. Сюда приходят не только из повседневной необходимости, а специально, чтобы полюбоваться мозаиками. Привлекают и тема, и тот особый азарт, с которым она решена. Зная вас, я могу сказать, что ваш темперамент художника, ваши представления о прекрасном получили здесь свое воплощение.

А.Б.: Работать действительно было необычайно интересно. Уникальная сама по себе станция, двухэтажная, глубокого заложения, с развитием на перспективу большого транспортного узла, расположена рядом со спортивными и концертными комплексами. Характер местоположения определил и тему, и особенность ее решения. Античная, олимпийская тема была здесь уместна, а ее «театрализованное» решение оправданно. Кроме того, Петербургу вообще близок «дух античности». Напоминание об этой великой культуре хранят музеи. Она ощутима в планировке города, в использовании ордерной системы, различного рода декора и т. п. Наземный вестибюль украшает большое панно «Олимпийский огонь» (более 60 квадратных метров) и шесть медальонов (диаметр каждого 1,64 м). Панно представляет Зевса и Афину, передающих огонь людям. Пространство композиции организовано так, что зритель становится соучастником этого грандиозного действа – зарождения Олимпийских игр. Сцены медальонов посвящены различным видам спорта: «Пятиборцы», «Кулачный бой», «Поднятие тяжестей» и т. д. В подземном вестибюле расположено панно «Бег» (более 30 квадратных метров) и четыре мозаики на путевых стенах. Выбор сюжетов, конечно, связан с темами верхнего вестибюля, а мотив «Бег», на мой взгляд, – это самое яркое воплощение движения, именно оно символизирует вечное стремление к новому, неизведанному.

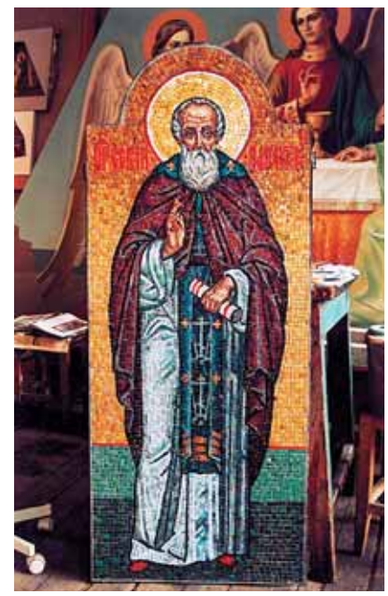
Н.К.: Здесь с особой силой проявилось ваше дарование рисовальщика и колориста. Становится ясным, что ведущая роль в ваших произведениях принадлежит рисунку, есть смелость, умение работать большими формами, не бояться сложных ракурсов. В трактовке форм и в особой гармонии и тонкости колористического решения ощутимо творческое осмысление классического наследия Греции, ее скульптуры и вазописи.

Discourse in a Mosaic Studio

Mosaic art in Russia began to flourish in the second half of the 19th century, after Nicholas I, who viewed St Isaac Cathedral as «as the most grandiose monument to the time of his reign», gave orders to replace all painted icons in it. He signed his decree on 12 August 1845: icons should be painted first on canvases and «... a mosaic workhouse should be established to copy these in mosaic».

In 1847, the Imperial Mosaic Workhouse had been completed. On 7 December the same year, when the Academy celebrated its centenary since the adoption of its first charter, it was blessed by the church and opened in state, in the presence of the imperial family and the members of the Academy's Board.

The mosaic workshop's ways and means today are discussed here by A.K. Bystrov, its director, fellow of the Russian Academy of Arts, and N.S. Kuteinikov, professor of Russian art at the Academy's I.Ye.Repin Institute.



А.Б.: Колористическое решение этих мозаик строится на звучании белого в контрасте с ярким (кадмием) коричневым и золотым. Было составлено и специально сварено более 500 оттенков. Внимательно вглядываясь в мозаичный набор, можно заметить градации тонов. Так, в белом присутствуют оттенки от холодного «зимнего» до теплого «топленого». Результат варки, как бы он ни был рассчитан, не всегда предсказуем. «Случайно рожденные» цвета неожиданно могут обогатить палитру произведения. Для мозаик этой станции делалось много дополнительных проб, варок.

Н.К.: В последнее десятилетие XX и в наступившем XXI веке появилась возможность возродить работы мозаичной мастерской для храмов Санкт-Петербурга, других городов России и зарубежья. Возвращение религиозного искусства после более чем восьмидесятилетнего забвения – дело не из легких. И проблемы не только в осмыслении сущности православия, но и в конкретных знаниях Священного Писания, церковной истории, иконографии. Эти трудности испытывают и художники, и заказчики. Последние не всегда хорошо представляют, что же они хотят видеть в качестве конечного результата. И тем не менее работы необходимо начинать. В мозаичной мастерской уже выполнены мозаики для храма в пригороде Санкт-Петербурга в Лисино, для часовни в Коломягах, для фасада здания Духовной академии и семинарии, а совсем недавно сдана работа для храма Сергия Радонежского в Южно-Африканской Республике. По объемам эти мозаики значительно уступают тем, что на станциях метрополитена, но их выполнение потребовало напряжения сил всего коллектива художников и мозаичистов.

А.Б.: Большинство художников, которые сегодня выполняют эскизы для мозаик, – выпускники мастерской монументальной живописи Института имени И.Е. Репина. Их творческое единение зарождалось еще на студенческой скамье, но закрепилось в совместной работе над росписями храма Христа Спасителя, одну из бригад которых я возглавлял. Без преувеличения можно сказать, что именно тогда мы приобщались к великим истинам православия. Это была отправная точка. Храм не только выявил профессиональные возможности каждого, но и укрепил духовно. И как в старые времена, храмы украшались соборно, артелями, так и теперь наша группа не распалась, а продолжает работать вместе.

Было бы нескромно считать, что все создаваемое одинаково высокого уровня. Однако несомненной удачей можно признать икону Иоанна Богослова, исполненную для здания Духовной академии и семинарии нашего города. В качестве прототипа была выбрана икона греческого письма. Автор эскиза А.Ю. Синица, вероятно, более чем кто-либо другой, был подготовлен к религиозным работам. Еще раньше он создал мозаику для часовни Святой блаженной Ксении Петербургской на Смоленском кладбище. Мозаика для здания Духовной академии не стала прямым повторением известного изображения. Художнику пришлось приспособить «прототип» к особенностям мозаичной техники.

Хочу обратить внимание и на образ Александра Невского для часовни в Коломягах. Концепция образа, предложенного заказчиком, определялась темой «Александр Невский – печальник земли Русской». Однако автор привнес в образ и интонацию мужественности. Особая роль в этом принадлежит колористическому решению: на голубом фоне выделено изображение князя в красных одеждах с золотым орнаментом – декоративное решение, рассчитанное на знаковость восприятия, свойственное монументальному произведению.

Н.К.: Известно, что в дореволюционной России мастера-мозаичисты были выпускниками Академии художеств, и уровень их профессионализма, так же как и уровень смальтоварения, отмечался на международных и всемирных выставках. Как вы оцениваете сегодняшнюю ситуацию?

А.Б.: Профессиональный уровень мозаичистов мастерской и сегодня очень высок, они умеют работать в разных техниках набора, в различных стилистиках и использовать смальту разного размера. К сожалению, недавно ушел один из старейших мастеров – А.П. Тимофеев. В пятидесятых годах он принимал участие

в реставрации мозаик Исаакиевского собора, работал с такими известными художниками, как А. Дейнека, А. Мыльников, А. Королев. Он также набирал мозаики для станции «Спортивная». Тимофеев выработал свой метод набора, основанный на творческом освоении опыта, накопленного многими поколениями, и бескорыстно делился своими знаниями. Более 20 лет работает в мастерской П.В. Степанов. К мозаичистам с большим стажем работы относятся Л.Ю. Зайцев, Г.К. Мельник, В.М. Смирнов, И.Л. Лебедев, А.М. Некрасов. Каждый из них имеет свои пристрастия к тому или иному способу набора, но всегда соотносит свои личные творческие интересы с общими задачами. Без свойственного им понимания специфики материала, развитого художественного вкуса вряд ли бы были возможны успехи мастерской. Пополнение рядов мозаичистов – одна из проблем мастерской. Может быть, нужно думать о создании специальных курсов, которые давали бы и практические навыки и знакомили с историей искусства, и помогали бы осознавать закономерности развития искусства мозаики.

Н.К.: Известно, что художники мастерской создают работы не только в технике мозаики. Необычайное по своим размерам пространство мастерской позволяет выполнять заказы очень больших размеров. И в этом отношении можно также говорить еще об одной из уникальных возможностей мастерской.

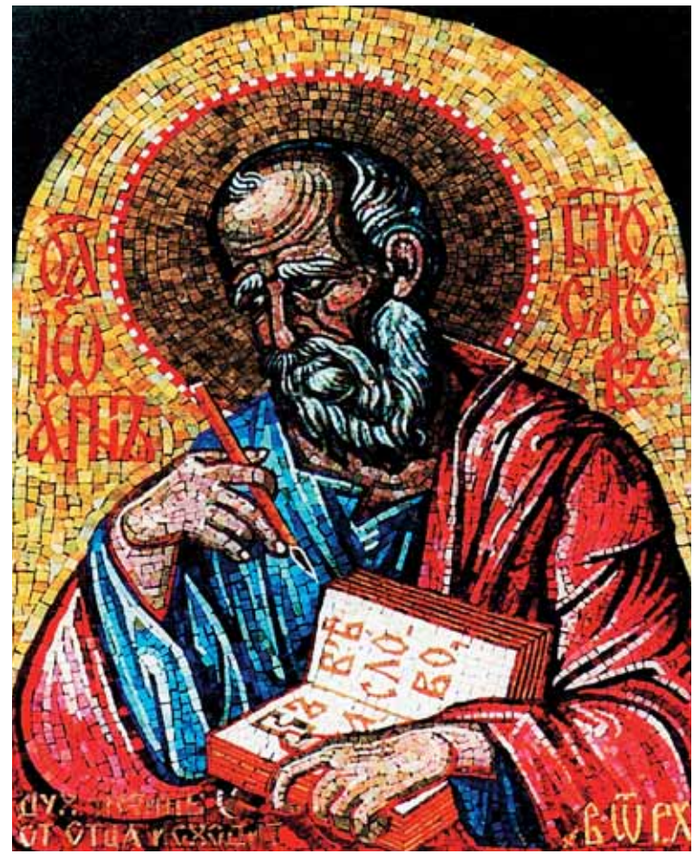
А.Б.: Первые пробы такого рода были осуществлены во время создания картонов для росписей храма Христа Спасителя. Теперь мы пишем иконы для курского Знаменского храма, также для него уже создан витраж «Богоматерь Курская-Коренная» (2001).

Очень важно, что в этих начинаниях нас поддерживает президент Академии художеств З.К. Церетели.

В работе мастерской принимает участие целая группа художников: Ю. Бехова, А. Белов, А. Погосян, С. Пичахчи, А. Дендерина, О. Шульц, С. Штеренберг, Л. Коков, В. Перхун, А. Живаев, П. Якимчук, А. и А. Пашины, Е. Паниканова, Т. Чикова и др. Вместе мы преодолеваем профессиональные трудности, совершенствуемся.

В Санкт-Петербурге необходимо многое восстановить. Мастерская готова внести свой вклад в это важное дело, профессиональные силы у нас есть.

И еще: наша мастерская открыта для всех. Мы готовы помогать художникам Петербурга, других городов, всем, кто хочет реализовать свои работы в мозаике или заказать их нам. Таковы исторические традиции академической мастерской мозаики, и мы готовы их возрождать.



А. Синица
Иоанн Богослов.
Фасад Духовной академии
Мастера–мозаичисты:
В. Смирнов, П. Соболев, П. Степанов
2000

А. Быстров
Олимпийский огонь.
Боги Греции
Смальта, бетон
2000

---

[1] Интерес к мозаике, правда несколько раньше, выказали и европейские дворы. Так, под покровительством вице-короля Италии Евгения в Милане была открыта мозаичная мастерская, которой руководил скульптор и профессор мозаики при Музее Брера Д. Рафаэлли. Наполеон I учредил в Париже Императорскую мозаичную школу, директор которой итальянский скульптор Ф. Беллони работал во Франции в 1798-1832 годах и стоял во главе Королевских мануфактур.

[2] Над живописным оформлением собора трудились К.П. Брюллов, В.К. Шебуев, Ф.С. Завьялов, П.В. Басин, П.М. Шамшин, Т.А. Нефф, Н.А. Майков, А.Е. Бейдеман, К.Б. Вениг, П.П. Чистяков, Х. Дузи.

[3] Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России/Сост. Н.Н. Петров. СПб., 1864. С. 52.

батальная мастерская императорской академии художеств

Профессор–руководитель батальной мастерской высшего художественного училища при Императорской Академии художеств Франц Рубо

«Баталия» – слово не русское. Оно заимствовано из французского языка (bataille) и означает понятие битвы. Батальная живопись входит важнейшим разделом в исторический жанр, в ней сочетаются другие жанры: портрет, пейзаж, натюрморт. Развитию в России батальной живописи большое значение придавал Петр I. Он приглашал из-за границы живописцев, а потом посылал русских художников учиться у иностранных мастеров. С созданием в Петербурге Академии художеств начинается обучение «живописи баталий». Среди преподавателей батального класса были такие мастера, как Г.И. Серебряков, А.И. Зауервейд, Б.П. Виллевальде, А.Д. Кившенко, П.О. Ковалевский. А среди воспитанников можно назвать таких известных художников, как А.Е. Коцебу, В.Ф. Тимм, К.К. Пиратский, Д.И. Кениг, М.О. Микешин, А.И. Шарлемань, К.Н. Филиппов, Н.Г. Шильдер, И.П. Трутнев, П.О. Ковалевский, Н.С. Самокиш и другие. Зауервейд, профессиональный баталист, выпускник Дрезденской Академии художеств, первым применил систему специальной комплексной подготовки художников-баталистов, впоследствии развитую его учеником Виллевальде, руководившим батальной мастерской в течение 46 лет. По этой системе молодые художники с образцов и моделей изучали все необходимые принадлежности батальной живописи. Батальная мастерская имела свои пособия и инвентарь. В Академию из Окружного стола Санкт-Петербургской крепостной артиллерии было передано оружие, вышедшее из употребления. Модели французских и русских орудий, восточное оружие поступили из коллекции академика П.Н. Грузинского. Регулярно брались напрокат амуниция, упряжь и модели орудий, необходимые для занятий баталистов: старинные – в Музее военной хроники, современные – в военных частях Петербурга. В Академии наук был приобретен скелет лошади. В свое время самому П.К. Клодту была заказана модель коня с седоком «для образца художникам батальной живописи». Для занятий баталистов были отлиты из гипса 6 фигур лошадей, 3 лошадиных головы, 2 анатомические фигуры лошади и т. д. Первоначально отведенное классу батальной живописи помещение находилось на втором этаже главного здания и выходило окнами на 3-ю линию. В 1853 году стараниями Виллевальде баталисты переехали в деревянное одноэтажное здание с тремя окнами на Литейном дворе, в котором хранилась знаменитая мозаика М.В. Ломоносова. (Стоит отметить, что гениальный Ломоносов принял участие в развитии отечественной батальной живописи, создав монументальную мозаичную композицию «Полтавская баталия»). Устройство в этом здании конюшни со стойлами позволило содержать при мастерской верховую кавалерийскую лошадь для работы с натуры. Во второй половине 1880-х годов на территории Академии начались капитальные строительные работы. Поэтому батальная мастерская в 1888 году переехала в новое здание, перестроенное из четырех сараев и конюшни углового дома по 4-й линии и Большому проспекту. Главный фасад мастерской с огромным окном был увенчан лучковым фронтоном, обрамленным волютами, и украшен почти квадратной филенчатой дверью.

История батальной мастерской рубежа XIX–XX веков отличалась частой сменой ее руководителей. После реформы Академии в 1893 году батальной мастерской недолго руководил А.Д. Кившенко (скоропостижно скончался в 1895 году). Руководство мастерской было поручено Н.Д. Кузнецову. В 1897 году его заменил И.И. Творожников, через несколько месяцев уступивший место П.О. Ковалевскому.

Интерес к пейзажной живописи в русском искусстве того времени, роль пейзажа во всех видах живописи, а также утверждение в батальной мастерской жанровых начал и установки на разработку проблем пленэра – все это требовало изменений условий работы. И профессор-руководитель П.О. Ковалевский добивается перестройки батальной мастерской. Именно Павлу Осиповичу мы обязаны появлением «стекляшки», как уже многие годы зовут студенты батальную мастерскую. «Построена мастерская для живописи с животных на воздухе в большом академическом саду» в 1897 году по проекту архитектора-хранителя Академии художеств Василия Федоровича Свиньина (1865–1939). Две сплошные стеклянные стены от пола, а, по сути, от земли до стеклянной крыши, позволяли заниматься пленэрной живописью круглый год, что после привычных академических мастерских с боковым камерным освещением ставило студентов перед лицом неизмеримо более сложных и новых для них задач. Мастерская была специально приспособлена и прекрасно оборудована, размеры ее позволяли осуществлять в ней зимой и летом всевозможные постановки с лошадьми и другими животными в условиях пленэрного света.

19 февраля 1903 года П.О. Ковалевского не ста-

Мозаика ломоносовской мастерской «Полтавская баталия»
Гравюра Флюгеля
90-е годы XIX века
Государственная Публичная библиотека

ло. «Павел Осипович был любимым профессором «батального» класса и умер, оставив по себе прекрасную память как учитель и как добрый, прекрасный человек», – скажет М.В. Нестеров.

Из предложенных кандидатов – Рубо и Самокиша – выбирают Франца Алексеевича Рубо, о чем художник, находившийся в это время в Мюнхене, узнал из опубликованной в газете «Новое время» заметки. «Спешу выразить Вам мое восторженное согласие на принятие этой должности, на которой я всеми силами буду стараться оправдать оказанное мне доверие и честь. <...> Я бесконечно счастлив назначением своим, хотя и трудно мне расстаться с Мюнхеном, где я прожил 26 лет», – писал Рубо в Совет Академии художеств.

Франц Алексеевич Рубо к этому времени стал уже видной фигурой в русской академической батальной живописи. И если П.О. Ковалевский был анималистом, жанристом, наконец, пейзажистом, то Ф.А. Рубо можно назвать именно батальным живописцем. Он – автор многочисленных полотен, главным образом на сюжеты Кавказских войн России, и большой батальной панорамы «Штурм аула Ахульго». А в 1901 году художник получает официальный заказ и начинает активно работать над панорамой, посвященной 50-летнему юбилею героической обороны Севастополя. «Я прекращу на время свою работу над панорамой, – обращается Рубо в Президиум Академии, – и приеду в Петербург представиться президенту Академии, после чего буду просить отпуск для работы над Севастополем...». Осенью 1903 года художник приезжает из Мюнхена в Петербург на приемные экзамены, знакомится с мастерской и учениками. Поручает свою мастерскую Д.Н. Кардовскому и возвращается к работе над панорамой. Обстоятельства сложатся так, что преподавать он начнет только в 1907 года.

Батальная мастерская Высшего художественного училища, в которой преподавал Ф.А. Рубо, находилась в академическом саду, отдельно от главного здания Академии художеств. Сад был окружен оградой с острыми пиками на гранитном цоколе. Вдоль ограды густо росли кусты акаций, которые скрывали сад от любопытных взоров. Посторонние в академический сад не допускались. Он был закрытым, вход только со стороны литейного двора, под арку. От центрально стоящей колонны (перенесенной из круглого двора Академии художеств) разбегались пять аллей белой и лиловой сирени. Были посажены деревья различных пород, для того чтобы молодые художники могли изучать особенности расположения их ветвей, когда писали этюды в академическом саду.

Профессор Ф.А. Рубо вел занятия со студентами свободно, не связывая учеников только батальными рамками. Его ученики писали обнаженную натуру, изучался пленэр, широко культивировались наброски по памяти. «Рубо вводил краткосрочные постановки лошадей для писания с натуры и придавал большое значение наброскам как в живописи, так и в рисунках». Профессор призывал постоянно тренироваться в умении «писать глазами», развивая зрительную память.

Сам Франц Алексеевич Рубо работал вместе с молодежью, охотно делился своими большими знаниями, был прост в обращении. Профессор не оставил теоретико-педагогического наследия, на базе которого можно было бы делать обоснованные заключения относительно его педагогических воззрений. Поэтому представляется целесообразным опираться на свидетельства современников, в основном учеников, о педагогической практике Ф.А. Рубо и ее теоретических основах. Воспоминания свидетельствуют о ее разработанности: «Опытные учителя... прежде всего растасуют колоду своих учеников и незаметно, отрывками беглых замечаний, организуют выдающихся в небольшую группу. Из этой группы, опять вскользь, не задевая самолюбия остальных, выделят вожака и уже на нем сосредоточат руководство мастерской. Через вожака, как через рупор, проводят они основные задачи преподавания на примерах его работ. В немецких академиях особенно часто встречался такой толковый, осмысленный педагогический опыт».

Рубо окончил Мюнхенскую академию художеств. А поскольку художник-педагог обычно формирует свои педагогические цели и выбирает методы достижения их, исходя из некоего синтеза своего академического опыта учебы, собственного творчества, а также тенденций современного ему искусства, то можно сказать, что в основе принципов обучения профессора Рубо лежало желание создать школу профессионального мастерства, основанную на изучении объективных закономерностей природы и искусства.

В батальной мастерской, пользуясь предоставленным ему правом, Рубо ввел строгий учебный распорядок, выполнение которого он требовал от каждого студента. Занятия в мастерской начинались в 9 часов утра и заканчивались обычно в 7 часов вечера.

Профессор Николай Самокиш с воспитаниками
1913
ЦГАКФФД

С 9 до 11 часов ежедневно ставили животных (лошадей, быков, собак, а однажды даже запряженную тройку). Осенью 1909 года позировала серо-тигровая английская борзая. Для постановки в академическом саду набрали желто-золотых листьев клена, раскидали их по полу. Красавица Налетка (так звали собаку) очень гармонировала с осенними листьями. Все студенты, предварительно сделав наброски собаки в разных позах, написали очень интересные этюды. «В саду на открытом воздухе влажного, туманного петербургского утра так живописны были тяжелые ломовые лошади, впряженные в длинные дроги со сплошными (без спиц) колесами специально для перевозки больших тяжестей. Часто Рубо садился с учениками и тоже писал этюд. Эти редкие случаи давали возможность видеть технику и метод его работы, присмотреться к его палитре».

Профессор Рубо активно использовал прием наглядного обучения, стараясь практически продемонстрировать, как цвет натуры, переосмысленный художником, превращается в живую ткань изображения. Он показывал, как много значит одним мазком решить и положение формы, и ее основной цвет, и влияние окружающих цветов, и световое состояние. Подобный метод преподавания был и у Валентина Серова. Оставляя педагогическую деятельность в Академии художеств, Репин указывал на Рубо как на своего преемника по руководству учебной мастерской. И, наверное, не случайно после ухода Репина из академии его ученики Мартыщенко, Горелов, Добрынин, Щербаков перешли именно в мастерскую Рубо.

Методисты по обучению и сейчас обсуждают вопрос, можно ли исправлять работу учащегося, можно ли показывать ему, как правильно изображать предмет. «Сама постановка вопроса – можно ли показывать и исправлять – неверна. Может быть, только один разумный вопрос, связанный с этими приемами: как надо показывать и исправлять?»

Программа обучения в Академии художеств была очень насыщенной, требования предъявлялись высокие. Свободного времени у студентов почти не оставалось, дни были заняты целиком. Рубо этого и добивался. Он считал, что занятия без напряжения и подъема только расслабляют и портят учеников.

Иногда вечером проводились 15-минутные наброски. Случалось, что не было натурщика для набросков, и занятия заканчивались в 7 часов вечера. Тогда Ф.А. Рубо советовал ученикам ходить на наброски в манеж, изучать движение лошадей, больше наблюдать и развивать зрительную память. Будучи хорошим анималистом, профессор Рубо прививал ученикам интерес к изучению животных, к передаче в быстром и точном рисунке их характерных черт, повадок. Приходил в манеж и сам мастер.

Постановки в мастерской Ф.А. Рубо, как правило, ставились на неделю. По этому поводу Рубо, отстаивавший такой короткий срок, даже поспорил с П.П. Чистяковым. Разнообразную натуру и освещение профессор устанавливал сам. Рубо избегал шаблонных «академических» поз натурщиков и бутафорского оружия. Главное внимание мастер обращал на проработанный рисунок, завершенность и живость композиции, верность натуре. Небольшой срок постановки заставлял студентов быть собранными, экономить время и развивал у них хорошую реакцию. «Баталист, – говорил Рубо, – должен развивать в себе способность быстро схватывать общее, характерное, передавать модель в движении, уметь рисовать и писать по впечатлению, по памяти...». О характере подобной работы вспоминал М.И. Авилов: «У Рубо мы писали этюды лошадей, которых брали у ломовых извозчиков. Эти лошади были в большинстве своем больными – то с хромыми и опухшими ногами, то со сбитыми холками и плечами, но зато очень колоритными по краскам. Вот такую натуру писали примерно пять-шесть сеансов по три часа и заменяли новой. Впоследствии мы доходили до скорости двух-трех сеансов на этюд среднего размера.

Вперемежку между этюдами лошадей ставились обнаженная натура и портрет. При постановках обнаженной фигуры, особенно женской, да еще в светлое, солнечное весеннее время, обращалось внимание на изумительный колорит тела. Этим особым достоинством и отличалась стеклянная мастерская от прочих, давая возможность изучать пленэр...

Польза учебы, полученной у Рубо в скоростных постановках, давала возможность за учебный год написать большее количество этюдов лошадей, а следовательно, вырабатывалась сноровка быстро схватывать то или иное движение коня.

Профессор Рубо считал, что одни только длительные постановки притупляют восприимчивость художника, остроту жизненного впечатления, сводят его работу к срисовыванию внешних черт и передаче локальных цветов, словом, к простому копированию.

Франц Рубо

Солдат с сапогом.
Раненый солдат.
Этюды к панораме «Оборона Севастополя»
1902

Основное внимание профессор уделял выработке у молодого художника умения непосредственно видеть форму, схватывать движение. Для этого в мастерской им проводились 15-20-минутные наброски с натурщика, поставленного в характерной позе, или в движении. Рубо стремился развивать остроту восприятия формы и точность в передаче пропорций.»

Современная методика преподавания уделяет, как и профессор Рубо, большое внимание краткосрочным заданиям.

Профессор Рубо считал, что баталист в первую очередь должен научиться схватывать общее, передавать характер движения в целом, не отвлекаясь на детали, развивать цепкую зрительную память. Живописец больших обобщений, умеющий с удивительным искусством подчинять частное целому, второстепенное – главному, смело отбрасывать детали, добиваться предельной выразительности основной характеристики живописного образа, профессор Рубо учил понимать, что на огромном пространстве панорамы нельзя с одинаковой четкостью, с равноценными подробностями и большим количеством деталей изображать живые фигуры и неодушевленные предметы. Это не только трудно для восприятия глаза, но и лишает художника возможности привлечь внимание зрителя к наиболее важным объектам картины.

Большое значение Рубо придавал пленэру, что отражало общее стремление искусства того времени к более естественному изображению действительности. Работа на пленэре, а батальная мастерская наполовину была из стекла, позволяла повысить цветность палитры, очистить ее от темных тонов. И поэтому работа над пейзажем, изображение лошади или фигуры в пейзаже входили существенной составной частью в круг выдвигаемых профессором Рубо учебных живописных задач. Он обращался к ученикам: «Когда вы будете знать все в пейзаже, он вам сам подскажет необходимое для баталии». Рубо советовал начинать работу над батальной картиной с изучения местности и нахождения позиции, с которой можно показать события в наиболее характерном моменте. С этой задачей сам художник справлялся блестяще, выказывая незаурядное композиционное мастерство и виртуозную изобретательность. С особым изяществом живописец вводил пейзаж в батальные композиции, рассматривая его не как безразличный фон для боевых действий, не как будущую топографию полей сражений, а как эмоционально насыщенную и важную часть единого целого в создаваемом художественном образе.

Франц Алексеевич Рубо – мастер рисунка. Его наброски, эскизы, зарисовки пейзажных мотивов отличаются большой живостью и свежестью восприятия. Для них характерен энергичный размашистый почерк, умело схваченное выразительное движение. Техника рисунка у Ф.А. Рубо очень разнообразна: наброски, сделанные одним контуром, плавной певучей линией, рисунки, острые и выразительные, быстро намечающие образ. В качестве материала художник использовал уголь и графитный карандаш, позволяющие создать беглые, динамичные композиции, передающие непосредственное восприятие происходящего. Линия в его рисунках упругая, энергичная, меткая. Рубо мастерски оперировал светом и тенью, тональной градацией, пластической лепкой формы. Он умело пользовался техникой акварели, часто соединяя ее с тушью. Рисунки делал быстро, без всякой претензии на самодовлеющее их значение. Вот что вспоминает И.И. Бродский по этому поводу: «Очень часто у Беклемишева бывал его большой друг Рубо, автор знаменитой панорамы «Севастопольская оборона», профессор батальной живописи. В своей области он был крупным специалистом, большим мастером. Несмотря на то что Рубо окончил Одесское училище, почему-то одни считали его французским художником, а другие – немецким. Это был веселый, остроумный человек. На вечерах у Беклемишевых он любил иногда демонстрировать свою технику: брал тарелку, коптил ее на свече, а затем спичками либо окурками в пятнадцать-двадцать минут делал на глазах у всех присутствующих законченную голову лошади, скачущего всадника или батальную сцену. Для того чтобы рисунок сохранился, его затем покрывали лаком; этот способ письма позже был освоен многими».

Рубо искренне любил смешное, ценил остроумие, сам обладал тонким и острым юмором. Франц Алексеевич увлекался рисованием шаржей и карикатур. На страницах писем он любил помещать автопортреты и карикатурные изображения лиц, о которых шла речь. И в этих набросках ярко проявилась присущая художнику способность живо и точно передавать главное и характерное, внутреннюю сущность человека. Шаржи Рубо – ценный материал для более полной характеристики его творчества. Правда, они носят большей частью «домашний» характер, и потому находятся главным образом в частных собраниях. Но ряд произведений хра-

Мастерская батальной живописи
ЦГАКФФД

нится в музее-панораме Бородинской битвы. На примере этих рисунков мы еще раз убеждаемся, что Рубо был тонким и наблюдательным психологом, умел быстро и безошибочно подметить наиболее характерное в людях и окружающей обстановке.

Молодые художники учились у профессора Ф.А. Рубо организовывать в холсте движение и столкновение больших масс, в которых из лаконично намеченных деталей выбраны лишь нужные для развития динамического целого. Именно поэтому художник часто оставляет большие массы фигур, написанных общим силуэтом, и только, когда нужно, светом выявляет отдельные фигуры или необходимые детали. Четко прорабатывая пластические формы при изображении главных фигур, остальные он погружает в клубы дыма или пыли, в тень и лишь кое-где оживляет форму холодным рефлексом сверху (там отражается цвет неба) и теплым рефлексом снизу (от освещенной солнцем земли). И не случайно Савицкий потом назовет «рецептом Рубо» прием М.Б. Грекова обобщать одной теневой массой большие части фигур и целые их группы, выделяя только наиболее освещенные части, а все остальное, скрадывая в сплошной и недифференцированной тени.

Можно сказать, что Ф.А. Рубо владел тайной абсолютно реальной передачи движения на холсте. При ближайшем рассмотрении холстов оказалось, что он намеренно смещал детали фигур при изображении движущейся массы людей. Смотришь – голова, а туловище чуть в стороне, или рука, а чья она, тоже непонятно. Вроде бы отступление от общепринятого в станковой картине. Но Рубо делал это сознательно. Для зрителя, смотрящего с определенного расстояния, создается впечатление движения массы, потому что глаза, как ни напрягай, не могут остановиться на каком-то одном изображении, зафиксировать отдельную фигуру целиком, они беспрерывно перескакивают с одной детали на другую, вызывая иллюзию движения.

Батальная живопись отличается эпическим характером своего содержания. Она синтезирует в себе многочисленные разветвления батального жанра: изображения непосредственных битв и сражений, фронтового походного быта, военных пейзажей, военно-исторических сцен, портретов и т. д. И естественно, основной частью программы профессионального обучения художников-баталистов было изучение лошадей, оружия, военного быта и снаряжения различных эпох. Художник-баталист должен быть специалистом в области военной истории и, конечно, в военном деле. Знание военных форм, видов вооружения, дислокации войск – необходимое условие работы, не позволяющее ошибок или неточностей в изображении. Конечно, вряд ли ученики батальной мастерской становились специалистами в области военного дела. Наверное, таковым не был и сам Рубо. Ведь он постоянно пользовался консультациями военных и историков. Но Рубо требовал точного воспроизведения особенностей вооружения и формы, и это было оправданно, так как при изображении конкретного исторического события знание оружия и снаряжения помогает воссоздать черты определенной эпохи.

Со временем батальную мастерскую начинают посещать студенты других профессоров. Ф.А. Рубо разрешал всем желающим работать у него и пользоваться натурой. Он не возражал, если его ученики заходили поучиться у других профессоров.

Рубо внимательно следил за судьбой своих учеников, окончивших Академию и получивших звание художника. Так, в 1909 году он обращается в Совет Академии с просьбой организовать персональную выставку его выпускника А.К. Жаба. Неравнодушен был Франц Алексеевич к участи не только своих учеников. В том же 1909 году он в числе других профессоров ходатайствует о присуждении звания художника за картину «Адам и Ева» Б.И. Анисфельду, получившему два отказа Совета Академии в 1908 и 1909 годах.

Профессор ничем не стеснял своих учеников. Заметив у студента ошибку, он тут же начинал писать сам, показывая, каким образом следует выявлять общее, чтобы отвлечься от второстепенных деталей. Быстрый и ловкий, похожий на спортсмена, Рубо заряжал учеников своей энергией.

У профессора Рубо был необычный прием, помогавший ученику увидеть краски. «Подойдя к этюду, неудачно решенному в цвете, он брал какую-нибудь яркую краску – зеленую, красную, оранжевую – и ею мазал по холсту, спрашивая: «Похоже?» – «Нет», – отвечал ученик. – «А чего не хватает?» – «Надо прибавить такой-то краски». – «Так, значит, краски вы видите, а чего же разводите такую бесцветную серятину. Вот и пишите красками, а не разводите муть».

Значение Рубо как преподавателя не ограничивалось передачей профессиональных знаний: огромное значение имела для учеников художественная культура, которой он обладал. Свою культуру, тонкое

Франц Рубо

Всадник
1896
ГРМ

Кавказец-кавалерист
1880-е гг.
ГРМ

понимание искусства он передал ученикам. С ними он держал себя просто, как старший товарищ. Никогда никому не отказывал, если к нему обращались за советом. Иногда Ф.А. Рубо покупал билеты в ложу Мариинского театра на оперу с участием Ф.И. Шаляпина, которого очень любил, и вместе с учениками отправлялся в театр. Так профессор Рубо отмечал сдачу какого-нибудь заказа.

Ученица Рубо Малеева вспоминает, как работал учитель: «Бывая запросто в квартире профессора Рубо, я смотрела, как он работает над картиной, выполняя свои заказы, которых было много... Сколько раз приходилось Францу Алексеевичу смывать и вновь писать лица и все ордена офицеров. Заказчики были все высокопоставленные лица: генералы, великие князья, которых интересовало, во-первых, фотографическое сходство, точность изображения всех нагрудных орденов, а потом уже общий вид и живописное исполнение картины... Они щедро оплачивали работу, но и выжимали из художника все соки». Обладавший поразительным трудолюбием и творческой энергией профессор Ф.А. Рубо требовал от учеников собранности, организованности и дисциплины в тяжелом труде художника, заражал их любовью к батальному жанру.

Профессор умел увлечь студентов и объединить их в дружную, жизнерадостную семью. В батальной мастерской проводились музыкальные вечера, был собственный оркестр, студенты пели песни, читали стихи.

Когда профессор уезжал иногда зимой к семье в Мюнхен, он, чтобы не оставлять батальный класс без руководителя, просил классного педагога Яна Францевича Ционглинского замещать его на занятиях. «Ционглинский приходил ежедневно, но как скучно, сухо он преподавал по сравнению с Рубо!»

Профессор Рубо пользовался у учеников авторитетом как художник и как учитель. Только однажды Франц Алексеевич позволил себе резко обойтись с пришедшим к нему в класс Владимиром Бурлюком, братом уже известного футуриста Давида Бурлюка. Одетый в ярко-оранжевую рубашку, В. Бурлюк работал вместе со всеми. Очевидно, экстравагантная одежда привлекла внимание профессора, и он решил посмотреть, как пишет молодой художник. Увидев, что тот рисует на холсте крестики и кружочки, Ф.А. Рубо спросил, что он хочет этим сказать и что он ищет. Бурлюк манерно, в духе времени ответил: «Я ищу сам себя». И профессор Рубо, чуждый всяких формалистических опытов, категорически отрезал: «Дорогой мой, в моей мастерской вы себя не найдете. Поищите где-нибудь в другом месте».

Обучая искусству батальной живописи, мастер рассматривал ее как синтез разных жанров: собственно батального, бытового, анималистического и пейзажного. Ф.А. Рубо видел в академической мастерской школу для воспитания художников-баталистов, способных написать не только картину, но и справиться со сложнейшими панорамными построениями, где манекены, муляжи, подлинные предметы амуниции и вооружения дополняют собственно живописное изображение.

Всячески способствуя развитию у своих учеников профессиональных навыков, профессор Ф.А. Рубо привлекал их к своим работам. Педагогическая деятельность мастера продолжалась в практической работе, связанной с установкой и реставрацией панорам «Оборона Севастополя» и «Штурм аула Ахульго». В ней принимали участие наиболее способные ученики: М.Б. Греков, М.И. Авилов, К.Э. Тир и другие. Спустя годы М.И. Авилов вспоминал: «Большую пользу принесло то, что нескольких учеников – меня, Безродного, Грекова, Добрынина и других – Рубо пригласил к себе на работу по установкам и писанию панорам. Это дало возможность под его руководством изучить на практике приемы и технику письма панорамного дела».

В практической работе была ощутима величайшая трудность создания панорамы. В композиционной разработке панорамы особое место принадлежит

нахождению точки зрения. Наличие широкого сектора обзора, а также значительной, точно организованной по законам перспективы глубины пространства в единстве первого объемного плана и живописи обставляют этот процесс рядом специфических трудностей и забот, большинство которых неведомо станковисту. Художник должен быть последователен в работе над панорамой как сложным синтетическим художественным зрелищем, тщательно организуя его сценарный план. Нужно композиционно уравновесить, удержать холст, не дать потонуть в нем главному в подробностях и деталях. Живописцу нельзя забывать об опасности мелочности, сухой описательности, которые могут превратить панораму в некое скучное наглядное пособие. Вместе с тем перед учениками раскрывались таящиеся в панорамной живописи необычайные возможности для изображения массовых действий на безграничных пространствах. Студенты внимательно присматривались к цилиндрической конструкции подрамника, к системе подвески и натяжки на нем огромного живописного полотна. Им открывались секреты. Например, натянутый на круг наверху, у потолка, холст, стянутый внизу металлическим кольцом в качестве отвеса, в середине образует кривизну. Выпуклость выступает почти на метр. Художник должен это учитывать. Кривизна требует удлинения фигур, расположенных на переднем плане.

В процессе работы ученики обращали внимание на то, что в главных центрах композиции при выявлении основных пластических масс и главных действующих лиц краски кладутся более корпусно, цвет берется интенсивнее и звучнее. Мазки кисти направляются по движению формы, а фактура красочного слоя умело используется для передачи материальности и объемности предметов. Задача создания иллюзорного пространства в панораме требует особой фактуры живописи. Это особенно важно при выполнении неба, где каждый неверный мазок, слишком рельефный или неправильный по своему направлению, может разрушить иллюзию глубины небесного купола. Списывая картину с натурным планом, студенты замечали, как искусно достигаются мастером не видимые зрителю переходы от объемных предметов, расположенных в пространстве натурного плана, к живописным изображениям на плоскости холста, и создается впечатление реальности всей воспринимаемой зрителем панорамы. Ученики были не просто техническими исполнителями, профессор Ф.А. Рубо давал им возможность проявить творческую активность и самостоятельность в работе.

При реставрации Севастопольской панорамы пришлось вырезать большой участок холста. Профессор Ф.А. Рубо разрешил ученикам прописывать значительные фрагменты полотна и, что особенно важно, дополнять жанровую часть картины отдельными деталями, выбранными самостоятельно. Позволение самостоятельно вписывать отдельные детали в жанровую часть картины вызвало у студентов чувство гордости. В Севастополе вместе с Ф.А. Рубо работали М.И. Авилов, М.С. Безродный, М.Б. Греков, Б.К. Лучун и П.С. Добрынин. Наиболее сложные поручения выполнял М.Б. Греков. Он писал в Севастопольской панораме самые ответственные места. А когда панораму по приказу царя весной 1908 года привезли в Петербург, в деревянном павильоне на Марсовом поле молодой баталист восстанавливал ее живопись, получившую при перевозке значительные повреждения, и по просьбе Рубо «увязывал изображение на холсте с предметным планом».

После возвращения панорамы в Севастополь она вновь потребовала реставрации. Рубо решил заменить 12 метров холста и написать их заново. Он опять приглашает учеников батальной мастерской: Грекова, Авилова, Безродного, Добрынина и других. «Мы были очень горды, что такой мастер батальной живописи, как Рубо, доверил нам большие куски для проработки или даже вписывание вновь отдельных деталей жанровой части картины», – вспоминает М.И. Авилов. Три месяца работали художники над восстановлением панорамы.

Весной 1908 года Ф.А. Рубо вторично был избран на прежнюю должность профессора-руководителя батального класса Высшего художественного училища. В апреле 1908 года за большие заслуги в художественной области Ф.А. Рубо был награжден орденом Анны второй степени. В октябре профессор Ф.А. Рубо баллотировался и был избран в академики живописи за долголетнюю художественную деятельность и за известность на художественном поприще.

«ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОР, по всеподданнейшему докладу ходатайства Ея Императорского Величества Августейшего Президента Академии Великой Княгини МАРИИ ПАВЛОВНЫ, Высочайше соизволил на назначение... профессора-руководителя Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств Ф.А. Рубо – действительным членом Императорской Академии Художеств».

Как художник и педагог Ф.А. Рубо понимал, что для сохранения роли культурного центра и главного учебного заведения государства, а также для усиления влияния на творческую молодежь Академия нуждалась в реорганизации. Многие профессора выступали с предложениями по перестройке обучения в Высшем художественном училище. Ф.А. Рубо тоже подал в Совет Академии докладную записку по вопросу реформирования Высшего художественного училища. В ней он открыто заявил, что обучение в Академии поставлено неудовлетворительно: «Пора и давно уже пора открыто признаться, что дело преподавания идет у нас очень плохо; пора также признаться, что этому не устав виноват, ведь мы его не применяем, и не ученики, а виноваты мы – преподаватели, наше равнодушие, наша устаревшая система и безответственность».

Докладная записка профессора Ф.А. Рубо проникнута искренней заботой о развитии русского реалистического искусства, о повышении уровня художественного образования молодежи. Но все предложения Ф.А. Рубо были оставлены без внимания руководством Академии.

Рубо, художник и педагог, несомненно, будет оценен по достоинству. Вклад его в искусство значителен, а жизнь Франца Алексеевича Рубо – беспредельное, подвижническое служение поставленной им самим перед собой высокой цели искусства, неутомимое и высокое стремление к совершенству как нравственному долгу художника.

The Imperial Academy's of Arts' High School Battle-Painting Workshop

Professor F.A. Rubo in Charge of the Battle-Painting Workshop

By the time he took over as the headmaster of the workshop, Franz Alekseyevich Rubo had distinguished himself as an academic-style battle painter.

He had authored a great many battle paintings, mostly the scenes of Russia's wars in the Caucasus, among them the large-scale battle panorama entitled "The Storm of the Aul of Akhulgo".

Professor Rubo allowed his students enough elbow-room, far beyond narrowly battle-scene assignments. He insisted that they should keep on training their ability of visual memory, their skills of "painting with the eyes", as he liked to put it. They painted nude studies, mastered plein-air tricks and made plenty of memory sketches.

Entitled to run the battle-painting workshop on his own lines, Professor Rubo set up a rigorous daily routine, and each student was demanded to perform the routine duties strictly.

Class began sharp at 9 o'clock in the morning and ended at 7 o'clock in the afternoon. Daily from 9 till 11, animals (horses, oxen and dogs) were brought into the classroom; once even carriage and three was mounted there as a model. From 11 till noon, it was the breakfast time. From noon till 2 p.m., the students did portrait-painting. Between 2 and 5 p.m., they were engaged in making studies and sketches strictly under the curriculum instructions. Sometimes, the professor consented and the students were allowed, from 2 to 4 p.m., to paint a female nude study. There was dinner time from 4 till 5 p.m.. After dinner, the students were resumed to do drawings from 5 till 7 p.m.. After finishing their drawings, they usually studied in the library till 10 p.m.. Indeed, the students in the Academy were to study a great many subjects and perform routine duties strictly.

Professor Rubo believed that students would grow lazy and undisciplined unless they worked hard and with real energy. He insisted that models should be put up for a short time so that the students could whet their abilities to grasp main and common features quickly. For a young artist to be free and uninhabited in perceiving the form, without the habit of copying, it was essential, he believed, to learn to draw as quickly as possible and respond to the perceived things as actively as possible.

In April 1908, F.A. Rubo was awarded the Order of Anna, 2nd rank, for the great services he had rendered in the field of arts. On 21 January 1908, V.A. Beklemishev, A.I. Kuindzhi and A.P. Sokolov proposed, at a meeting of the Academy, "to bestow on Franz Alekseyevich Rubo the title of academician". As established under the rules, the meeting agreed to vote in October. So in next October, Professor F.A. Rubo was elected academician of painting for his long-time work and fame as painter and teacher.

---

1 Ковалевский Павел Осипович (1843–1903) — ученик Б.П. Виллевальде, академик живописи (1876), профессор (1881), с 1897 по 1903 г. – профессор-руководитель батальной мастерской. Баллотировался на эту должность в октябре 1895 г., когда умер профессор-руководитель батальной мастерской А.Д. Кившенко. Но тогда Советом Академии на эту должность был назначен Н.Д. Кузнецов, не имевший, правда, к батальному жанру никакого отношения.

2 Отчет Императорской Академии художеств за 1897 г. СПб., 1898. С. 153.

3 *Нестеров М.В.* Давние дни. М., 1955. С. 113-114.

4 ЦГАЛИ ф. 2377. оп. 1, ед. хр. 81.

5 Цит. по: *Клавдиев С.М.* Русские панорамы. М., 1972. С. 38.

6 Цит по: Новое о Репине. Л. 1969. С. 59. «Рубо явился только на экзамен (приемный) и отпросился на полгода кончать свою панораму – Севастополь 1855 г. ...Рубо ему же (Кардовскому) поручает свою мастерскую; но это еще не прошло через Совет». Из письма И.Е. Репина М.В. Веревкиной (1860–1938) от 5 октября 1903 г.

7 Мастера советского изобразительного искусства. М., 1951. С. 144.

8 *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Евклида. Л., 1970. С. 149.

9 М.Б. Греков в воспоминаниях современников. Л., 1966. С. 19.

10 *Авилов М.И.* Новое о Репине. Л., 1969. С. 246. «В конце 1907 года Репин отказался от руководства мастерской. Вместо него был приглашен Франц Алексеевич Рубо, которого вскоре сменил Павел Петрович Чистяков», – вспоминает Петр Константинович Лихин (р. 1879), ученик Академии художеств в 1900–1910 гг. Там же.

11 *Волков Н.Н.* Восприятие предмета и рисунка. М., 1950. С. 42.

12 *Садовень В.В.* Русские художники-баталисты XVIII-XIX вв. М., 1955. С. 362.

13 Мастера советского изобразительного искусства. С. 144.

14 *Тихомиров А.Н.* М.Б. Греков. Автобиография. М., 1937. С. 18.

15 *Бродский И.И.* Мой творческий путь Л., 1965. С. 54.

16 Изучением карикатур Рубо никто специально не занимался. В трудах, посвященных творчеству художника, о них не упоминается.

17 Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник. Документальный фонд. Ед. хр. 28.

18 Д.К. Кардовский, В.В. Матэ, Я.Ф. Ционглинский.

19 *Барановский В.И.*, *Хлебникова И.Б.* Антон Ажбе и художники России. М., 2001. С. 177; *Савинов А.В.* Л., 1983. С. 149. Из письма Д.Н. Кардовского А.Н. Савинову: «Анисфельд написал очень красивый в зеленой гамме холст «Адам и Ева»... Я предложил за границу, а ему не дали звания. В результате я, Рубо, Киселев, Ционглинский, Мате, Косяков и Мунц подали протест президенту, и вот 23-го числа в собрании Академии случай этот будет рассматриваться».

20 М.Б. Греков в воспоминаниях современников. С. 23.

21 М.Б. Греков в воспоминаниях современников. С. 23.

22 Бурлюк Владимир Давыдович (1886–1917), живописец. Окончил Пензенское художественное училище. Учился в школе Ажбе (1903), у Ф. Кормона в Париже (1904). Погиб при Салониках в Первую мировую войну. Представлен в ГРМ, ГТГ, частных собраниях.

23 На основе впечатлений от выставки «Венок – Стефанос» (апрель 1909 г.) Брешко-Брешковский писал: «У Владимира Бурлюка для всех его раскрашенных полотен — рецепт один и тот же. Он разграфляет свой холст от края до края трапециями, ромбами, прямоугольниками. Разграфляет в толщину среднего «глухого» мазка. Получается кусок гигантской несуразной не то сети, не то картины. Юный художник в курточке, смотря по вдохновению, помещает в центр этой паутины лошадь, корову, человека, птицу. И картина готова...» (Биржевые ведомости. 1909. № 11028. 27 марта. Веч. вып. С. 3.)

24 *Халаминский Ю.М.* Б. Греков. М., 1956. С. 16.

25 Мастера советского изобразительного искусства. С. 144.

26 Размер фигур на переднем плане в панорамах Ф.А. Рубо 1,4 м.

27 На Марсовом поле по проекту архитектора В.И. Шена была построена деревянная ротонда – такая же, как и на Нижегородской выставке.

28 Цит. по: *Терновский Г.* Памятник народного подвига. Симферополь, 1956. С. 85.

29 Журналы Императорской Академии художеств в 1910 году. СПб., 1911. С. 61.

руководитель батальной мастерской николай самокиш

В ноябре 1911 года руководитель батальной мастерской Академии художеств профессор Ф.А. Рубо сделал заявление, что в течение года не сможет вести занятия со студентами, так как работает над панорамой «Бородинское сражение», посвященной Отечественной войне 1812 года. Совет Академии предложил временно руководить батальной мастерской Николаю Семеновичу Самокишу, на что художник охотно дал свое согласие.

К этому времени Н.С. Самокиш уже приобрел славу талантливого художника-баталиста, прекрасного иллюстратора, великолепного рисовальщика лошадей. Более полугода находился Н.С. Самокиш на полях сражений в Манчжурии во время Русско-японской войны в качестве художника журнала «Нива».

Художественно-педагогическую деятельность Н.С. Самокиш начал еще в 1890 году в школе рисования при Петербургской бирже. А в 1894 году художник принял предложение преподавать рисунок и живопись в школе Общества поощрения художеств.

Став руководителем батальной мастерской Академии художеств, Н.С. Самокиш наряду с работой по военной тематике требовал рисования коров, собак и других животных. По соглашению со студентами он ввел в мастерской занятия живописью и рисунком с 10 до 19 часов (с двумя часовыми перерывами). Также в число обязательных предметов академического курса стали входить обучение верховой езде, владение оружием, посещение зрелищ, где студенты могли бы наблюдать движение лошадей, посадку всадников. На следующий день после посещения бегов или скачек Н.С. Самокиш задавал тему эскиза из виденного учениками. Результаты были великолепными. По свежим впечатлениям студенты делали интересные работы. В целях обучения Н.С. Самокиш практиковал просмотры фильмов, где киноленты прокручивались в замедленном темпе, что позволяло студентам лучше понять и изучить напряжение мускулатуры лошади и всадника во время движения.

После занятий искусством приходил учитель фехтования, и студенты имели возможность размяться после сидения за мольбертом, занимаясь фехтованием – важным для художника-баталиста спортом. В мастерской также была организована стрельба в цель из мелкокалиберного пистолета.

Постановки Н.С. Самокиш осуществлял после совместного обсуждения со студентами. Это также давало хорошие результаты, так как повышало активность студентов и их интерес к работе.

Натурные постановки в мастерской Н.С. Самокиша были лишены однообразия. Используя личные связи с военными, Николай Семенович имел возможность в любое время и в любых количествах получать для постановки военнослужащих в любых современных и исторических формах, а также лошадей – от кавалерийских до гужевых.

У самого Н.С. Самокиша была великолепная коллекция оружия и обмундирования, которую он подарил в 1913 году Академии художеств. Благодаря всему этому Н.С. Самокиш мог ставить целые сцены из военной жизни.

Активная деятельность Н.С. Самокиша начала привлекать внимание студентов. К нему стали переходить из других мастерских, и состав батальной мастерской быстро увеличился до 25 человек.

Так как профессор Ф.А. Рубо сделал заявление, что и в 1912 году не сможет вести занятия со студентами, а в начале 1913 года истекал срок, на который избирался руководитель батальной мастерской, Совет Академии объявил конкурс на эту должность, и Николай Семенович Самокиш был избран ее руководителем почти единогласно. В этом же, 1912, году Н.С. Самокиша утвердили в звании профессора и действительного члена Академии художеств.

С началом Первой мировой войны профессор Самокиш пытается добиться разрешения на поездку в действующую армию с учебной целью со студентами батальной мастерской. После многочисленных хлопот весной

N.S.Samokish in Command of the Battle-Painting Workshop

Nikolai Samokish took over as headmaster of the battle-painting workshop in November 1911.

By that time he was already renowned enough. During the Russo-Japanese War, commissioned by the magazine «Niva», he had spent more than six months in Manchuria painting battle scenes. So the Academy Council had made the right choice.

Professor Samokish's way of running the workshop was elaborated and demanding. In addition to war-related subjects, the students were to draw cows, dogs and other animals. Also, they were drilled in horse-riding and weapon-control. They regularly visited sites where they could watch how horses moved and horse-riders sat. On the next day after visiting horse-races Professor Samokish assigned them to make sketches from what they had seen there. He also introduced slow-rate film-seeing lessons to help the students better understand and study the tension of the muscles of horses and riders in movement. Small-arms shooting and fencing lessons were also in the curriculum.

When the first world war broke out, Professor Samokish applied to the war ministry to allow the students of the battle-painting workshop to go to the lines for training purposes. In the spring of 1915, after a lot of red tape, the permission was granted. A unit of five students under the command of the professor himself was detailed to the front lines to see action. That was probably the first precedent in the history of the Academy of Arts, and even in the history of arts in general.

Professor Samokish used to say that every artist should be an individuality. His unfailing demand on his students was: work on your drawings as hard as you can – because only the drawing will make the skeleton which gives your painting its proper shape.

Evgenij Zubov

Занятия в мастерской профессора батальной живописи Николая Самокиша
ЦГАКФФД

1915 года было дано разрешение отправить художественный отряд из пяти учеников батального класса Академии художеств под руководством Н.С. Самокиша на два месяца на театр военных действий.

Студенты на время командировки должны были быть в солдатской шинели, шапке и при походном снаряжении. Профессор Н.С. Самокиш как академик должен был носить погоны полковника, а студенты – прапорщиков. Начальником отряда назначался полковник Шенк. Его приказания о передвижениях на фронте, выборе места зарисовок были обязательны для отряда. Все этюды, картины и рисунки становились собственностью Министерства двора.

В художественный отряд вошли Р.Р. Френц, П.И. Котов, П.В. Митурич, П.Д. Покаржевский, К.Д. Трохименко.

Отряд художников побывал сначала в городе Ломже и в систематически обстреливающейся неприятелем крепости Оссовец. Из Оссовца студенты и профессор Н.С. Самокиш перебрались в Остроленку, где находились на расстоянии 200 метров от позиций противника, подвергаясь оружейному и пулеметному обстрелу.

Затем с Западного фронта художников перебросили на Кавказский, в Каре и в Саракамыш, откуда они выезжали на передовую. После этого был Батум.

С фронта художники увезли более 400 работ, множество фотографий, огромную коллекцию турецкой одежды, вооружений и получили массу впечатлений.

Зимой 1916 года в залах Академии художеств с большим успехом прошла выставка фронтовых работ профессора Н.С. Самокиша и студентов его мастерской. Все произведения были сданы в Министерство царского двора.

Это был первый случай в истории русской Академии художеств и в истории искусства вообще, когда студенты батального класса во главе со своим профессором выезжали на художественную практику непосредст-

венно на фронт. Из всех баталистов только В.В. Верещагин работал в боевых условиях.

Во время революционных событий 1917 года батальная мастерская была занята отрядом революционных матросов и солдат, и в ней устроили столовую. Но все имущество мастерской было полностью сохранено.

Профессор Н.С. Самокиш, хотя и с большими трудностями (материалов и натуры не было), продолжал вести занятия в своей мастерской. Но в холодном и голодном Петрограде 1918 года у Н.С. Самокиша обострился ревматизм, полученный им еще во время пребывания на фронте в Русско-японскую войну. И, последовав настойчивым советам врачей, Николай Семенович ранней весной отправляется в Евпаторию на лечение грязями.

А вскоре Академия художеств возобновила свою работу, и профессор Н.С. Самокиш был вновь выбран руководителем батальной мастерской, но извещение об этом до него не дошло, так как Крым был оккупирован немецкими войсками.

В начале октября 1922 года Н.С. Самокиш возвращается в Петроград. Но Свободные государственные художественные мастерские, открытые на базе Академии художеств, оказались в руках формалистов. На многих ру-

ководящих постах в органах Наркомпроса и в издательствах также были формалисты, активно настроенные против реалистического искусства. И Н.С. Самокиш, убежденный и последовательный реалист, не видя перспектив для своего творчества в художественной жизни Петрограда того времени, принимает решение вернуться в Крым.

Для профессора Н.С. Самокиша как педагога характерно, что он никогда не подавлял учеников своим опытом и не навязывал своей манеры, метода. Он стремился выявить в ученике то, к чему студент наиболее способен, что его больше влечет и что ему больше удается. Он не требовал, чтобы все ученики занимались батальной живописью. Наоборот, бывало, он отговаривал от этого, видя, что им дается не батальный, а другой жанр, и советовал работать в нем. Это касалось и манеры письма. Профессор Н.С. Самокиш говорил, что каждый художник должен иметь собственное лицо. Одного лишь неизменно и настойчиво требовал профессор от своих студентов – как можно больше работать над рисунком. Ибо рисунок – костяк живописи, на котором она держится.

Евгений Зубов

Николай Самокиш

Лейб-гвардии конный полк на плацу
Холст, масло
1984
НИМ РАХ

мужские фантазии

Живопись Ивана Лубенникова словно предназначена для того, чтобы о ней спорили. Она этот спор провоцирует. Зрелищная, яркая, пластически доходчивая, она пользуется успехом у зрителей и раскупается в галереях Италии, Голландии, Франции...

Это вызывает недоумение. У нас привыкли считать, что хорошего художника «не покупают» и он прозябает в нищете и безвестности. Сразу вспоминают Рембрандта или Ван Гога. Между тем в истории искусства были и другие, более счастливые примеры – положим, Тициан или Рубенс, прославленные и любимые при жизни.

В то же время сейчас и в самом деле довольно много художников чисто коммерческих, работающих на рынок. Китчевая упрощенность, салонная красивость – это то, что пользуется, к сожалению, большим спросом как у русского, так и у западного покупателя.

И вот тут возникает феномен пограничности, характерный, как мне кажется, для живописи Ивана Лубенникова. Пограничности на всех уровнях – от смысловых до пластических. Эта живопись буквально балансирует на грани мастеровитого салона и высокого профессионального искусства, фигуративного реализма и обобщенной абстрактной формы, восходя-

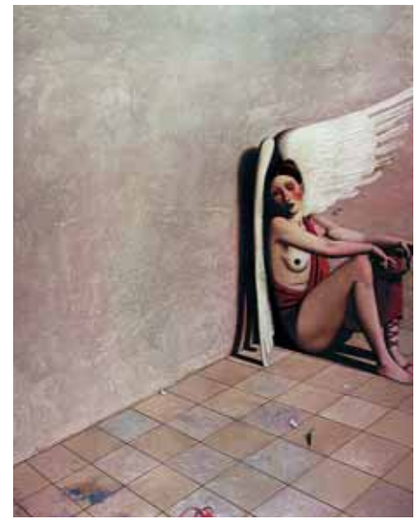
Иван Лубенников

Утренний натюрморт
Холст, масло
1996

Провинциалка
Холст, масло
1998

Андалузский пейзаж
Холст, масло
1983
ММСИ

Муза
Холст, масло
1998



Manly Fantasies

Ivan Lubennikov's paintings appear to be meant to arouse controversy. Bright, lovely-to-look and easy-to-grasp, they usually attract the eye and sell well at galleries in Italy, Holland, France and elsewhere...

Small wonder, there are a lot of wholly market-minded artists these days. Kitsch-like simplicity and salon-style picturesqueness, regrettably, appeal to Russian and Western art consumers.

But the trick is in the phenomenon of the borderline, evidently characteristic of Ivan Lubennikov. The borderline is in evidence at all levels, from sense to plastic. His works are actually feats of equilibrium all along the borderline between salon-style craftsmanship and high art, between figurative representation and generalized abstraction, something even reminiscent of Malevich's «Black Square», between sophisticated analysis and childlike naivety, between the archetypal, eternal and sublime and the trivial, funny and comical, between the European Renaissance flowering and the Russian, nay, Old-Russian asceticism. The very first name of the painter appears conducive to ambivalence: connotatively it oscillates between the two characters of Russian fairytales, Ivan the Fool, who is always unlucky, and Ivan the Tsarevich, who is always lucky. So does his painting, between the most sublime forms of world culture and the Russian mischievous lubok.

And by doing so his painting gains more ground in the market for real art, taking advantage of and reshaping afresh elements of design, video, advertisement and photography.

Vera Chaikovskaya

щей чуть ли не к «Черному квадрату» Малевича, интеллектуальной аналитичности и простодушной детскости, архетипического, вечного, высокого и бытового, смешного, комического, европейского возрожденческого цветения и русской, даже древнерусской, аскезы. Само имя художника словно бы провоцирует эту двойственность, эти колебания от сказочного непутевого Ивана-дурака к удачливому Ивану-царевичу, от изысканных форм мировой культуры к русскому озорному лубку. Живопись художника раздвигает границы, отвоевывая у коммерции живое художественное пространство, осваивая и по-новому претворяя элементы рекламы, видеоклипа, фотографии, дизайна.

У Лубенникова есть три «бродячих» мотива, которые помогут нам понять суть этой тотальной пограничности. Мотивы эти традиционны для мировой и русской художественной культуры: муза, художник и модель, ангел-хранитель.

Муза художника

У музы Лубенникова лицо цветущей женщины. Впрочем, воссоздать его по памяти бывает довольно трудно. Чаще вспоминаются необычные позы, жесты или забавные композиционные решения. Тут торжествует все та же двойственность художника, которая проявляется и в стиле, и в композиции: бесконечные вариации парадоксальных фантазий.

Взять хотя бы работу, так и названную, «Муза». Парадоксален уже сам простецкий интерьер, в который художник поместил свою небесную гостью: часть пустой светлой стены и холодный замусоренный плиточный пол. На этом полу, прислонившись к стене, и сидит в дальнем углу холста бедная муза. Одно крыло опущено, другое отчетливо белеет на фоне стены. Муза в красной античной тунике, с венком в вытянутых руках, но ее вид, ее поза с приподнятым обнаженным коленом – все напоминает о современной женщине, которой больше всего хочется отдохнуть. Яркая и усталая, рекламно раздетая и одетая в древнегреческий наряд, окрыленная и поникшая, вульгарная и немного жалкая. Смешноватая, в сущности, муза.

И какой бы женский образ мы ни взяли, везде эта двойственность, странность, парадоксальность.

Вот рыжеволосая, как-то нелепо одетая женщина обернулась и смотрит на нас, вместо того чтобы глядеться в зеркальце, зажатое в руке («Провинциалка»). Смотрит с испугом и ожиданием. А в верхнем углу – изображение полуодетой победительной топ-модели. С одной стороны – демонстрация красивого стандарта, с другой – смешная, но живая женственность.

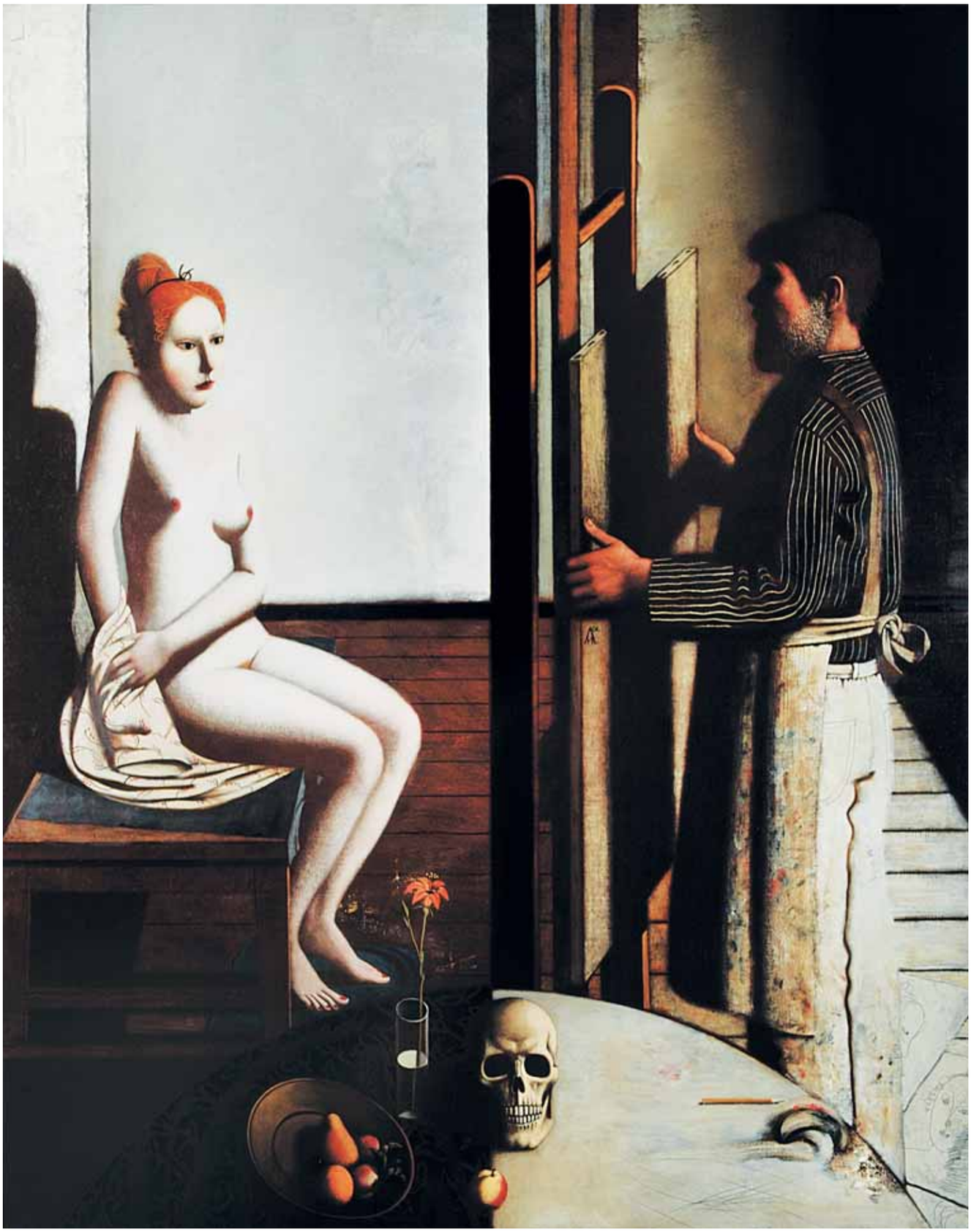
В «Провинциалке» парадоксальность модели подается несколько в лоб, броским сопоставлением. Но Лубенникову свойственны и гораздо более тонкие, чисто пластические ходы. Так, в «Красной смородине» художник виртуозно играет с цветом и композицией, подчеркивая не только смешную статуарность, но и волнующую чувственность модели.

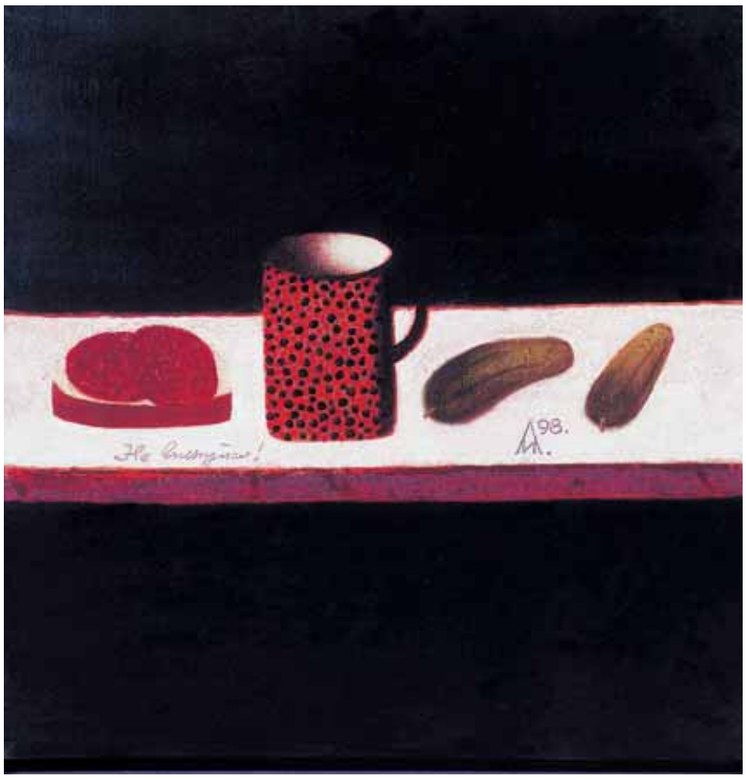
Из черного квадрата – фона, с которым сливается черный распахнутый халат, выступает круглое лицо и нежное тело юной женщины. А оттенок сладкой женственности, противостоящей сухому геометризму, привносят вкрапления красного: красная оторочка халата, красные губы, красная смородина в чашке, зажатой в руках.

Художник и модель
Холст, масло
2001

Не волнуйся
Холст, масло
1998

Ангел–хранитель
Холст, масло
2001





Художник неистощим в поисках приемов, нюансов, деталей, создающих двоящийся образ, одновременно и смешной, и соблазнительный. Его Евы наделены хвостами русалок, художник дает им куриное туловище, сует в руку базарный леденец, придумывает какую-то немыслимую «геометрическую» позу.

Все это и делает его музу не холодной красоткой, а живой, парадоксальной и порой даже трогательной.

Художник и модель

У Лубенникова есть картина с таким названием. Мы видим испуганную обнаженную модель и спокойного художника, деловито ставящего холст на подрамник.

Это, мне кажется, очередная фантазия. Едва ли художник пишет своих Ев с натуры. Скорее всего, это работы по воображению. Многочисленные карандашные наброски показывают, как тщательно Лубенников работает над общей композицией. Но тут нет проработки индивидуальных черточек внешности или тела модели. Не ощущается в отношениях художника с моделью и пылкой любви. В них преобладает ровное горение.

Модели художника обычно предстают в минуты одинокого отдыха, счастливой расслабленности («Эроазиатский сюжет»). При этом сам живописец не вовлечен в ситуацию на холсте, скорее отстраняется от нее с оттенком легкой паники и испуга. Женщина для него – существо весьма странное, экзотическое и немного опасное. Она всегда Ева, т. е. соблазнительница, несмотря на экстравагантные или попросту смешные детали ее облика.

И здесь ощущается все та же пограничность – балансирование художника между исконно русским целомудренным отношением к женщине и женской наготе и отношением современным, общеевропейским. С этим и связано скрытое напряжение его работ, напряжение, возникающее в результате авторского сопротивления «соблазну».

Но тут мы переходим к третьему сюжету.

Ангел-хранитель

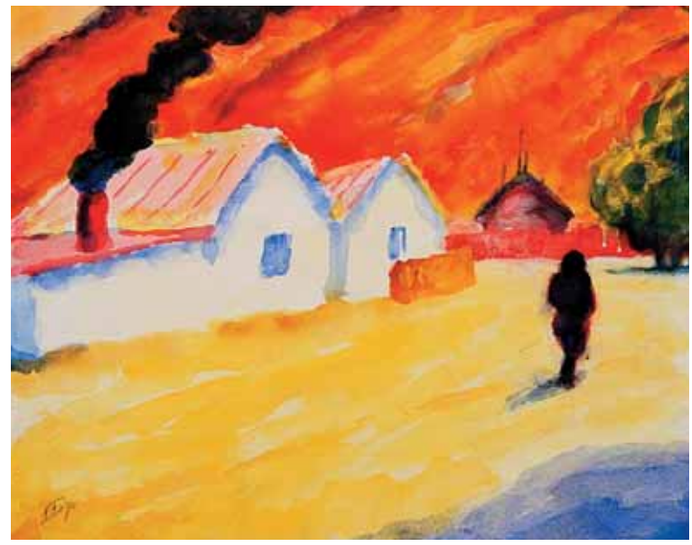
В картине с таким названием иконописный ангел с белым крылом за спиной со снисходительной полуулыбкой, прижав руку к щеке, глядит на зрителя. Снисходительность и юмор отличают его от ангелов на древнерусских иконах. Да ведь и охраняет он современного живописца, не похожего на древнерусского богомаза. Впрочем, в чем-то все-таки похожего. Он тоже предан своему ремеслу и вовсе не считает его забавой. И женщины для него во многом остались соблазном, каковым были для монахов-иконописцев. Полного спокойствия и умиротворенности художник достигает, пожалуй, только в натюрмортах. Это порой подчеркивается даже в названиях: «Не волнуйся!», «Спокойствие!». Названия (с восклицательными знаками) начертаны на самих холстах и как бы призывают художника и зрителя погрузиться в заповедный мир «тихой жизни» предметов. В нем художник ощущает себя хозяином. Здесь он мастер, мастеровой. Он любит деревянную фактуру столов, раскрашенные кружки и кувшины, простую, сытную еду – картошку, чеснок, яйца. Так и представляешь, как он чинит деревянную лестницу или колет дрова. Поверхность поленьев, их желтоватый, медовый цвет он пишет с наслаждением («Дрова»). Тут же и железная бочка, прислоненная к дровам и снабженная «крутой» надписью: «Cynep-art». Натюрморты художника лаконичны, безукоризненно выверены по цвету и композиции. И в них тоже соединение аскетически строгого мотива, четкого геометрического рисунка предметов и наивной простонародности раскраски («Кувшин»). Именно тут художник достигает наконец искомого состояния мира и лада. И ангелу-хранителю можно теперь вообще отвернуться и тоже отдохнуть на природе, в дачной местности, помечтать , убрать с лица снисходительную усмешку, так как художника охраняет уже не он, а тихий мир этих крепких, мастеровитых, изысканных натюрмортов. Спокойствие заключенной в них жизни, бесконечность времени, музыка линий и цвета...

Вера Чайковская

петербургские авангардисты в сухуми

Варвара Бубнова
Мазанки в Крыму
Бумага, акварель
1963

Зимой у моря
Бумага, акварель, пастель
1964



художник «синих слонов» варвара бубнова

Варвара Бубнова[1] училась в Императорской Академии художеств, однако значительно большее влияние на ее творчество оказали не профессора Академии, а однокурсники В. Матвей и П. Филонов. Матвей, латыш по происхождению, был намного старше Бубновой. Она говорила о нем как о своем главном учителе. Матвея в Академии считали бунтарем. Он, по словам Бубновой, упорно и постоянно искал новые законы, непреложные и объективные «пластические принципы».

Художники русского авангарда в области цвета во многом опирались на достижения французских импрес-

сионистов, постимпрессионистов и особенно на творчество Поля Сезанна. Но были художники в русском авангарде – Павел Филонов и Вольдемар Матвей, – которые предпочли иные ценности в изобразительном искусстве. Филонову были близки мастера русской иконописи и Возрождения, в частности, Леонардо да Винчи, Кранах, Дюрер. Матвей свои художественные воззрения основывал на искусстве острова Пасхи, африканских и других «примитивных» народов.

В 1911 году Бубнова вместе с Матвеем (к тому времени он стал ее мужем) отправляются в путешествие по Италии. В Умбрии и Апеннинах они отыскивают старые церкви, монастыри и часовни. Более всего их интересуют этнография и археология, живопись XII–XIII веков.

В 1913 году Бубнова и Матвей посещают этнографические музеи Гамбурга, Кельна, Берлина, Лейпцига, Лейдена, Брюсселя, Амстердама, Парижа, Лондона.

В 1914 году скоропостижно умирает Вольдемар Матвей. Всю свою долгую жизнь Бубнова продолжала дело Матвея[2].

В 1917 году она переезжает в Москву. Об этом своем периоде художница пишет: «...Многие из нас, тогда молодые, боролись с принципами академического искусства, но у меня были и другие руководители – искусство разных народов и разных времен. Оно имело общую основу – бескорыстную любовь творца к рабочему материалу (тяжелому камню или невесомому цвету) и свободу художника в пластическом оформлении этого материала...

В то время я сблизилась с молодыми художниками Москвы и особенно с организаторами Института художественной культуры (ИНХУКа): А. Родченко, его женой В. Степановой, Л. Поповой и другими товарищами – искателями новых путей в живописи. Нельзя не вспомнить здесь первых наших зачинателей на этом пути: Борисова-Мусатова и Врубеля, которые обращались к новым формам, новому содержанию живописи. У художников ИНХУКа эти искания получили свое логическое и в то же время парадоксальное завершение – скорее теоретическое, чем практическое: «не изображать вещи, а делать вещи», «идти в производство» – таковы были последние лозунги ИНХУКа. В дальнейшем многие живописцы нашли свои дороги в живописи. Что касается меня, то я долго не могла обрести своего пути, безуспешно искала его и в живописи абстрактной, хотя в глубине души меня тянуло к предметному изображению реального мира, как, впрочем, и многих моих товарищей-единомышленников...»

Океанская волна
Бумага, акварель
1931

В красном
Бумага, акварель, пастель
1969

Petersburg Avant-Garde Painters in Sukhumi

Varvara Bubnova trained as painter at the Imperial Academy of Arts, where she fell under the influence of her fellow undergraduates, Voldemar Matveyev and Pavel Filonov, rather than the Academy's professors.

In 1911, she travelled in Italy, together with Voldemar Matveyev, whom she had married.

In 1913, Bubnova and Matveyev visited the ethnographic museums in Hamburg, Cologne, Berlin, Leipzig, Brussels, Amsterdam, Paris and London.

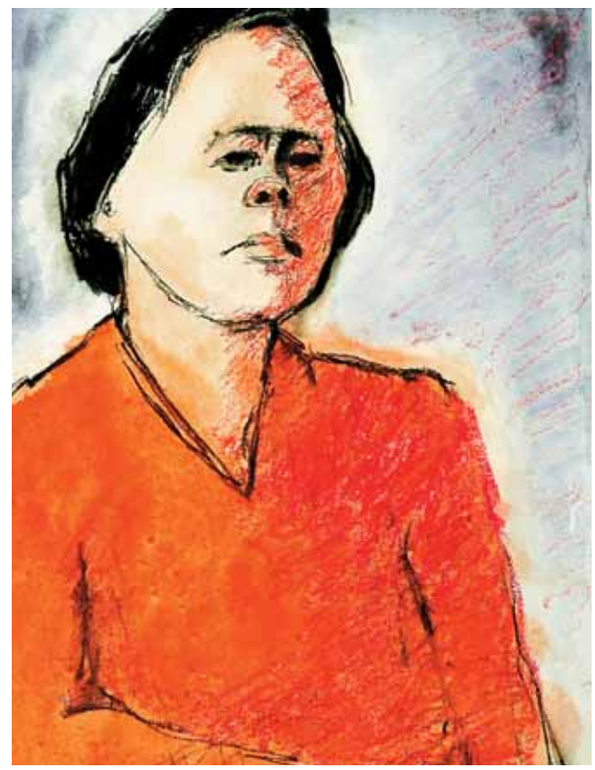
In 1914, Voldemar Matveyev suddenly died, leaving her wife, Bubnova, to continue their common pursuit for many long years.

In 1917, Bubnova moved to Moscow.

In 1922 she went to live in Japan. It was not until 1959 that she was able to return home and settled in Sukhumi, Georgia.

While in Sukhumi, Bubnova worked mainly in watercolour, pastel and mixed techniques, and also wrote article on the theory of visual art. She typed them on a typewriter herself and distributed among all who were interested in them. Sometimes she read them aloud to friends and acquaintances; sometimes to casual guests.

Bubnova had a few pupils to train in



В 1922 году Бубнова уезжает в Японию. Только в 1959 году она сможет возвратиться на родину и поселиться в Сухуми.

Первым, кто обратил внимание на творчество Варвары Бубновой после ее возвращения, был директор Русского музея Василий Алексеевич Пушкарев. Он организовал выставку художницы и приобрел для музея ряд ее работ.

В Сухуми Бубнова работала преимущественно в технике акварели, пастели, смешанной техники, писала статьи по теории изобразительного искусства, которые печатала на пишущей машинке и раздавала всем интересующимся, читала вслух друзьям и знакомым, а то и просто случайным посетителям.

В Сухуми у Бубновой появляются ученики: сначала Всеволод Воронов, а затем и я. До этого ни в России, ни в Японии учеников у нее не было. «Главное – не рисовать, а увидеть», – учила нас она. Мы подолгу рассматривали белые эвкалипты на набережной, обсуждали, что светлее – ствол дерева или небо над морем. Далее выясняли, что смотрится темнее неба. Темнее была вода, еще темнее – кусты на берегу и т. п. Мы возвращались домой к Бубновой, она показывала черно-белые репродукции Рембрандта, Жоржа ла Тура, Ван Гога, Анри Руссо, других художников и разъясняла единство тональных законов.

Однажды в парке мы с Варварой Бубновой остановились у секвойи. Кора дерева была ворсистая, красного цвета. Рядом на земле у красных корней лежал кусок белого камня – известняка. Бубнова обратила мое внимание на эти предметы, их сочетание: «Это и есть начало и конец живописи».

Вспоминала она и о совете Малевича: «Если все тени на картине «протащить» одним цветом, то она по общей гамме станет более связанной, не такой раздробленной».

С Всеволодом Вороновым, вторым учеником Бубновой, мы жили в одном дворе. Однажды он раздобыл двадцатиметровый рулон бумаги шириной метра в два, мы разрезали его поровну, расстелили на земле. Была ночь, яркий свет от полной луны падал на бумагу сквозь веерные листья пальм, банановых растений и олеандр. Мы на бумаге обвели черной тушью эти контуры листьев и веток и оставили сохнуть до утра. Выпавшая к утру роса размочила бумагу, и черные контурные линии расплылись. Наши работы от этого только выиграли. Так мы поняли, что важно не только умение художника работать кистью, но и само преображение материала может в значительной мере улучшить произведение.[3]

Палитрой нам служили большие куски фанеры, мы их не очищали, и краски, наслаиваясь одна на другую, образовывали целые пестрые горы. Скопилось у нас и множество свинцовых тюбиков из-под масляных красок и темперы. Однажды мы расплавили тюбики, вылили свинец на куски фанеры, высохшая краска запузырилась, а свинец затвердел, и образовалась причудливая фактура: металл «вжился» в чужеродную среду. Так начались наши опыты в коллаже.

Научила нас Бубнова и некоторым приемам эстампа: использованию меда, пчелиной пыльцы, яичного желтка, белка, чесночного и лукового сока, концентрата из коры дуба и др. Еще она рекомендовала каждую новую работу делать другого формата.

Результатом всех наших экспериментов стало то, что Воронов вскоре выбросил этюдник и стал работать только с подручными материалами. Через несколько лет это же сделал и я. Позже мы отказались от мольбертов, перестали работать кистями. Бубнова считала, что палитра была пагубным изобретением Ренессанса, способствовала появлению в картине грязноватых оттенков. До эпохи Возрождения художники писали жидкими красками и пигменты не смешивали. Бубнова была замечательным художником и педагогом.

Но творчество Бубновой посетители художественных выставок не понимали: «Эта художница пишет синих слонов!», «Лица с вытаращенными глазами?!», «Вместо лиц на ее работах какие-то блины!», «У нее все получаются уродами!» и т. д.

Однако профессиональная среда интересовалась ее поисками. Так, в 1969 году в журнале «Декоративное искусство СССР» № 6 была опубликована статья Варвары Бубновой «Национальное восприятие искусства». Это было завуалированное изложение взглядов художницы на искусство. Бубнова в этой статье анализировала японское искусство с пластической точки зрения, вне его содержательной и смысловой стороны. Это был подход исследователя, художественная концепция которого базировалась на изобразительных принципах русского авангарда. Поскольку Бубнова прожила в Японии 35 лет, она хорошо знала японское искусство и считала, что оно схоже с русским авангардом и прежде всего в плоскостном изображении окружающего мира.

А. Твардовский пытался опубликовать в «Новом мире» статьи Бубновой «О пластическом символе», «О тяжести в живописи», «О цветоформе» и др., но ему не удалось это сделать по не зависящим от него причинам. По тем временам взгляды Бубновой сочли проявлением формализма.

В 1979 году Бубнова почувствовала, что «шагреневая кожа» ее совсем исчерпана, и она переехала в Ленинград, где и умерла в 1983 году.

Варвара Бубнова

Портрет Александра Лозового
Бумага, акварель, пастель
1969

наследник аналитического искусства

Николай Лозовой (1901–1992) в детстве жил на Украине в селе Петряковка – известном центре народных росписей, чьи мастера украшали печи и стены домов. Детские впечатления Лозового от работы петряковских живописцев, создаваемых ими орнаментов повлияли на выбор его профессии.

В сентябре 1922 года Лозовой едет в Петроград, где знакомится с художником Виктором Замирайло и показывает ему свои рисунки. Виктор Дмитриевич посоветовал юноше поступить в художественную студию профессора Александра Ивановича Савинова.

В 1924 году Лозовой стал посещать частную студию А.И. Савинова[4], замечательного художника, человека и чуткого педагога.

В 1926 году Николай Лозовой поступает в Академию художеств на графический факультет. Среди преподавателей академии, с кем он непосредственно общался, были Д. Митрохин, Е. Кругликова, П. Шиллинговский, К. Петров-Водкин, А. Карев, В. Замирайло, В. Беляев. С особой теплотой Лозовой всю жизнь вспоминал о П. Мансурове как о необыкновенно вдумчивом и талантливом художнике.

К этому времени относится его знакомство с Малевичем: в 1927 году Лозовой в течение нескольких месяцев работает в его экспериментальных мастерских при Институте истории искусств. Во время работы у Малевича Лозовой знакомится с другими художниками мастерской: Л. Юдиным, В. Ермолаевой, А. Перегутовым, Я. Николаевым и другими.

В 1927 году он вступает в коллектив «аналитического искусства» Филонова, что стало причиной его исключения из Академии.

Осенью 1928 года Лозовой возвращается в мастерскую Малевича, где работает до 1930 года.

Затем Лозовой попадает в тюрьму, далее следует ссылка в калмыцкие степи. С началом Второй мировой войны он уходит на фронт. После окончания войны Лозовой поселяется в Сухуми.

К началу 1960-х годов относится его знакомство с Бубновой. Их связывала многолетняя творческая дружба, хотя взгляды на искусство порой расходились[5]. Но сближали Бубнову и Лозового память и ностальгия по Петербургу их молодости, времени исканий, общему кругу знакомых художников-авангардистов. В Сухуми никто не мог понять, оценить их творчество, но они продолжали напряженно работать, показывали друг другу свои работы.

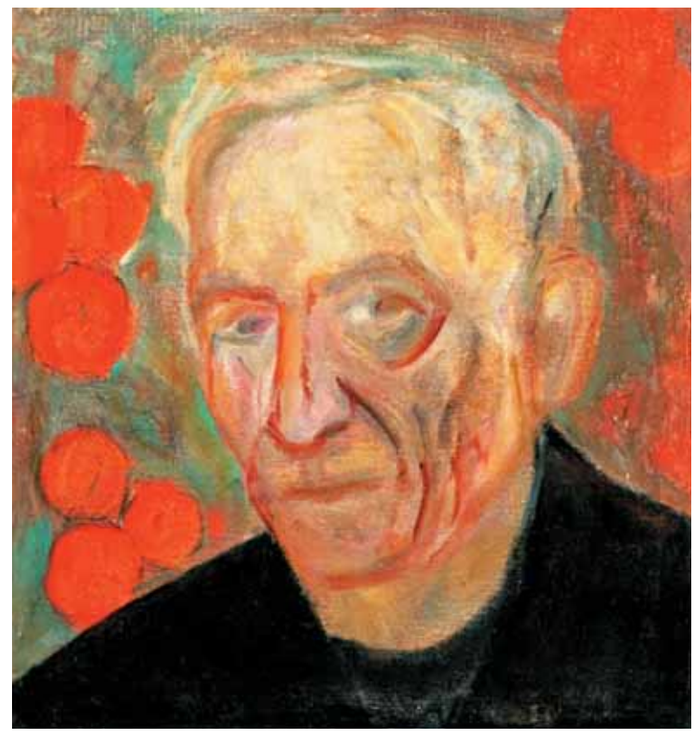
Николай Лозовой

Озимандия (по мотивам стихотворения Шелли)
Холст, масло
1980

Автопортрет на фоне хурмы
Холст на фанере, масло
1961

painting in Sukhumi. In 1969, the magazine «Dekorativnoye iskusstvo SSSR» (No.6) published her article «National Perception of Art». In somewhat disguised style she expounded her view on art in general. In the early 1960s, Bubnova met Nikolai Lozovoy. Their friendship last for years, despite different view on art. They also shared the memory and nostalgia of the Petersburg of their youth, the time of experiments and dreams, the time when they had many common friends among the avant-garde painters. In Sukhumi no one could appreciate their art work on their merits; for all that they went on working hard, showing their works to each other.
In 1979, Bubnova felt utterly exhausted and in a few weeks she moved to Leningrad, where she died in 1983.

Compiled by Aleksandr Lozovoy



Гладиолусы
Бумага, дублированная на холсте

Лежащая собака
Картон, масло
1963

Эти двое остались верны творческим принципам своей молодости. От служения социалистическому реализму Лозового избавило его пребывание в заключении, а Бубнову – длительная жизнь на чужбине.

Лозовой много путешествовал по Кавказу, любил ходить в горы. В доме у него обитали не только домашние животные, но также совы, лисица, орел, пресноводные крабы и прочая живность, за которыми он наблюдал, систематически записывая свои естественнонаучные выводы, и, конечно, рисовал: сохранились многочисленные наброски, полные экспрессии.

Исследователь русского авангарда Николетта Мислер так характеризует эту увлеченность Лозового: «Сочленение ног, напряженность мышц, устремленность телесной структуры вперед – все на этих полных движения картинах говорит нам о мощи и быстроте естественного мира, которую наставник Николая Лозового художник Павел Филонов называл «вечным цветением Вселенной». Его картины и рисунки неотступно преследуют нас, вызывая свой собственный, ясно слышимый, им одним присущий резонанс. В движениях его зверей – неистовство и ярость; их энергию ничто не в силах обуздать».

В 1970-х годах Лозовой начинает писать воспоминания о Филонове, Малевиче и других художниках. Мы приводим некоторые выдержки из них, они подтверждают, что в мыслях и в творчестве Лозового продолжали жить традиции петербургского авангарда.

Малевич употреблял выражение «живописный реализм», что, однако, не имело ничего общего с «реализмом» в его обычном понимании. В свои слова Малевич вкладывал тот смысл, что всякая картина сама по себе уже есть реальность, т. е. каждое цветовое пятно, каждый мазок, каждый штрих, линия есть определенная реальность, независимо от того, что они выражают. Это близко к понятию «цветоформы» у художницы В.Д. Бубновой...

...Ощущение такой реальности можно почувствовать в словах Малевича, сказанных одному молодому художнику, чью выставку мы вместе с Малевичем посетили: «Здесь есть у вас ряд удачных работ, хорошо промазанных». У таких художников, как, например, Крамской, этот «живописный реализм» спрятан за семью печатями. Там не скажешь, что работа «хорошо промазана». Но у Врубеля, Сурикова этот «живописный реализм» явно чувствуется.

Таким образом, исходя из понятия «живописный реализм», мы должны считать, что каждый изобразительный элемент имеет свою жизнь, свое значение. И художник должен ясно сознавать это во время работы (отсюда и выражение «промазанный холст»). Филонов требовал рисовать «сделанной линией». Но она состояла как бы из коротеньких кусочков. Филонов и сам так рисовал, как будто толчками. Я, однако, всегда рисовал линией, часто изгибающейся и меняющей свою толщину.

Только при такой манере и соответствующем душевном настрое у меня получались очень удачные наброски натурщика, зверей... При поступлении в академию мне пришлось надолго отказаться от этой манеры.

О Филонове почти все, знавшие его (исключая ярых врагов), говорили, что у него замечательный рисунок, исключительно интересная форма, что он может начать рисовать натурщика с пальца ноги и через двадцать минут у него уже готов удивительный, оригинальный рисунок. Филонов не признавал академического метода «строить».

...Весной 1927 года я пошел работать к Филонову. Учился у него в течение двух лет. Павел Николаевич начал с «установки»: взял небольшой листок бумаги и начал объяснять свой метод – метод «аналитического искусства», показывал, как нужно рисовать так называемой «сделанной линией». Причем Филонов никогда не говорил «мой метод», «я так начинаю», но всегда – «наш метод», «мы так начинаем», «мы мастера аналитического искусства», хотя все до последнего слова было его, филоновское.

Павел Николаевич принимал в свою группу всех без исключения. И старых, и молодых, и окончивших академию, и нигде до этого не учившихся.

Я пришел к нему в указанный день. Было еще 5–6 человек из числа учеников. Павел Николаевич стал выкладывать на стол один за другим свои рисунки, акварели. Поражала его исключительная забота о сохранности работ. Совсем маленькие рисунки, чуть не на четвертушке тетрадного листа, были тщательно завернуты в бумагу, как в конверт. Бросалась в глаза законченность, завершенность («сделанность») каждого рисунка. На стене висело несколько картин маслом, в частности, портрет Серебряковой (Е.А. Серебрякова – жена Филонова. –

Ред.), поразивший меня тщательной реалистической проработкой. Здесь же висело большое полотно (метра два) (175 х 215 см. — Ред.) «Пир королей» (1913 год), картина, очень меня заинтересовавшая. Павел Николаевич сказал мне тогда, что писал ее полгода. Картина поражала огромной экспрессией, выразительностью. Тут был и примитив, и иконопись, значительно были нарушены нормы реальности.

Павел Николаевич показал нам рисунок бабочки, красной с черным, и сказал приблизительно следующее: «Вижу, сидит на подоконнике. Говорю: «Подожди, нарисую». Но она улетела. А на другой день опять прилетела. И умерла». Не будучи мистиком, он верил в какое-то магическое воздействие живописи на человека и вообще на жизнь.

Павел Николаевич называл свой метод аналитическим. Однако мне кажется, что этот термин не передает всей сущности творчества Филонова. Возможно, он верил, что его метод дает возможность постичь сущность окружающего мира, организовать сознание, мобилизовать духовные силы человека.

Свой метод он считал единственно правильным из всех существующих и когда-либо существовавших методов... От работы Филонов требовал абсолютной завершенности, «сделанности» каждой линии, каждого мазка, каждой детали, куска и даже точки. Линии и точки должны быть твердыми, выразительными, завершенными... Требовал, чтобы работали только маленькой кистью. Советовал пользоваться муштабелем.*

Согласно своему аналитическому методу Филонов советовал, изображая, например, яблоко, писать и косточки, и даже червяка в яблоке. Изображать можно не только то, что видишь, но и то, что находится внутри, то, что художник знает о предмете. Он вскрывает щеку человека и показывает челюсть, зубы. Можно, рисуя человека, показать его сердце, кишечник. Можно показать предмет с разных точек зрения, в разные моменты...

При аналитическом методе осуществлялось изображение так называемых «процессов». Художник представляет себе те физиологические процессы, которые происходят в объекте, и передает их изобразительными средствами. Так, например, ученики Филонова, да и он сам, могли писать голову человека в реалистической манере, и вдруг на щеке или лбу целый кусок состоял из каких-то разноцветных палочек, кубиков, треугольников и т. п. «Это процессы, процессы», — пояснял Филонов. Они могли происходить не только в теле человека, но и вокруг человека.

Филонов представлял и указывал не только какое-то направление в искусстве. Он ставил вопрос обо всем направлении жизни человека, его мировоззрении, его положении среди других людей. Он верил, что искусство — это могучее средство преобразования жизни.

**Длинная палочка, один конец которой художник держит в левой руке, а другой упирается в картину для опоры правой руки при работе.*

Эти воспоминания о своей петербургской жизни в среде художников-авангардистов Николай Лозовой начал писать еще в то время, когда В. Бубнова жила в Сухуми, и продолжал вплоть до последних дней. Умер и похоронен Николай Лозовой в Сухуми.

Материал подготовил
Александр Лозовой

---

1 Варвара Дмитриевна Бубнова родилась в Петербурге в 1886 году. Ее детство и юность частично проходили в имении деда в Бернове (Старицкий уезд Тверской губернии), где сохранилась память о том, что дважды усадьбу посещал Пушкин (ныне в Бернове музей А.С. Пушкина). Сама Бубнова помнила приезд в Берново Левитана вместе с Софьей Кувшинниковой (прообразом чеховской «Попрыгуньи») и работу художника над картиной «У омута» (1892 год, Государственная Третьяковская галерея).
В 1903 году Бубнова поступает в Рисовальную школу Общества поощрения художеств. Бубнова вспоминала, что в 1905 году в школе произошли «беспорядки», учащиеся требовали расширения программы обучения живописи. Следствием этого стали небольшие уступки со стороны директора Н. Рериха, а вскоре исключение активных товарищей, благодаря которым уступки эти были сделаны. Тогда Бубнова решила оставить школу и в 1907 году выдержала экзамен в Академию художеств.

2 В 1919 году она пишет предисловие и способствует изданию исследования В. Матвея «Искусство негров». В 1920 году Бубнова знакомит Кандинского с неопубликованными исследованиями Матвея. Ранее Кандинский был знаком с Матвеем и состоял с ним в переписке, очень высоко отзывался о нем. Вполне вероятно, что Кандинский оценил, как никто другой в то время, принципы творчества, которые исповедовал Матвей.

3 Так, например, красный квадрат Малевича Бубнова воспринимала как производное от иконы XIII века из Русского музея, но икона, по словам Бубновой, была облагорожена временем.
По мнению В. Матвея и Бубновой, «Черный квадрат» Малевича (1915 год, Государственная Третьяковская галерея, Москва) с течением времени также стал более художественным. То есть при написании фон «Черного квадрата» был белым, а квадрат написан черной краской. Со временем белый цвет на картине растрескался и превратился в серый, стала более заметной неровность квадрата: нижний левый его угол ближе к кромке холста. Черная краска квадрата покрылась кракелюрами. Сквозь них проступают другие цвета, в частности розовые. Это следы другой композиции, ранее существовавшей на этом холсте. Так черная краска обогатилась, преобразовалась, приобрела колорит.

4 Начиная с этого времени Лозовой работает в качестве художника, пишет плакаты для Общества пролетарского туризма и экскурсий, общества «Друг детей», с 1927 года делает модели сельскохозяйственных машин для Государственного сельскохозяйственного музея.

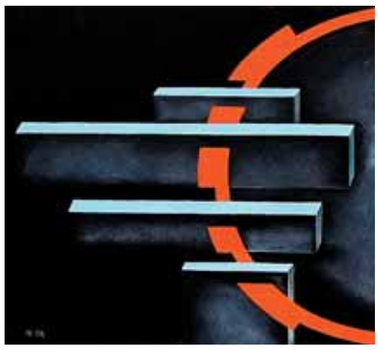
5 В частности, Бубнова полностью исключила из своего обихода графитный карандаш. Она считала, что графика должна быть максимально контрастной и полностью раскрывать возможности черного и белого цветов. Лозовой же, напротив, отказывался от светотени или тушевки, использовал мягкие графитные карандаши. Объем, пространство он старался передать извилистой экспрессивной линией.

Композиция
на голубом фоне
Холст, масло
1972

посвящение малевичу

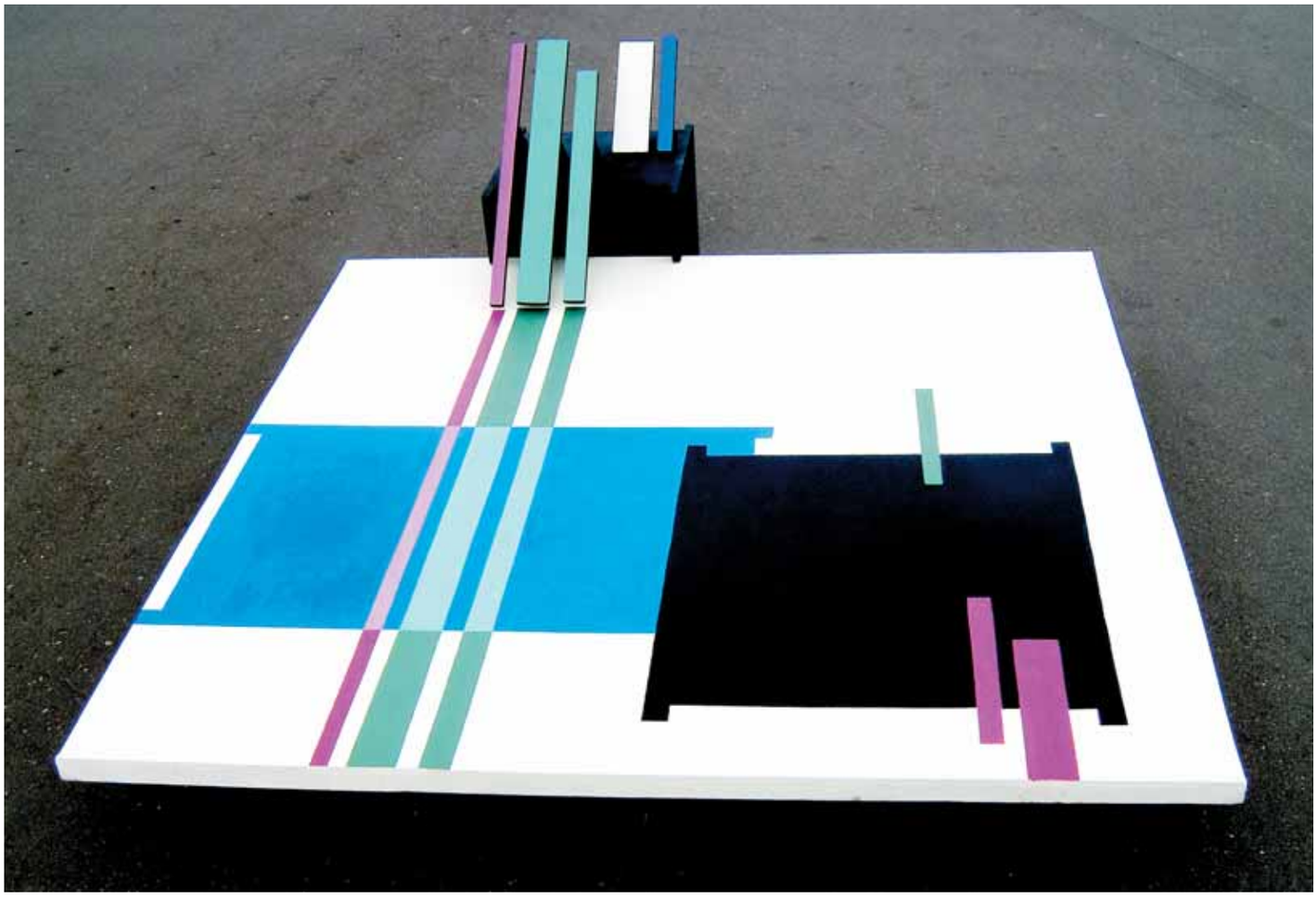
«Посвящение Малевичу. Супрематический дивертисмент» – международная акция. Она не приурочена к какой-либо дате, связанной с именем или деятельностью Мастера, а возникла из некоего импульса, идущего от Витебска – города, необычного своей аурой. «...Многие города Западного края – из красного кирпича. ...Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича... Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города...», – делился впечатлением Сергей Эйзенштейн. В Витебске все возникало как бы из ничего, неожиданно, потом исчезало, пребывая нигде и возвращалось вновь. Этот странный город, казалось, излучал идеи, порождал художественные акции. Так и нынче.

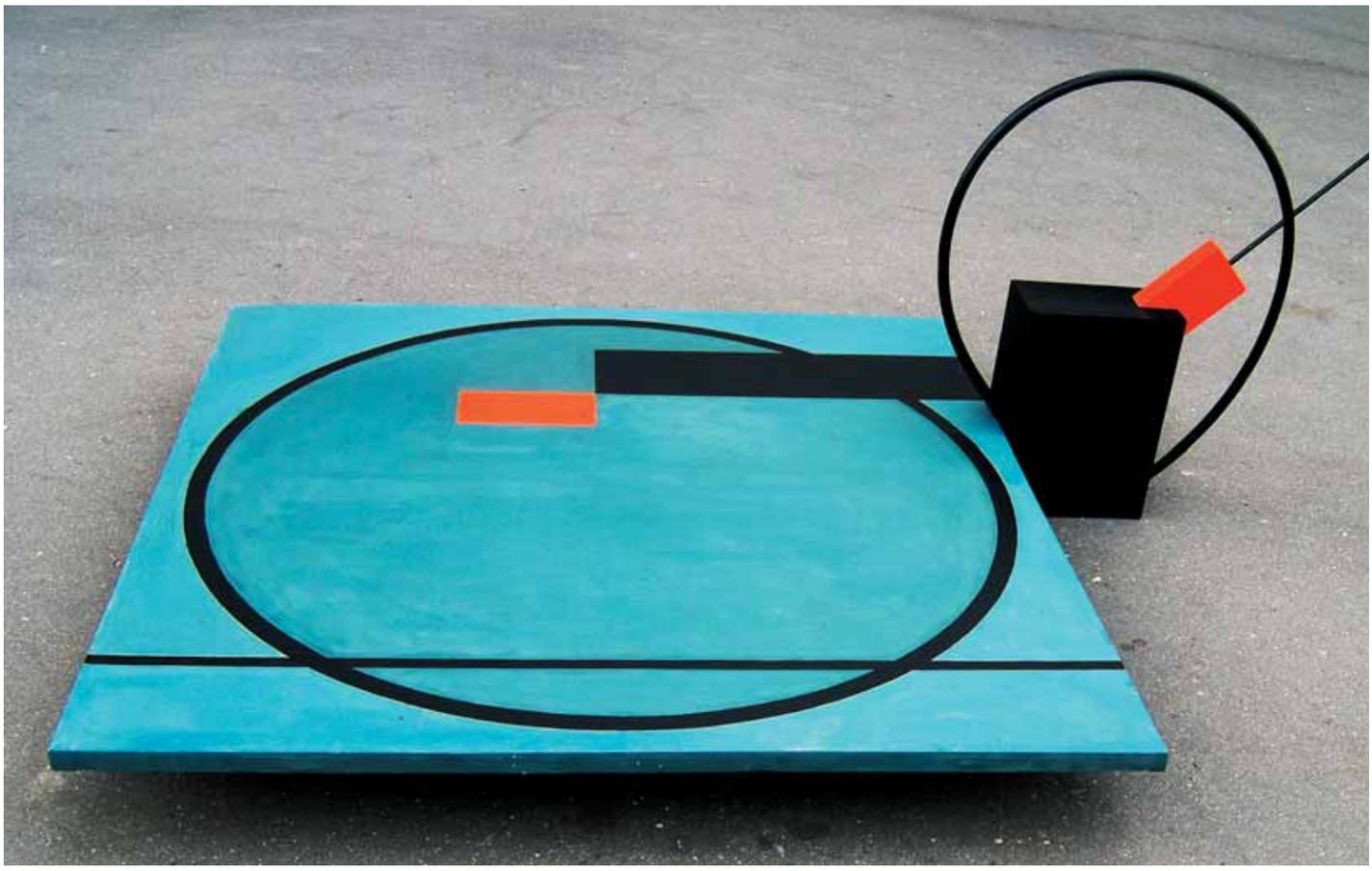
По инициативе витебского Центра современного искусства соединились устремления многих художественных институтов. «Посвящение Малевичу. Супрематический дивертисмент» стал полем сотрудничества Московского музея современного искусства, Государственного центра современного искусства, Центра современного искусства г. Туркуан (Франция) и витебского ЦСИ. Это модульный проект, так как каждый его компонент существует вполне самостоятельно в рамках целостности, смыслом которой является взаимосвязь Малевича и Витебска.



Проект, рассчитанный на два года, открылся на Петровке, 25, выставкой «Обратная информация» витебского художника Александра Малея.

В «Энциклопедии русского авангарда» в статье об обратной информации написано: «Зритель в его сиюминутном состоянии в момент наблюдения произведения включен в его структуру не опосредованно, а непосредственно: без его со-участия и со-мышления, без его со-бытия произведение не представляет собой единства... сам смысл возникает в зрителе, совмещающем структурные элементы формы, как прошлое и будущее – в настоящем». Конечно, сквозь все это просвечивает великий авангардист XX века. Но Александр Малей не парафраз Малевича ни в фамилии, ни в творчестве. Из-





вестно: для того чтобы состояться, художник вынужден отрицать предшественника. Настоящий последователь – всегда оппонент. Иногда у Малея проскальзывает фраза: «Малевич мешает мне». В чем же?

Один известный европейский коллекционер по поводу выставки сказал: «Здесь присутствует чистота витебской школы Малевича и Лисицкого и высокая техника исполнения». Значит, первое, на что сразу обращают внимание, это следование в русле традиции. Однако...

В теоретических размышлениях и в собственной практике Александр Малей – прежде всего представитель современного искусства, и интересуют его сегодняшние проблемы. Не исследование идей Малевича и его творчества является задачей и смыслом позиции художника. Изменился мир, изменилось искусство. Нельзя идти вперед с повернутой назад головой. И все же...

Малей базируется на Малевиче, считает метод Малевича универсальным, считает, что Мастер дал духовную платформу всему современному искусству. Малей убежден: все художники должны пройти через супрематическое пространство, пройти через Ноль, чтобы идти дальше, а не оставаться в прошлом искусства.

Исследователи нередко упускают из виду наиболее важное качество творчества Казимира Малевича – он предложил совершенно новую реальность. Искусство, по утверждению Малевича, имеет божественное происхождение. Оно возникает не из природы, а именно из другой реальности. Малевич открыл эту новую реальность и визуализовал ее как чистую плоскость: чистый холст связан с первопространством. Плоскость Малевича – это виртуальное пространство. Оно не существует вне сознания человека. Это пространство и стало главным компонентом современного искусства.

Так в чем же Малей оппонирует Малевичу?

Малевич обнаружил первопространство и установил его связь с человеком. Малей добавил к реальности Малевича новую реальность: Человек – это не только пространство сознания, это двойное пространство. Человек воспринимает мир двойственно: как физическую реальность и трансцендентную реальность. Но главная – трансцендентная. Мы внутренне разделяем взгляд Малевича на реальность, но видим мир трехмерно. И Малей не уходит от трехмерности мира. Вернее, он проникает сквозь малевичевский

Александр Малей

Пространство (7)
Холст, масло
1996

Объект XI
Холст, масло, ДСП, краска
2004

Красный сегмент
Холст, масло, пластмасса, металл, ДСП
2004

ОИ–122
Холст, масло
2004

Нуль, сквозь малевичевскую супрематическую живую плоскость, сквозь виртуальность сознания и идет дальше. Но визуально получается, что движется он в обратном направлении – к реальности физической. Малей мирит Татлина с Малевичем. Супрематизм – это нематериальное восприятие мира, искусство энергоощущения. Такое мировидение – база для формирования современного мышления. Малевич остался в белом безмолвии, Татлин – привязанным к земле. Малей предложил такую концепцию: бытие – только то, что ты есть, а не то, что ты воображаешь. Мы не можем развиваться только в своем воображении. Когда мы доходим до точки – «Квадрата» Малевича, – то что же дальше?

Каждый из представленных на выставке объектов слагается из двух частей – изображение в плоскости плюс трехмерное изображение. Обе эти части изображают одно, только разными методами. Изображение – сквозное, зритель сквозь одно пространство видит второе. И эту модель сознания он в своем воображении должен свести воедино, совершив операцию, обратную тому, что произвел художник.

Александр Малей начинал свой проект еще в 1980-е годы, делал первые пробы, двигаясь по пути, который еще не был отчетливо виден ему самому, и уловил то, что станет сегодня для нас кодовым понятием – информация. Действительно, именно информация – суть и принцип современной цивилизации, она – суть и принцип всего живого. Вселенная постепенно набухала интеллектом, она работала на проявление своего высшего уровня разума. Он создавался долго, и теперь предстоит обратное движение – вернуть Вселенной плоды своего труда. Это вызывает ассоциации с обратной перспективой, т. е. когда точки схода расположены на переднем плане и зритель соучаствует в происходящем.

Александр Малей своим творчеством говорит об ответственности человека за свой мир и мир вокруг, говорит о смысловой сути человека.

23 февраля участники проекта провели день памяти Казимира Малевича в Немчиновке у Памятного знака К.С. Малевича. А вечером в Государ-

Холодный кубосупрематизм
Холст, масло
2004

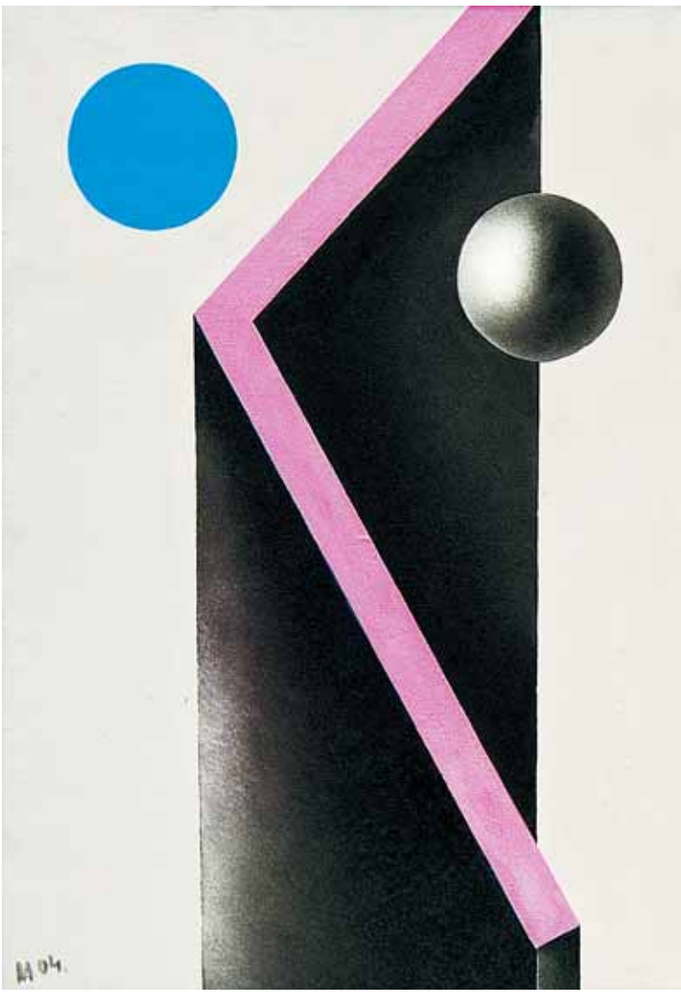
Объект–0,3
Холст, масло, ДСП, металл, краска
2005

Dedication to Malevich

Many arts institutes have joined forces thanks to the undertaking of the Centre of Modern Art in Vitebsk. Its project called «Dedication to Malevich: a Suprematist Divertissement» has proved a good common ground for co-operation of the Moscow Museum of Modern Art, the State Centre of Contemporary Art, the Centre of Contemporary Art in Tourcoin (France) and Vitebsk's Centre of Modern Art itself. Essentially it is a

Движение супрематической формы
Холст, масло
1993

ОИ – W
Холст, масло
2004



ственном центре современного искусства состоялась выставка афиш международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» и событий, связанных с именем Малевича в Витебске. Автор – витебский художник Александр Досужев. В рамках выставки также прошла презентация издательских проектов.

С 1994 года в Витебске осуществляется проект «Малевич. Классический авангард. Витебск», издано восемь сборников по проблемам авангарда XX века и современного искусства. В проекте принимали участие многие российские исследователи, зарубежные искусствоведы, художники и поэты. В предисловии к очередному, 9-му номеру, в частности, говорится: «...Мы, живущие в Витебске, связаны с нашим городом «серебряной нитью». Когда в апреле 2002 года со спектаклем «Шагал... Шагал» группа Коласовского театра была в Париже, специально для актеров устроили экскурсию в Гранд-опера, где показали плафон, расписанный Марком Шагалом в конце 1960-х. Среди фрагментов на темы самых известных произведений музыкального театра в росписи потолка они увидели уголок Витебска – Шагал словно приветствовал своих земляков и через пространство и время истории посылал весточку о своей любви и памяти...» Шагал прославил свой город во всем мире.

Именно в Витебске Казимир Малевич создал свой философский корпус текстов. Этот город вдохновлял. Витебское небо, по воспоминаниям М. Бахтина, отверзало ему бездну, полную звезд и могучего энергетического потенциала.

Супрематические конфетти не сгинули в 1920-е годы, на улице можно встретить «Черный квадрат», а вокруг – красные, синие, белые треугольники, вытянутые линии, круги и окрашенные плоскости – роспись, сделанная по эскизам Малевича художниками творческого объединения «Квадрат».

В Московском музее современного искусства на презентации проекта была представлена «Энциклопедия русского авангарда», в которой 438 статей раскрывают историю и концепции авангардистского искусства в различных областях культуры. Издание составили тексты, которые базируются на архивных источниках биографий и творчества деятелей искусства первой трети XX века. Цель сборника – дать панораму различных течений авангарда. Имена, судьбы, теории, школы, термины, научные и учебные дисциплины, учебные программы, музейные коллекции, новые формы театра позволяют увидеть масштаб произошедших в культуре начала века перемен. Авангард изменил парадигмы мы-

Пространство
Холст, масло
1994

шления, в силу вступила новая образность, обнаружились принципиально новые закономерности искусства.

В рамках проекта был показан «Супрематический балет» (вечер в ГЦСИ). «Супрематический балет» Нины Коган был создан в 1920 году в Витебске. Задачей его было акцентировать геометрию пространства через движения геометрических фигур, среди которых первенство принадлежало черному квадрату как главенствующей форме и идее. Черный квадрат в супрематическом балете, как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения.

Балет выявляет основные элементы движения, его развертывания из центра в порядке следования фигур – линии превращаются в крест, затем в звезду, в круг, круг становится квадратом...

Энергетические линии перестроения и перемещения являются сюжетом и смыслом супрематического балета. Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в супрематическом балете низведены до геометрической базы.

Здесь очевидны те же эксперименты, что велись в мастерских Малевича, Ермолаевой и Эль Лисицкого. Супрематизм настойчиво выходил из плоскости в объем, и сценическая площадка наряду с архитектурой и дизайном была одним из способов такого выхода. На афише спектакля обозначено: «Танцы за ненадобностью отсутствуют», что является не просто декларацией в духе времени, но концепцией произведения.

На заднике с помощью компьютерного проектора происходит геометрическое действо. На сцене то оживают, то застывают скульптурные фигуры в красно-белом, а по центру сцены медленно передвигается черная сидящая фигура.

Движения геометрических фигур в компьютерном изображении представляют собой взаимопревращения живого огня, магических символов, космических знаков, подобий белых архитектонов Малевича.

Сюжет постановки – человеческая жизнь с ее страстями, беспокойством, надрывом и неисполнимыми желаниями, выраженная в самой хореографии. Космическую энергетику, холод и отчуждение Вселенной, ее гармонию и божественную красоту визуализирует компьютерная графика.

Посвященный «Супрематическому балету» 1920 года «Супрематический балет» 2003-го представляет собой явление современного сознания. Он основан на геометрическом движении, задуманном Ниной Коган; на сценарии фильма Казимира Малевича с развертыванием форм в пространстве; на энергетических изысканиях Оскара Шлеммера об активных точках сцены. Новая постановка связана с сегодняшним пониманием взаимосоотнесенности трехмерной физической реальности и виртуальной реальности. Соотнесенности реального человека с миром электронных версий и формальных взаимопревращений.

В рамках долгосрочного и масштабного проекта «Посвящение Малевичу. Супрематический дивертисмент» намечается также выставка работ народного художника России З.К. Церетели в Национальном художественном музее в Минске и в выставочном зале Центра современного искусства в Витебске.

Татьяна Котович

modular enterprise because its components are quite independent but linked together by a common idea of showing how Malevich the painter and Vitebsk the town have associated and communicated with each other.

The project, planned to last for twenty four months, was launched at No.25 Petrovka street in Moscow by displaying an exhibition, «Reversed Information», by a Vitebsk painter, Aleksandr Maley.

On 23 February the project's partakers paid homage to Kazimir Malevich at his memorial in the Moscow suburb of Nemchinovka. In the afternoon of the same day, there was on view at the State Centre of Contemporary Art an exhibition parading a show of posters by international pleinair painters, «Malevich. UNOVIS. Modern», and describing the events associated with the name of Malevich in Vitebsk. Authored by a Vitebsk painter, Aleksandr Dosuzhev, the exhibition also extended to present a few publishing projects.

When the Vitebsk undertaking was ushered in at the Moscow Museum of Modern Art, among the publishing projects aired there was «Encyclopaedia of the Russian Avant-Garde», whose 438 articles give a fairly good insight into the history and concepts of the avant-garde art in various cultural areas. The edition has been compiled from texts based on archive sources relating to the life and work of early-twentieth-century artists. Its declared aim is to give a panorama of different avant-garde movements.

Another of the Vitebsk project's treats was a Suprematist ballet performed at the State Centre of Contemporary Art. Dedicated to the ballet of the same name staged by Nina Kogan in Vitebsk in 1920, it is clearly a phenomenon of modern thinking.

Пространство (1)
Холст, масло
1997

Объект XIII (треугольник)
Холст, масло, ДСП, краска, дерево
2004

Zurab Tsereteli, People's Artist of Russia, is also planning to stage a display of his works as part of the «Dedication to Malevich: a Suprematist Divertissement» project, first at the National Arts Museum in Minsk, then at the Centre of Contemporary Art in Vitebsk.

Tatiana Kotovich

металлическая живопись эдгара карраско артеага

Прекрасные предметы полезны уже только тем, что они прекрасны.

О. Уайльд

В начале весны в Московском музее современного искусства (Петровка, 25) прошла выставка известного художника и скульптора из Эквадора Эдгара Карраско Артеага.

Сегодня кажется, в искусстве уже ничем нельзя удивить. Все темы проговорены, все материалы опробованы, все техники освоены. А потому неизбежно впечатление уже виденного, и не однажды. Кроме того, современные художники, охваченные концептуальными играми, все меньше озабочиваются такими качествами создаваемых произведений, как эстетическая привлекательность и позитивная направленность.

Но те, кто приходил в музей в эти мартовские дни на выставку Эдгара Карраско Артеага, могли убедиться в том, что современное искусство еще способно не только удивлять, но и восхищать как новизной, оригинальностью мышления, так и подлинной красотой образов. Оно может доставить не только работу уму, но и наслаждение глазу.

Э.К. Артеага начинал свой путь в искусстве с работы в ремесленных мастерских. Потом учился на специализированных курсах в Бордо, Марселе и Мадриде. Его первые работы – фигуративные полотна и скульптуры. Но постепенно творчество художника претерпевало изменения – он все более тяготел к абстрактной образности.

Артеага работает с металлом. Когда вы слышите словосочетание «художник по металлу», то вашему мысленному взору представляется или авторская «ювелирка», или ковка, или чеканка, или, если вы ориентированы на актуальное искусство, что-то брутальное, тяжелое и во всех случаях объемное (необязательно масштабное, но всегда занимающее какое-то место в пространстве), словом – арт-объект. Но в отношении того, что делает Эдгар Карраско, ваши представления будут ошибочны. Ибо работы Артеага – настоящие картины, которым в большинстве своем присущи все те качества, которыми обладает полотно, а именно: цвет, свет, живописность, порой графичность, ощущение пространственной глубины. Но в композициях Эдгара Карраско Артеага – не столкновение живописных пятен или геометрических фигур, а игра света и фактурные метаморфозы на поверхности металла. Для художника материал имеет огромное значение. Артеага предпочитает серебро или бронзу, украшая поверхности виртуозной резьбой. «То, что я чувствую, когда рисую картины, – это любовь к свету, любовь к материалу... Я очень люблю бронзу, люблю медь, и все эти чувства меня переполняют тогда, когда я рисую», – говорит художник.

Градус эмоционального и эстетического воздействия его работ столь высок, что у впервые их видящего невольно вырывается возглас удивления и восхищения. Делать такое с металлом? Не зря все же один из критиков назвал Артеага «современным Аладдином» – столь виртуозно его владение техникой обработки металла механическим и химическим способами.

Он буквально проникает в саму душу материала, выявляя потаенное.

Переплетение абстрактного и ассоциативного, конкретного и отвлеченного дает возможность многоуровневого восприятия произведений.

Поглощающие и отражающие фрагменты поверхности, сочетаясь, дают такую богатейшую гамму оттенков, такое тональное разнообразие, что сравнение с живописью или графикой возникает непроизвольно. В ежедневном экспериментировании Э.К. Артеага открывает новые цвета и их реактивы и, похоже, может найти любой тон, и не только охры, сиены, зеленого, медянки. Иногда он очеловечивает металл, добиваясь бархатисто-нежных, теплых тонов, иногда заставляет вибрировать отражениями космической материи.

Четко выявленная плоскость металлической картины, зафиксированная и усиленная графически (подобие иероглифа, знак, линия), и тут же пространственный прорыв порождают ощущение энергетического взрыва. При этом каждая картина – это своеобразная голограмма: стоит сменить угол зрения – и перед глазами совсем другой сюжет. Можно сказать, что Артеага играет по правилам нового, еще не известного вида искусства, в котором он первопроходец, и гордится этим: «Я не люблю повторять то, что другие уже делают. И поэтому я не выбрал путь, который проходили уже многие другие».

Но что важно, работам мастера присуща та удивительная гармония, созвучность и чувство меры, которые позволяют говорить о подлинном аристократизме творчества Артеага.

Металлические картины Эдгара Карраско находятся во многих музейных и частных коллекциях Эквадора, Испании и Перу.

Получив все возможные национальные премии, принимая участие в международных выставках Гаваны, Барселоны, Мехико и Софии и представляя работы в США, Латинской Америке, а также в Восточной и Западной Европе, Эдгар Карраско добился настоящего признания.

Его работы неизменно вызывают большой интерес публики во многих странах мира. При активной

поддержке Посольства Республики Эквадор в РФ теперь познакомиться с необычным творчеством Эдгара Карраско Артеага получил возможность и российский зритель. На выставке в Московском музее современного искусства было представлено 30 произведений, выполненных из металла (медь, серебро, бронза и др.).

Доставить в Россию драгоценный груз весом в 380 килограммов художнику помогли поставщики бананов – они перевезли картины в трюме корабля.

Лия Адашевская

Edgar Carrasco Arteaga's Metallic Painting

Edgar Carrasco Arteaga's exhibition was lately on view at the Moscow Museum of Modern Art.

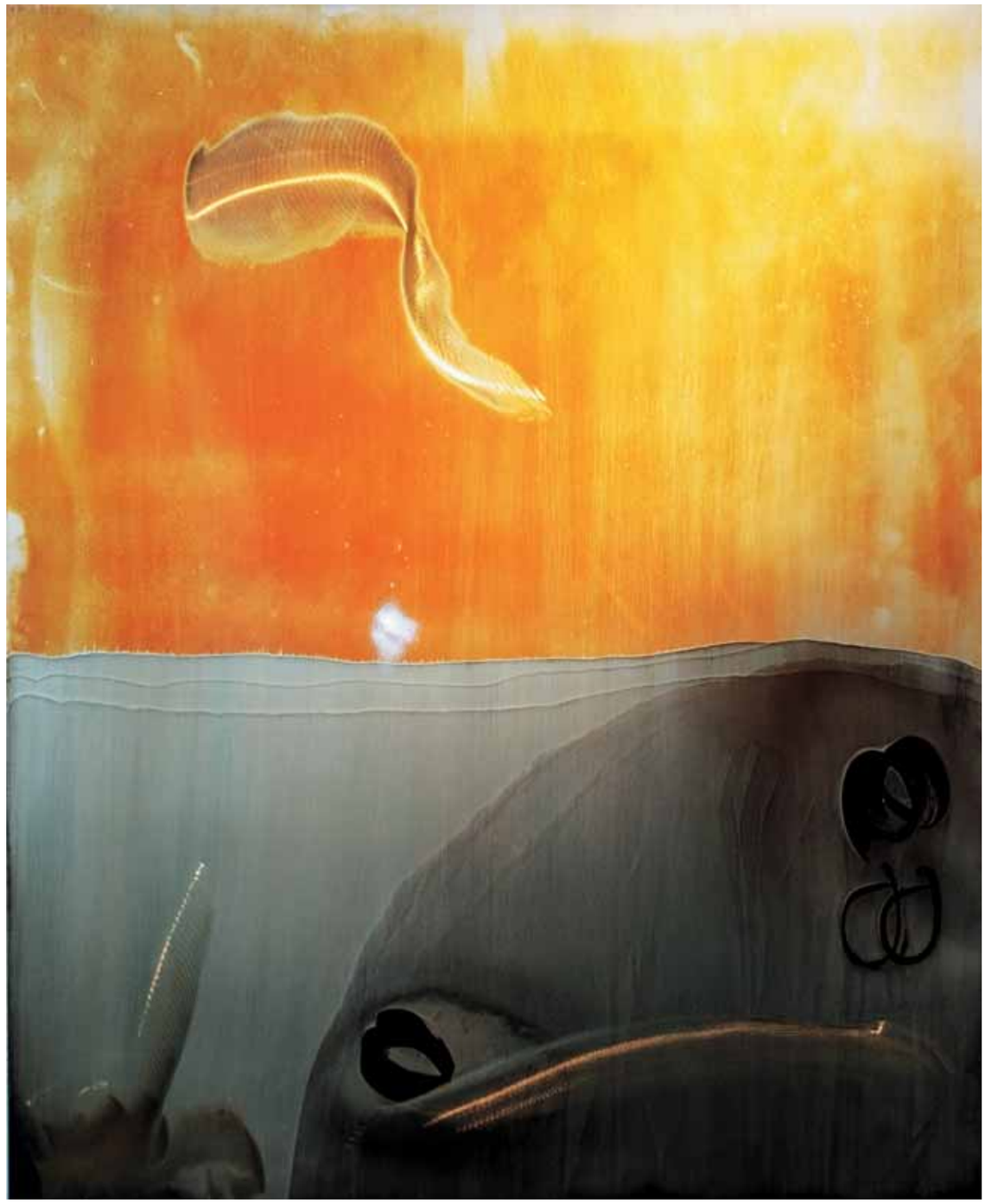
The Latin-American painter and sculptor has won various national awards in his native Ecuador and took part at international exhibitions in Havana, Barcelona, Mexico City and Sophia; he also exhibited his works in the United States, Latin America and Eastern and Western Europe. So he is an internationally recognized artist and wherever he exhibited the public took great interest in his works.

This time the Russian public also got a chance to go and see Edgar Carrasco Arteaga's uncanny creations, much thanks to active support from the Embassy of the Republic of Ecuador in the Russian Federation. The show at the Moscow Museum of Modern Art flaunted 30 works made of metal (copper, silver, bronze and so on).

Liya Adashevskaya

Эдгар Карраско Артеага

Композиции
Серебро, кислоты



позитивная живопись александра антадзе

С 21 января по 13 февраля в Московском музее современного искусства проходила персональная выставка живописи грузинского художника Александра Антадзе «Позитивизм».

Aleksandr Antadze's Positive Painting

Aleksandr Antadze's one-man exhibition under the heading «Positivism» was recently on view to the public at the Moscow Museum of Modern Art.
The Georgian painter's oeuvre is a peculiar mix of today's trends in painting and his country's traditional school. Spontaneous and ingenious at the same time, his pictures produce an emotive realm of their own inhabited with half-tones, slight shifts, symbols and hints, emanating out rays of warmth, light melancholy and humour.

Ekaterina Nikitina

Александр Антадзе

Слон
Холст, масло
2003

Три дамы
Холст, масло
2005

Слово «позитивизм» в данном контексте носит скорее эмоциональный характер, подчеркивает особый настрой в творчестве автора, которое призвано сформировать у зрителя определенное «позитивное» настроение, нежели философский подтекст.

Александр Антадзе родился в Тбилиси. В 1996 году окончил Тбилисскую государственную академию искусств с дипломом архитектора-художника. Последние пять лет он живет и работает в Лондоне, где с 2003 года неоднократно выставляет свои работы на персональных и групповых выставках. Необычность соединения современных живописных тенденций и традиционной грузинской школы выгодно выделяют живопись Антадзе и придают непосредственность и оригинальность его работам. Теплота, светлая грусть, юмор, струящаяся внутренняя энергия наполняют картины Антадзе, создавая свой эмоциональный мир полутонов, легких смещений, смыслов, намеков.

Его герои, будь то смешные, немного угловатые животные или маленькие человечки, скорее напоминающие эльфов, крошечных гномов из сказочной страны, составляют довольно разнообразную эмоциональную палитру – тихих переживаний, мечтаний, фантазий. Мы можем над ними посмеяться, проникнуться к ним сочувствием, можем вместе с ними улыбнуться. Герои художника не отталкивают, а, наоборот, приближают к себе зрителя своей незатейливой открытостью и позитивным настроем.

Одна из главных задач, поставленная автором на этой выставке, – одарить зрителя положительными эмоциями, позволить стать ему соучастником доброй, интересной сказки.

Екатерина Никитина

похороны хомячка 1:30

…Рассказывают, что Учитель Ху в доме своем держал с десяток хомячков и частенько, на них указуя, так говорил своим ученикам: «Столь долог срок живого существа, сколь это кармой его предопределено. А в жилище моем столь святость велика, что очищается карма бедных зверьков, и на четвертый или пятый день они уже в следующее, лучшее перерождение уходят… И ведь что интересно, стоит мне им воды или еды дать, как, в грех чревоугодия впав и карму свою тем утяжелив, долго еще живут они в животном обличье своем, в лучшее перерождение не уходя!»

Ю р и й Ю р т
Книга тысячи поучений, или Поучительные притчи Учителя Ху

«Похороны Хомячка, или 1:30» – так называлась выставка Школы современного искусства «Свободные мастерские», проходившая в рамках проекта для молодых кураторов «Дебют». Как и все проекты школы, это одна из инициатив, дающая молодым авторам (и художникам, и кураторам) попробовать свои силы и реализовать задуманное.

Молодежь активно посещала выставку, а затем делилась своими впечатлениями в «живом журнале» на просторах Интернета. Интеллигентные старушки, не отличающиеся большой любовью к новым технологиям, все же играли в интерактивную игру, а потом пускались в воспоминания о своей молодости и домашних животных...

Принимали участие в «похоронах хомячка» 17 авторов. Параллельно с выставкой в ММСИ проект демонстрировался в Музее «Тульский некрополь», на родине пряников и самоваров.

Как это ни парадоксально, но именно любовь к хомячку, да и ко всем животным вообще, привела к появлению подобного проекта. К теме большой смерти художники, и классики, и современники, обращались неоднократно. А вот тема маленькой смерти, смерти небольшой зверушки, птички, рыбки, практически не поднималась. Однако тема эта близка

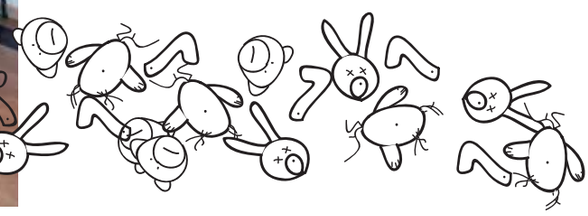
The Hamster's Funeral or 1:30

«The Hamster's Funeral or 1:30» is the title of the exhibition recently brought into the limelight by Free Workshops, a school of contemporary art attached to the Moscow Museum of Modern Art, as part of the «Debut» young curators' project. As in any other projects from the school, young authors (painters and curators alike) take it up as a test ground to prove their worth and express themselves. Paradoxically enough, it was the affection they felt for the hamster, and all animals in general, that has led them to the project. Death writ large has been a theme tackled by many artists, classics and contemporaries, now and then. Now, death writ small, the death of small pets, birds and fish, has rarely or never been so. Yet it must appeal to all of us; could you remember performing a sad, serious ceremony of burying a small pet in your childhood? Some say they used to keep a hamster graveyard under their balcony: all rodents are pitifully short-lived. Where do the hamsters go? Don't they take with them some part of our childhood? Why do we feel so ironic toward dead small pets, their death writ small?

Apart from fears, childhood scenes, brooding and irony queerly heaped up in our minds, the main message of the project is reminding us that we do in fact care much for our small pets because they are as mortal as we ourselves.

Though it may sound absurd in the context of the exhibition, we wish «The Hamster» luck and travel. Like young painters, «The Hamster» does not want to stand still: the project is due to extend into clubs in Moscow and elsewhere to go on talking about death, or, rather, about life.

Nika Kuhtina



всем нам: у кого из нас не было в детстве грустных и серьезных ритуалов – захоронения маленькой зверушки в коробочке из-под часов? У многих даже имеется целое хомячье кладбище под балконом: век маленьких пушистых грызунов, увы, недолог. Но куда уходят хомячки? И забирают ли они с собой часть нашего детства? И откуда такая ирония по отношению к смерти маленьких зверьков, к маленькой смерти?

В этом мире мы все равны – художники, математики, лыжники, дальнобойщики, божьи коровки, хомячки... Смерть уравнивает нас. Как в песне поется «звери, рыбы, люди – все придут ко мне» («Текила-джазз», «Звери»). Однако современный человек, с молоком матери впитавший идею антропоцентризма, высчитывает процентные соотношения, и мерилом этих отношений является, безусловно, сам человек. Один к семи, один к тридцати... Один год жизни собаки приравнивается к семи человеческим, один год жизни хомячка – к тридцати.

1:7, 1:30... Пропорции. Пропорции жизни и, соответственно, пропорции смерти наших домашних животных.

Для молодых художников Школы современного искусства «Свободные мастерские» пропорция 1:30 – это некая отправная точка, с которой начинается исследование феномена маленькой смерти.

Каждый молодой художник имеет собственный жизненный опыт, свой личный опыт потерь, поэтому закономерно появление пестрого ряда работ.

Персонаж серии графических принтов Веры Ундрицовой, трогательный хомяк, путешествует по колумбарию. Призрак домашнего любимца приходит навестить людей, по сути, также являющихся призраками. Где же встретятся люди и животные, перейдя в мир иной, и встретятся ли вообще? Люди, уже не присутствуя в этом мире, требуют красивого и дорогого мрамора и венков, а об ушедшем хомячке напоминает лишь скромный камушек или дерево в парке...

Другая серия графических принтов, вызвавшая живой интерес у зрителей, – работа Алины Рединой. Юная художница, взяв за основу распространенную шутку, заполнила пространство чебурека маленькими котятами, отсылая тем самым к известной фразе «пирожки с котятами». Игра, но очень тонкая игра, с двойным дном, поскольку по колористическому и композиционному решению работы автор отсылает нас к Ренессансу...

На выставке было представлено большое количество фотографических работ. Серия Евгении Долининой «4» – графические, напоминающие иероглифы останки чаек на прибрежной гальке. Автор балансирует на тонкой грани между любованием и отвращением, пониманием и угадыванием... Название фотосерии знаковое: в Японии иероглиф 4 – это знак смерти.

Философски-спокойное наблюдение, любование тихой красотой характерно для Марины Фоменко. Коллаж ли это, где за основу взята погибшая голубка, или фотосерия, главным героем которой является муха, запутавшаяся в паутине, – от всех работ веет спокойствием, умиротворением и тишиной. Работа Анны Васьковой «Собачья жизнь» оказалась на выставке самой страшной и пугающей, хотя, казалось бы, ни тушек, ни черепушек...

Автор обращается к теме отношения человека к братьям меньшим. Герои этой работы – собаки, обитающие в питомнике. Они еще живы, во всяком случае на фото. Но всем известна участь животного, попадающего в подобные места. Собаки находятся в промежуточном мире – между жизнью и смертью.

В интерактивной компьютерной игре Елены Трифоновой и Дарьи Локтионовой-Соловых зрителю предлагается на время стать обладателем хомяка-тамагочи, обитающего в окружении различных предметов. Вследствие активного участия зрителя-игрока (наведения мышкой различных предметов на хомячка) со зверьком происходят абсурдные вещи, но он продолжает жить. Как только зритель перестает уделять хомячку внимание, хомячок умирает: мы видим скелетик зверька и надпись «Я сдох, не поминайте лихом!». Здесь, как и в других проектах этого авторского коллектива, абсурд и ирония уживаются с очень простой и актуальной идеей – о дефиците внимания в нашем современном мире.

Алина Гуткина
Вавилон
Инсталляция

Вера Ундрицова
Хомяк. Muran

Елена Трифонова,
Дарья Локтионова-Соловых
Хомяк-тамагочи
Интерактивная игра

Максим Русаков
Почтите память, безжалостные убийцы
Объект

Инсталляция Алины Гуткиной – расписанная граффити старая стиральная машина, из которой торчат куски меха – хвостики и лапки лис...

Проект ассоциируется со страшными примерами гибели животных в бытовых условиях, к которым они не приспособлены. Попытка соединить невозможное – общество потребления, технологический прогресс и мир природы – приводит к плачевным результатам. Концепция также отсылает нас к известному лозунгу «зеленых» «Посмотри в глаза своей будущей шубы»: объект залит краской, правда, не зеленой, а красной... Зверек погиб – шубы не будет.

Внимание посетителей привлекал яркий и нарочито простой, в стиле первых опытов компьютерного дизайна 1990-х годов, плакат Елены Савиной, расположенный рядом со входом. Идея проста и лежит на поверхности: в одном из готовящихся (или уже приготовленных) на сковородке желтков угадывается утенок... Птенчик то ли пытается удрать с обеденного стола, то ли это душа желтка, которой даже не дали вылупиться из яйца.

Очень трогательный и в тоже время пугающий проект Ольги Егоровой-Орлетиновой.

В маленьком аквариуме представлен «срез земли», под землей – маленький плюшевый мишка, красный тряпичный зайчонок, некая полосатая зверушка-игрушка... Сверху, на земле – засохшие листья. Осень жизни. Здесь и воспоминания о кладбищах домашних животных, имевшихся практически у каждого в детстве под балконом или в соседнем парке, и вообще воспоминания о детстве (оставленные в прошлом, «канувшие в Лету» игрушки, детские «секретки», упрятанные под землей, в ямке, прикрытой стеклышком, и т. д.).

Видеоработа «Птичка» – Птичий рынок с котятами, хомячками, щенками и прочей живностью. Параллельно с просмотром зрителю предлагается прослушивать реальные рассказы людей (текст также идет в виде субтитров), которые произошли с домашними питомцами рассказчиков. В подавляющем большинстве историй говорится про то, что «все умерли», но из-за нелепых, абсурдных ситуаций нам становится смешно.

«Это очень грустная история про новогодние подарки. Каждому хочется, чтобы на Новый год к нему пришел Дед Мороз и принес какой-нибудь замечательный подарок. Когда мне было три года, на Новый год мне подарили трехлитровую банку с рыбками и килограмм конфет. Но у меня была очень добрая душа, и мне подумалось: «Почему у меня есть замечательные подарки на Новый год, а у рыбок никаких подарков нет? Они сидят в своем аквариуме, и им холодно, голодно и скучно. Что бы подарить рыбкам на Новый год?». «Так у меня же есть килограмм конфет!» – сразу же пришел ко мне ответ. И рыбки тут же получили весь килограмм ирисок. Надо ли говорить, что к утру ни одна рыбка не радовалась празднику».

В этой работе автор исследовал природу появления иронии по отношению к маленькой смерти. Почему нам смешно? Потому что зверьки маленькие, а никто из рассказчиков не рискнул рассказать забавное о гибели более крупного животного (собаки), по процентному соотношению приближающемуся к жизни человека? Или смех – это психологический блок, защита от боли и тоски? Также это и своеобразный соцопрос, социальная работа, констатация определенных фактов на срезе времени.

Художники Дарья Камышникова и Роман Маркин композиционно и колористически решают работу Nature morte, цитируя голландские натюрморты и активно используя знаковость предметов. Однако тут нам является не аппетитно прописанная дичь, в пуху и меху, а уже черепа. Что, впрочем, по сути, одно и то же. Гранат в композиции – символ плодородия и царственности – иронично намекает на присутствие человека и одновременно является балансом в системе жизнь-смерть.

Получилась причудливая смесь из наших страхов, детских воспоминаний, грусти, иронии. Но основным компонентом стала любовь к нашим маленьким домашним животным, которые, как и мы, гости в этом мире.

Хочется пожелать «Хомячку», хотя это и немного абсурдно в контексте данной выставки, дальнейшего процветания и путешествий. Как и молодые художники, «Хомяк» не собирается сидеть на месте: планируется продолжение проекта в московских клубах, а также везде, где можно будет продолжить разговор о смерти, вернее, о жизни.

Ника Кухтина, куратор

двое в пустыне искусства империй

Two in the Wilderness of Imperial Arts

Валера и Наташа Черкашины – художники, уже давно известные в современном искусстве. Периоды неприятия и отрицания позади, теперь их новых работ ждут, о них спорят.
Кто-то может объяснить особое положение этих художников тем, что работают они с фотографией, ставшей излюбленным медиа актуальных художников не так давно, а Черкашины избрали его едва ли не одними из первых. Черкашины осознали фотографию как инструмент и как язык, они трансформируют фотоснимок в новые произведения, не боясь его повредить – рвут, мнут, химически меняют материю, – и все это ради появления новой ткани собственно черкашинских произведений.

Valera and Natasha Cherkashins are contemporary artists of long standing. The times when they were rejected or ignored are gone. Today, their new works are welcomed and debated. Some may account the peculiarity of the two for their working with photography. It is in fact not long since actual artists had chosen photography as their favourite media, and the Cherkashins were probably among the first to do so.

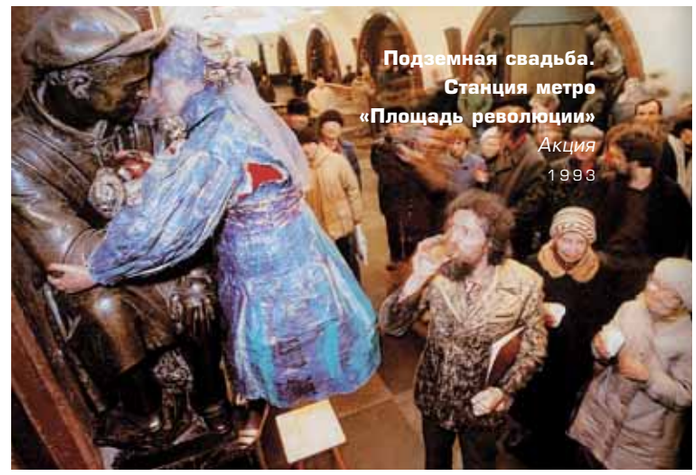
По материалам спектакля А. Васильева «Шесть персонажей в поисках автора»
Монтаж, ч/б серебр. желатин. фото, травление, акварель
1988

Широко известными художниками 20 лет назад сделал их проект, посвященный «проводам эпохи» с «Миражами империй» и играми в рамках «Музея-Метрополитена Черкашиных». Их привлекла идея империи в тех формах, которые она обрела в Советском Союзе и Германии Третьего рейха. Проект «Метрополитен» – протест против бездушной надчеловеческой машины государства, которая в пору перестройки, наконец, дала сбой, перестала подавлять личность.

В то время искусство Черкашиных трансформировалось в актуальную словесную ткань. Их творчество интерпретировали политологи, культурологи, историки искусства и философы. Произведения художников становились отправной точкой для размышления и бесед тех, кто составляет аудиторию современного искусства. В случае с Черкашиными можно проследить, как изменялись со временем и во времени трактовки их произведений, их творчество долгое время оставалось притягательным и актуальным. Русский язык иногда играет с нами злую шутку: говоря о концепции творчества, используешь прошлое время, тогда как явление остается таким и, будучи завершенным, остается несовершенным – живым, развивающимся.

В начале 1990-х начались масштабные публикации творческого наследия Михаила Бахтина, и творчество Черкашиных для исследователей культуры стало примером карнавализации, когда великая идея империи воспроизводилась, толковалась в формах карнавальной игровой смеховой культуры[1]. Вслед за мыслителем XX века Бахти-

To the Cherkashins, photography is at once a tool and a language. Moreover every shot they take serves for them as stuff for new works of art. They don't spare it. They tear, crumble, cut, and change it chemically. They do it for the sake of producing a new texture for their Cherkashins-style works.
In the contemporary Russian art, the Cherkashins keep aloof. Their works



Подземная свадьба. Станция метро «Площадь революции»
Акция
1993

cannot be attributed to any definite period. They always appear fresh and youthful, obviously because their authors have worked so long together and proved capable of generating new ideas and mastering new technologies. Paradoxically, the recognizable stamp of their authorial style goes well with the ever-renewing form. They have managed to unite the theatricality and the language of photography, the charm of contemporary art and the dignity of museum-view. Endless controversy about their works is well justified.

Irina Chmyreva

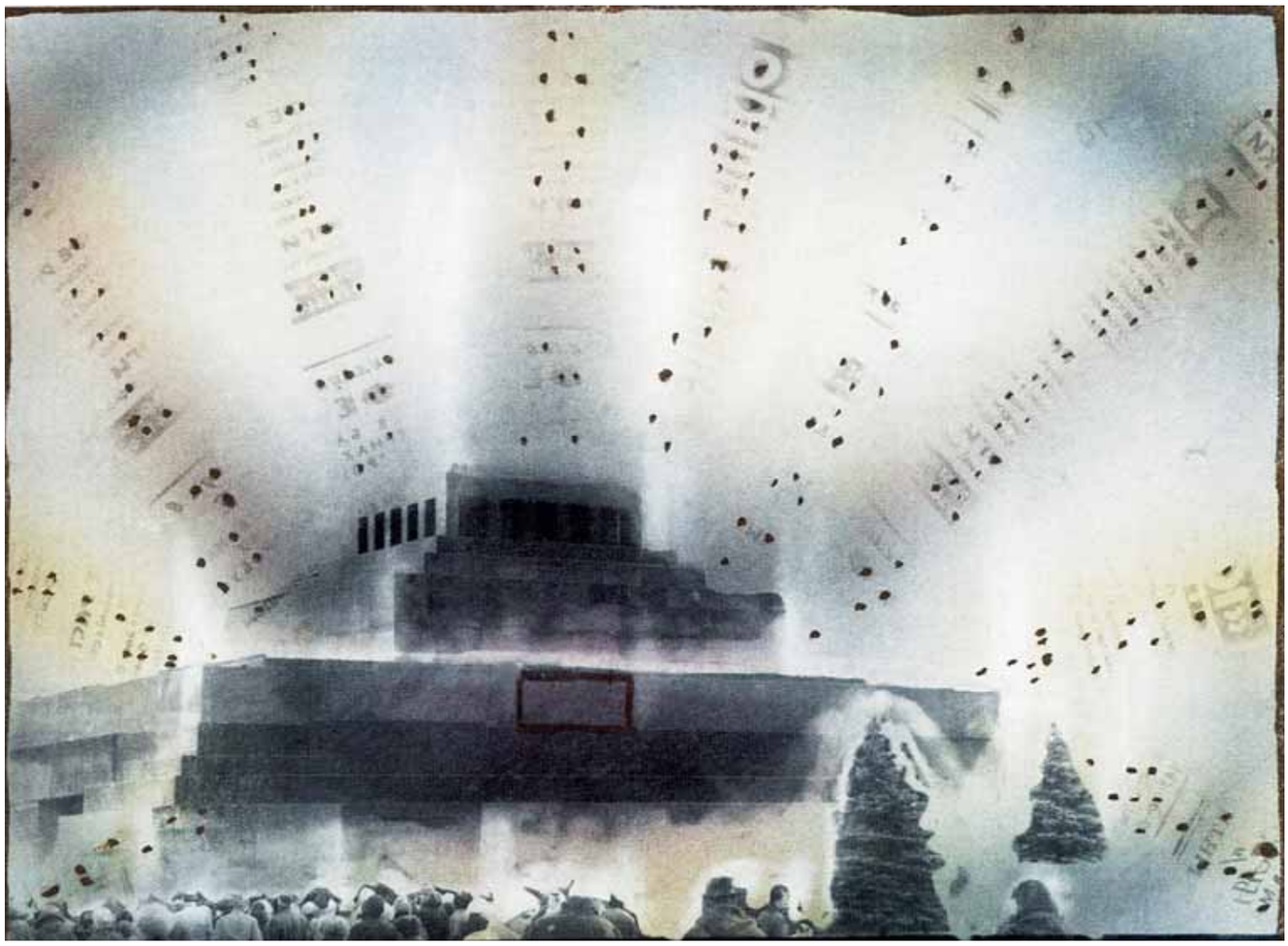
ным пришел черед для широкого знакомства с философской мыслью Средневековья, также недоступной большинству интеллигенции в советское время; из наследия философа и богослова VI века Псевдо-Дионисия Ареопагита была актуализирована идея о неподобном подобии [2] (апофатическом означении[3]). Хотя творчество Черкашиных не стало для комментаторов древних текстов примером современного прочтения философского наследия Ареопагита, тем не менее введенные ими в художественный оборот идеи для зрителей-интеллектуалов оказались сопряжены с ними. Тогда черкашинское творчество обрело еще один уровень осмысления. В тот культурологический и историко-искусствоведческий период контексты казались наиболее значимыми, поскольку идеи, с которыми работали художники, представлялись вполне прозрачными: в период краха советской империи сама идея имперского казалась архаичной, отмирающей, плоской. В начале и середине 1990-х процесс развития искусства казался четко определенным: развитие языка искусства, модернизм связаны с демократическими режимами, имперское правление – с тоталитарным искусством. Только постепенное, к концу 1990-х, оживление интереса к имперским grand styles XX

Назад, в светлое будущее
1996

Постоянный студент МГУ
1991

Башня СССР II
1996

века, к соцреализму, итальянскому и немецкому искусству 1930-х, прояснение их связи с американским и французским ар деко заставили пересмотреть прямолинейные трактовки тех знаков и символов империй, с которыми работали Черкашины. Это позволило увидеть в их работе пластическую и семантическую неоднозначность. Всплеск философских и исторических исследований империй в конце 1990-х – начале нового тысячелетия сделали работы Черкашиных на темы «миражей империй» еще более полисемантическими. Из «шутов» и «плакальщиков»[4] на похоронах империй Черкашины превратились в художников-философов, обозначивших горизонты явления, которые еще только предстояло осмыслить ученым-историкам.



НЛО на Красной площади
1994

Рейхстаг. Видеоарт «Атлантида Германии»
Деталь подводной инсталляции
1996

Дружба народов зимой
1998

Суть работы Черкашиных – в таком столкновении знаков, которое обнажает их многогранность, порождает стереоскопические смыслы. Эта работа сродни аналитическому разъятию целого на фрагменты, достойные отдельного рассматривания, за которым следует процесс синтеза смыслов, возложенный теперь уже на зрителей – и современников, и потомков. В этом мы уже имеем возможность убедиться, проследив, как работы из «имперских» циклов Черкашиных меняют свое значение в зрительском восприятии на протяжении 20 лет.

Но есть еще одна сторона творчества художников.

Кризис рубежа тысячелетий породил новый угол зрения: прежде неважное увиделось как значительное, получив осмысление в широком международном контексте[5].

После падения «железного занавеса» художественные явления, рожденные в советском пространстве и западном мире, стали восприниматься как одновременные, имеющие интернациональный контекст, и потому их сопоставление возможно, возможно выявление их общности и оригинальности.

Валера Черкашин интересовался проблематикой концептуального искусства, будучи еще совсем молодым человеком. Первые его опыты относятся к 1960 годам, в 1970-х, занимаясь живописью и графикой, он подобно русским художникам начала XX века за очень короткий период опробовал в своем творчестве все этапы модернизма. Импрессионистические и кубистические опыты сменяет цветовой и посткубистический абстракционизм, интересуют его и задачи светового построения пространства, передача объема формы, методы создания надизобразительного текста.

Так, в произведениях 1970 – начала 1980-х годов он создает серии с модернистским расслоением формы. Его работы того периода имеют прототипами серии Дайана Майклза и Роберта Раушенберга, графические эксперименты Матисса и работы Гилберта и Джорджа.

В начале 1980-х складывается творческий тандем Валеры и Наташи Черкашиных. Они создают театральные, постановочные серии, прибегают к кинематографическим приемам. К концу 1980-х вырабатывают свою манеру соединения живописных и пространственных опытов прошлых лет с обновленными серийностью и театральностью. Тогда же проявляется интерес Черкашиных к ready made и особый дар инсталляционности.

Революционные потрясения в России рубежа 1980–1990-х годов находят отклик в творчестве Черкашиных, обращенном к наследию супрематизма и конструктивизма 1920-х годов. «Газетные» инсталляции этого периода воскрешают в памяти знаменитые, вошедшие в учебники истории искусства и истории театра массовые действа, манифестации и буффонады.

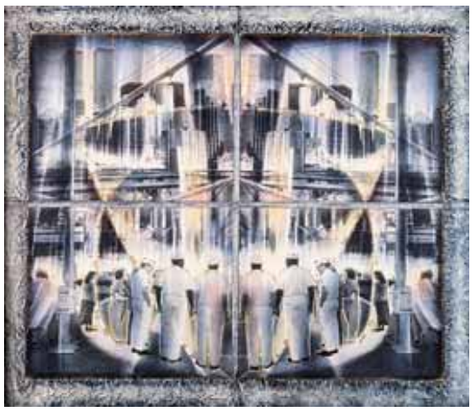
«Миражи империй» – обращение Черкашиных к другому этапу в истории искусства, эпохе grand style 1930–1950-х годов. Причем в этот период художников вдохновляют образцы не только соцреализма, но и искусства Третьего рейха, на смену которым приходят мотивы Мадридского проекта (2000), где современная Испания предстает продолжательницей империи Колумбовой эпохи. Конец 1990-х обозначен в творчестве Черкашиных обращением к теме Нью-Йорка, который становится воплощением образа новой империи-мегаполиса. В этих проектах в полной мере раскрывается театрально-декорационное и коллажное мышление художников. Их навязчивые повторы знаков масскультуры напоминают о поп-арте, их серии выдают пристрастия искусства последних десятилетий XX века...

С таким багажом – tour de ciecle – творческая пара Черкашиных подошла к 2000 году. Новый исторический период Черкашины начали с освоения цифровых технологий, которые позволяют им пластически развивать новую тему мегаполиса как поворота прежней темы – империи.

Валера и Наташа Черкашины в современном российском искусстве стоят особняком, их творчество не соотносится с определенным этапом российского искусства. Временная протяженность творческого пути, способность генерировать новые идеи и работать с новыми технологиями сообщают ощущение молодости от их искусства. Узнаваемая печать их авторского стиля парадоксальным образом сочетается с обновляемой формой. Черкашиным удалось соединить театральность и язык фотографии, шарм современного искусства и достоинство музейности, поэтому их творчество вызывает споры и неизменно привлекает внимание.

Ирина Чмырева

Валера и Наташа Черкашины на монтаже подводной инсталляции «Прощайте, любимые портреты европейского народа» в штаб квартире Всемирного банка в Вашингтоне.
1999



Бруклинский мост. Морские пехотинцы
Монтаж, ч/б фото, травление, акварель
1997

Любимый портрет испанского народа. Колумб
1999

Любимый портрет французского народа. Делакруа
1999

[1] Так первые статьи одного из наиболее серьезных российских исследователей Черкашиных доктора искусствоведения Александра Якимовича подобным образом характеризовали их творчество как явление карнавальной культуры.

[2] В трактовке специалиста по средневековому русскому искусству Н.К. Голейзовского.

[3] В трактовке публикатора и комментатора текстов Псевдо-Дионисия Ареопагита В.В. Бычкова и вслед за ним у С.Н. Аверинцева.

[4] Статьи И. Чмыревой в персональном каталоге Черкашиных (выставка в рамках фестиваля PhotoEspana 2000, Мадрид) и в журнале FOTO&video (Россия) в 2004 году.

[5] Впервые работы Валеры Черкашина 1960 – начала 1980-х годов были показаны публике на сайте Photographer.ru в 2001 году; тогда же главный редактор FOTO&video Дмитрий Киян инициировал исследование И. Чмыревой, опубликованное в FOTO&video (Россия) в 2004 году.

ФОТОБИЕННАЛЕ–2006

«зеркало действительности», или способ заглянуть в другую реальность

Китайские фотографы на «АртСтрелке»

Ван Цунсинь
Мое солнце
видео
Собрание автора
Проект реализован при поддержке Sony Cyber–shot

Мяо Цзясинь
Сомнамбулизм
Собрание автора

Бай Чуань
Коридоры
Собрание автора

Поэтичный и лирический фильм Ван Цунсиня **«Мое солнце» в галерее «Рефлекс»** рассказывает о мечте, желании прикоснуться к свету и стать счастливым. Сначала на трех экранах появляется, растет и исчезает большое белое солнце. Женщина с мотыгой, протягивает руки к солнцу, тщетно пытаясь схватить нечто нематериальное. Затем возникает группа женщин-клонов, объединившихся в круг, словно черпающих руками энергию из солнечного диска. Неожиданно загорается множество маленьких огоньков. Они улетают в небо, сопровождаемые взглядом женщин с Земли. Это красивый и загадочный фильм про утрату идентичности, призывающий искать свет внутри себя. На выставке Бай Чуаня **«Коридоры»** на цветных фото сняты бесконечные коридоры разных гостиниц, окрашенных в яркие, кричащие тона. Они словно гипнотизируют вас своей неприятной, навязчивой призывностью, напоминая о монотонности и обезличенности жизни в современном технологизированном обществе, где коридоры в гостиницах в разных странах мира похожи как близнецы.

Как выглядят китаянки на улицах ночного Шанхая? Мяо Цзясинь с увлечением захватывает в объектив своей камеры соотечественниц в самые неожиданные моменты. Благодаря съемке «врасплох» ему удается передать специфический, отличный от Запада нерв жизни ночного юго-восточного города, выявить яркие типажи. В образах молодых китаянок угадываются озорство, бесшабашность, отчаяние, пагубное пристрастие к дурным привычкам и надежда на лучшую жизнь. Большие фотографии Цзясиня пугают и притягивают (**выставка «Сомнамбулизм», галерея «АртСтрелка Projects»**).

Что такое фотография? Не что иное, как фиксирование какого-либо объекта с неподвижной точки зрения и заданным углом охвата. На негативе, а затем и отпечатке сохраняется неподвижная картина прямоугольного формата, ограниченная во времени и пространстве. IV Международный месяц фотографии в Москве, «Фотобиеннале-2006» со всей убедительностью доказывает, какую огромную роль играет фотография в обществе и культуре. Невозможно представить окружающий мир без фотографии, помогающей нам лучше понять свое время, свои устремления, прозреть будущее. Фотограф выхватывает какое-то мгновение времени, которое сразу же уходит в небытие. И то, чем мы восторгаемся сегодня, быть может, завтра станем презирать. А для фотохудожника стремительно меняющийся внешний мир — неисчерпаемый кладезь тем, мотивов, случайных неслучайностей: надо успеть запечатлеть НЕЧТО выразительное, чтобы оно не исчезло навсегда. Сиюминутное приобщается к вечности. Это НЕЧТО может проявляться во всем: и в самом на первый взгляд непритязательном мотиве, и в каком-то необыкновенном событии, и в величественной красоте архитектурных памятников, и в человеческих лицах… Истинный мастер своего дела ради выражения собственной точки зрения постоянно преодолевает автоматизм техники, добиваясь власти над физикой запрограммированного процесса.

Нынешняя фотоманифестация представляет светопись во всем ее блеске, многообразии жанров, видов, техник, дерзких экспериментов, почерков фотомастеров. Как никогда, масштабная и увлекательная — более 100 выставок на крупных площадках Москвы: ЦВЗ «Манеж», МГВЗ «Новый Манеж», ЦДХ, Галерея искусств Зураба Церетели, Музей архитектуры им. А.В. Щусева, Московский музей современного искусства, галереи, выставочные залы, клубы. Фотобиеннале-2006 предоставила редкую возможность познакомиться с выдающимися фотографами, фотохудожниками из разных стран (Беттина Реймс, Брассай, Себастиан Сальгадо, Лоретта Люкс, Брассай, Ян Саудек, Нан Голдин, Эллен Кооий, Стефан Кутюрье, Иван Пинкава, Саймон Норфолк, Миммо Йодиче…). Три темы месячника — путешествие, соблазн, конфликт — давали фотографам все шансы максимально раскрыть и себя, и невиданные возможности фотографии. Путешествия по миру и вглубь себя, острые конфликты в различных точках планеты и внутренний разлад творческих личностей, обычных людей. И соблазн не только предполагает искушение красивым телом, но и подразумевает различные искушения, открывающиеся перед человеком: наркотики, власть, деньги, насилие.

Фотовыставки в ММСИ (Петровка)

Любой снимок Александра Родченко воспринимается как вызов традиционной фотографии: сложные ракурсы, новаторские композиционные решения, контрасты динамичного и статичного. И тему путешествия художник всегда решал по-своему: ничего экзотического. Он умел выявлять необычные нюансы повседневной жизни и делать их значимыми. Блистательная выставка Родченко **«Фотоконфликты, фотопутешествия, фотоискушения»** с редкими снимками – своеобразная интерпретация трех тем Фотобиеннале-2006 и яркое творческое кредо фотохудожника.

Александр Родченко
Лестница. 1930

Утренняя зарядка на крыше. Студенческое общежитие в Лефортово. Москва. 1932

Дорога в Карелии. Строительство Беломоро-Балтийского канала. 1933

Частное собрание
Проект музея «Московский Дом фотографии»

Корнелл Капа был фотожурналистом избирательной кампании Джона Кеннеди в 1960 году. На впервые показанных снимках на выставке **«Предвыборная кампания Джона Ф. Кеннеди»** (различные моменты кампании) свежо и неоднозначно продемонстрировано, как делается большая политика. Хорошо передано неотразимое обаяние харизматической натуры Кеннеди. Тонко, с юмором подмечены характерные жесты (особенно впечатляет фото в необычном ракурсе, где Кеннеди словно «задавлен» разными микрофонами: торчат его голова и одна рука). Капа очень изобретателен в нахождении новых штрихов в характеристике президента и его жены. В этом ему помогала большая близость к Кеннеди. Подкупают непринужденность и естественность знаменитых персонажей на снимках («Жаклин и Хрущев»).

Выставка **«Фото на документ: 1880 –1950-е»** заставляет задуматься о том, что происходит с людьми, когда их снимают на документ (паспорт, диплом и т. п.). Речь идет о пресловутых обезличивающих снимках 3х4. Сколько визуальных свидетельств присутствия или отсутствия человека! Нехудожественные, лишенные деталей, однотонные снимки останавливают внимание, напоминая о чьих-то трагических судьбах: карточка военнопленного (1941), задержанного, осужденного. Но на дореволюционных фото ощущается личностная характеристика человека.

Известный шведский фотограф Андерс Петерсен в 1968–1971 годах «совершил путешествие» в кафе **«Лемитц». Безжалостный «взгляд»** его объектива хроникально фиксирует всю гамму отношений между подвыпившими посетителями кафе, порой обнажая неприглядные, отталкивающие вещи.

Особый жанр – этнографическая фотография, позволяющая совершить путешествие вглубь Российской империи (**«Путешествие во времени и пространстве»**). Отличные снимки С. Дудина рассказывают о быте, обычаях, национальных костюмах жителей Самарканда и Бухары. Представлены редкие фото быта народов Бессарабии и Украины, Сибири и Сахалина.

Корнелл Капа
Четвертый и последний из дебатов Кеннеди и Никсона (в Нью-Йорке), трансляция по телевизору в нью-йоркском баре, 21 октября, 1960
Проект «Предвыборная компания Джона Ф. Кеннеди»

«Фотография на документ. 1880–1950-е»
Частное собрание
Проект музея «Московского Дома фотографии»

Андерс Петерсен
Кафе «Лемитц». 1968–1971
Собрание автора
Выставка Fotomuseet Sundsvall, Швеция, при поддержке Шведского института, Стокгольм, и Посольства Швеции в РФ

Н.М. Могилянский
Фотографические снимки, сделанные во время этнографической экскурсии в Бессарабскую губернию в 1906 г.
Проект «Путешествие во времени и пространстве. Образы Российской империи 1890–1910-е» Российского этнографического музея. Санкт-Петербург

От Стефана Кутюрье до Владимира Мишукова

Кажется, что время остановилось в огромных фотопанно городов Стефана Кутюрье («Тихуана-2», «Голландия», «Москва»...). Цепляют странный живописный эффект, необычная концентрация, сдавленность планов. И нет ни главного, ни второстепенного. И здания можно увидеть как бы одновременно с разных точек зрения. Разрастающиеся вверх постройки напоминают о возможном беспросветном будущем. Жесткий, бескомпромиссный стиль Кутюрье, в котором нет места ностальгическим размышлениям, позволяет обнаружить в каждом городе и нечто сущностное, и обезличенное. Необычных эффектов Кутюрье добивается с помощью съемки камерой обскура с использованием ортогонального кадрирования. Трагической судьбе покинутых людьми городов (бельгийский Шарлеруа и французский Туркуан) посвящена серия фото Владимира Мишукова, снятых на заброшенных фабриках. Крупные, мрачные, темные горизонтальные фотопанно, в которые врываются драматические вспышки света, поражают своим величественным увяданием, красотой декаданса. А внушительные рулоны проволоки, различные деформированные фрагменты фабричного оборудования кажутся живыми существами, обращающимися к людям с немым укором. И появляющиеся зловещие черные птицы, вестники смерти, вполне уместны. Оставленные людьми города на фотографиях Мишукова кажутся странно одушевленными. И можно почти физически почувствовать трагедию происходящего. Тонко обозначены знаки «ухода» городов в заброшенных вещах, предметах, инструментах, в тенях, пустоте и одиночестве. Может быть, прав Мишуков в своем наблюдении: «Такое ощущение, что не люди покидают город, а город расстается с людьми». Выставки состоялись в анфиладе МУАР им. А.В. Щусева.

Стефан Кутюрье
Сан–Диего, №1. 2002

Проект Galerie Polaris, Париж,
и Национального фонда современного искусства
Франции (FNAC), Париж

Владимир Мишуков
Из проекта «Шарлеруа, Туркуан». 2005

Проект музея
«Московский Дом фотографии»

Валерий Сировский
Тоскана. 2005

Наталья Павловская
Марсель. 2004

Лев Мелихов
Лондон. 2005

Игорь Мухин
Париж. 1999

Владимир Мишуков
Париж. 2004

Тимофей Парщиков
Венеция. 2003

Проект «Русский взгляд на Европу» музея
«Московский Дом фотографии», при поддержке «Билайн»

«Русский взгляд на Европу»

Необычное пространство флигеля «Руина» с обнажившейся кирпичной кладкой создает особую ауру, дополнительные эффекты для восприятия выставки «Русский взгляд на Европу» тринадцати фотографов разных поколений. Париж на их снимках предстает многообразным: красочный, полный контрастов, «телесный» (на тему одиночество вдвоем) у Г. Первова; изысканный, загадочный, парадоксальный, возносящий и низвергающий людей в черно-белых снимках И. Мухина, с неожиданными сопоставлениями архитектурных памятников. Во всех работах привлекает свободная игра авторов с архитектурным, природным пространством и умение вовлечь людей в эти игры, стремление не раствориться в легендарных городах (Париж, Венеция, Барселона), а привнести в сложившиеся о них представления свои личностные интерпретации. И лиричность, и минималистская жесткость, и диссонансы, и дерзкое использование новаторских приемов, и свежий, непредвзятый взгляд – все придает неповторимое своеобразие образам европейских городов 13 авторов и доставляет удовольствие глазу.

От Себастьяно Сальгадо до Саймона Норфолка

В рамках Фотобиеннале-2006 в Галерее искусств Зураба Церетели открыто 7 выставок. Бразилец Себастьяно Сальгадо, объездивший с фотокамерой полмира, лауреат престижных международных премий – блистательный мастер фоторепортажа. Его черно-белые снимки, результат пристального наблюдения за изменениями, происходящими в мире, полны глубокого смысла. Фиксируя взгляды людей, их усилия, страдания, желание выжить, он прославляет их благородство. Емкие по пластической форме, богатые по содержанию фото Сальгадо заставляют сопереживать происходящим в мире событиям. Выставка Сальгадо «Рука человека» – вдохновенный гимн ручному труду человека, наделенного силой, умением, терпением и верой в себя. Нефтяные вышки в Баку; детский труд на чайных, табачных плантациях на Кубе; ловля тунца на Сицилии. Одна из самых сильных работ – «Труд до седьмого пота» на золотых приисках: уникальная съемка рядов рабочих, взбирающихся вверх, похожих на муравьев. Но эти поразительные, красивые, монументальные фотографии лишены беспросветности. Сальгадо возвышает тяжелый труд людей, показывая, что такой труд стал основой процветания современного общества. Хотя в последние годы родившийся в Лагосе Саймон Норфолк изучал места конфликтов (в Афганистане, Ираке, Израиле и Палестине), он – не фотожурналист. Он исследует следы, знаки, руины, фрагменты зданий, пострадавших и вобравших в себя особенности, дух зон конфликта («Правительственное здание рядом с бывшим президентским дворцом в Даруламане»). Некоторые его утонченные, пронзительные снимки кажутся почти абстрактными. И еще острей в них ощущаются следы военных преступлений. Снимки Норфолка заставляют задуматься о значимости руин и разрушений для построения новой жизни. А француз Энтони Сво в своих фотографиях пытается взглянуть на войну глазами противоборствующих групп, каждая из которых считает себя правой («Война – антивойна»). И сущность войны он раскрывает как организованное убийство. На выставке «Военный фотограф» некоторые снимки американца Джеймса Начтвея ввергают в шок: убитые на улицах Гарлема, разграбленная католическая церковь со скульптурным распятием с отбитыми руками у Христа («Косово»). На 28 частях фотопанно «Средневековые условия жизни» предстают заброшенные больные дети, старики, живущие в приютах в нечеловеческих условиях.

Себастьяо Сальгадо
Рабочие монтируют устье скважины, чтобы сделать возможным ввод химикатов. Большой Бурхан, Кувейт
1991

Джеймс Начтвей
Место наказания, колония для заключенных, Алабама
1994
Проект James Nachtwey studio, Нью-Йорк

Энтони Сво
Москва, Россия, октябрь
1993
Собрание автора

Саймон Норфолк
Министерство планирования. Багдад, 12–27 апреля. 2003
Проект Photographer's Gallery, Лондон

Джеймс Начтвей
Две кровати с мальчиками
Проект James Nachtwey studio, Нью-Йорк

Ночной Париж Брассая и мировые конфликты

Брассай, румын по рождению (Дьюла Халас), художник, скульптор, фотограф, с детства влюблен в культуру и язык Франции. Как никто, он сумел воспеть и открыть миру чары, неповторимое своеобразие ночного Парижа. Черно-белые снимки Брассая завораживают фантастической сверхреальностью плывущих над Сеной туманов, красотой сверкающей молнии над Парижем, таинственными силуэтами классических зданий, феерической игрой тьмы, тени, полумрака («Ночной вид собора Парижской Богоматери»). А серия снимков «Граффити» прочитывается как загадочные письмена, оставленные людьми в разных ситуациях, рассказывающих о важных событиях в их жизни. Неповторимый почерк мастера улавливается и в других сериях: «Ню», «Удовольствия», «У Сюзи», «Тайный Париж». Выставка «Конфликты» показывает разные способы изображения войны. Пол Фуско снимает исключительно похороны американских солдат, погибших на войне в Ираке. Р. Огюст-Дормен в своих фото дает философское осмысление-предупреждение людям, обращаясь к самым трагическим дням в истории человечества: «За день до Герники», «За день до Хиросимы». Непривычными, порой шокирующими кажутся фотографии К. Дитивона студенческих движений в странной театрализованной форме и снимки Т. Хезерингтона о детях-участниках гражданской войны в Либерии. Выставки **«Конфликты» и «Ретроспектива» Брассая в МГВЗ «Новый Манеж».**

Брассай
Статуя маршала Нея в тумане, Париж. 1932

Проект «Ретроспектива»
Фонда наследия Брассая, Париж, при поддержке компании MasterCard

Франсуаз Демюльде
Ливан. 1976

Проект «Конфликты»
Национального фонда современного искусства, FNAC, Франция

Звездный визит в галерее «На Солянке»

«Тело твое и душа состоят из звездного вещества». Элегичную, красивую, вдохновенную фотосерию «Визит Звезды» Леонида Тишкова, Бориса Бендикова имеет отношение к двум темам Фотобиеннале-2006: «Путешествия», «Искушения». Зрителя искушают мечтой о путешествии к другим мирам и вглубь себя, предлагают помечтать о «прикосновении» к божественной звезде. То звезда, низверженная, появляется на снегу, то, внедряясь в телефонную будку, освещает все ослепительным светом, то нависает вверху, позволяя наслаждаться созерцанием ее мягкого света, то возникает внутри человека. А видеофильм «Go on» Даниэлы Перего отключает от напряженного ритма повседневности, настраивает на обволакивающее, медленное созерцание-погружение-уход от суетности окружающего мира. В первом фильме в тумане постепенно «проявляются» деревья, и навстречу зрителю устремляется женщина в белом. В фильме «Не хочу» особенно остро ощущается желание исчезнуть: пульсирующая зыбкая, светлая фигура девочки «уплывает» в глубину, растворяясь в бесконечном белом безмолвии.

«GO ON!»
Даниэла Перего
Туман, 2005
видео
собрание автора, Италия

Леонид Тишков, Борис Бендиков
Из проекта «Визит Звезды». 2006
Проект музея «Московский Дом фотографии»

Фотовыставки в «Манеже»

Стилистика, образность, содержание черно-белых фотографий выдающегося чешского мэтра Яна Саудека во всем непривычные, новаторские, провокационные, порой брутальные. В них прославляется телесность («Изобилие», «Святая Русь») с весьма специфическим видением отношений мужчины и женщины («Черная овца, белая ворона»), в которых сочетались верность и предательство, нежность и извращенность. В других снимках саркастически высмеивается показная набожность. Необычно воплощаются на его снимках мечты, страсти, удовольствия людей, образы из подсознания, одиночество и печаль («Одинокая ночь в городе»). Никому не удавалось сделать собственный мир в автопортретах таким глубоким и многообразным. Очень человечно ни на что непохожее фотоискусство Яна Саудека, который преклоняется перед любым проявлением чувственности без всякого ханжества. Другой чешский фотограф Иван Пинкава – большой мистификатор, являющий свое видение красоты. Он заставляет мальчиков надевать уродливые маски, вдохновляясь литературой, искусством прошлого. Некоторые снимки вызывают ассоциации с холстами Караваджо. Он создает фантастические портреты Маяковского, Достоевского, О. Уайльда. Странный перевернутый мир открываешь и в сложных композициях «Последнее восстание» группы AEC+Ф, населенных агрессивными ангелами. Бесстрастные красивые подростки в эффектных, продуманных постановках на фоне пагод, готических соборов, небоскребов предстают в виде жертв и насильников. Пугающая виртуальная 3D реальность позволяет создать фантастическую версию другого жестокого мира, где больше не работают никакие привычные ценности. В фотографии Али Есипович «Счастье» исследуется сложный мир «неравных» пар: старый муж и молодая жена. Остро сопоставляются безупречно расположенные в пространстве фигуры с минимальными деталями в этих отстраненных объективированных фотографиях. А художник, фотограф Лоретта Люкс, искушает зрителя своими дистанцированными, холодноватыми портретами детей, словно вырванных из привычной среды. В детских портретах Люкс ощущается влияние картин Бронзино, Веласкеса, Гойи. Сфотографировав детей, одетых в специально подобранные костюмы, она проводит цифровую обработку портретов, добавляет детали, использует фон из своих картин. И получаются изображения, которые волнуют нарушениями масштабов, искусственностью поз, старинными костюмами.

В рамках Фотобиеннале-2006 в ЦВЗ «Манеж» было открыто шесть выставок.

Иван Пинкава
Шрам
1999

Проект «Герои» редставлен: Vernon Gallery, Чехия; Fiftyone fine art photography, Бельгия: Collection Miroslav Leke, Чехия

Ася Есипович
Счастье
2005–2006

Проект музея «Московский Дом фотографии»

Ян Саудек
120 км/ч.
18 марта 1986

Выставка «Мир Яна Саудека» представлена при поддержке Посольства Чешской Республики в РФ, Чешского центра в Москве

Пляжные истории в ЦДХ

Никогда еще фотографии скал, руин храмов, античных скульптур не выглядели так интригующе, так завораживающе, как на черно-белых фотографиях блистательного итальянца Миммо Йодиче, совершившего путешествие в прошлое, чтобы острей осознавать настоящее. Но это не документы эпохи, а высокохудожественные образы, наполненные новым, глубоким осмыслением античных памятников, средиземноморской цивилизации. Магия фотографий Йодиче, их загадочность, недосказанность во многом объясняются специфической техникой. Он дорабатывает снимки в лаборатории, работает с черно-белыми негативами, особым образом обрабатывает фотобумагу. Цикл «Средиземноморье» (1990–1995) Йодиче – новаторский взгляд на археологические памятники, попытка установить неожиданную связь между прошлой эпохой и современной. Пляжная фотография, объединяющая разные жанры, в различные эпохи увлекала фотографов и продолжает вызывать у них острый интерес, представляет огромные возможности для самовыражения фотомастеров всех направлений. Пляж – излюбленное и заманчивое место для фотографов, благодатная сфера для создания эффектных снимков и экспериментирования. Выставка «Пляжный роман. Часть 2» увлекает любопытными решениями темы знаменитых и незнакомых российских авторов (Е. Халдей, Б. Игнатович, А. Шайхет, И. Шагин, С. Бурасовский, Г. Москалева...). При рассматривании пляжных снимков любопытно наблюдать, как менялись мода, техники, отношение к миру.

Десять выставок в рамках Фотобиеннале-2006 прошли в ЦДХ.

Миммо Йодиче
Атлеты из Уркуланума
1986

Проект «Средиземноморье 1990–1995»

Собрание автора

Национальные особенности пейзажа в галерее «Ruarts»

Эллен Коой
Хаззрвауде. По Чехову. 2005
Выставка
Torch Gallery, Амстердам, Нидерланды, при поддержке Посольства Королевства Нидерландов в РФ

Сергей Чиликов
«Философия путешествия». 2005
Проект музея «Московский Дом фотографии»

Традиционные голландские пейзажи с огромным небом с облаками, с бескрайними полями, такие изменчивые нидерландская художница Эллен Коой перерабатывает в фантасмагорические композиции. Она артистично внедряет в пейзажи свои модели, которые появляются на снимках либо странно разобщенными, либо в невероятных позах и ситуациях. Некоторые фото кажутся почти сюрреалистическими. В странной, пугающей работе «Ноги» красивые детские ноги, словно «прорастают» в земле. Коой осуществляет феерические цифровые манипуляции, превращая идеальные пейзажи в театрализованные композиции, главным свойством которых является сопоставление идиллического пейзажа с человеческими фигурами, представленными в невероятных положениях (падающий мальчик, пораженный молнией). Снятые специфическим образом, напряженные, полные драматизма фотографии Коой на алюминии и плексиглазе, напоминают о другом, параллельном мире. Фотосерия Сергея Чиликова «Философия путешествия» – про трудную жизнь людей в российской глубинке, в деревнях. Пронзительные снимки рассказывают о нечеловеческих условиях жизни, о внутренней душевной красоте обитателей глубинки, их близости к природе.

Неподражаемая Беттина Реймс в Москве

Обнаженные женщины на крупных снимках известного французского фотографа Беттины Реймс шокируют своей вызывающей наготой. Но на фото знаменитых или безымянных женщин именно через наготу Реймс раскрывает глубоко спрятанное «Я» своих персонажей. Ведь голая женщина кажется особенно незащищенной. Конечно, ее фотографии говорят о сексе, но также и о социальных проблемах, тоске и одиночестве. Реймс так объясняет свое пристрастие к обнаженному женскому телу: «Я думаю о духовном, о положении и о судьбе женщины в обществе, раздираемом противоречиями, о ее трудностях, об удовольствиях». И во всех снимках, интригующих то неожиданными просветами, то провалами в бездну, ощущаются многогранность, двойственность и противоречивость внутреннего мира каждой ее героини. По воле Беттины зритель превращается в вуайериста, с удовольствием перевоплощаясь в любую героиню. В этом зрителю помогает безжалостный, как у следователя, взгляд Реймс. Поражает, как она умеет срежиссировать свои портреты, безошибочно находя нужные позы, хорошо подбирая антураж, абстрактные, но знаковые фоны, выявляя в них самую суть («Софи Даль в виде средневекового короля»), делая своих персонажей многогранными, двусмысленными, обольстительными (серии «За закрытой дверью», «Зачем ты оставил меня?»). Неповторимы и ее фотопортреты знаменитостей: Катрин Денев, Мадонны, Мэнсона. «Ретроспектива» Реймс в ЦВЗ «Манеж» показывает разные грани творчества Реймс: стриптизерки, шанхайки, шпионы, животные. Весьма необычна серия «I.N.R.I.» про жизнь Иисуса, разыгранную современными людьми. И в каждой серии Беттина вносит какой-то новый нюанс в экспериментирование с фотографией.

Беттина Реймс
Пеликан в профиль, Париж. Из серии «Животные»
1982

Жози I, Париж. Из серии «Современные любовники»
1989

Цзинь Хин в туалете большого театра в Шанхае, в наряде от Максим. Из серии «Шанхай». 2002

Проект «Ретроспектива»
Galerie Jérôme de Noirmont, Франция

«Другая сторона» Нан Голдин и «Частная жизнь» Сергея Браткова в ММСИ (Ермолаевский пер.)

Собственная бурная жизнь становится темой фотоискусства американки Нан Голдин, чье творчество, в свою очередь, отождествляется с ее жизнью. Именно этот интимный и грубый стиль принес международную славу фотографу. Голдин так комментирует свой стиль и философию: «В основе моего творчества – эстетика моментального снимка. Моментальные снимки лишены любви и воспоминаний о людях, местах, конкретном времени. Они сотворяют историю через воспоминания о ней». Фотографию она использовала как способ документирования жизни своей и друзей. Она снимала наркокоролев в ночном клубе «Другая сторона» и подружилась с трансвеститами, фотографировала своих друзей в различных стадиях употребления наркотиков. И создавала свои альтернативные изображения в зеркале больничной палаты (автопортреты в клинике, где она лечилась от наркозависимости). Голдин считала употребление наркотиков способом заново воссоздавать себя и полагала, что только о пережитом личном опыте (сексуальный, употребление наркотиков, болезни и т. п.) можно говорить по-настоящему искренне и правдиво. Она экспериментирует с цветом, ставшим интегральной частью ее фотостиля. А оригинальное использование вспышки признано как фирменный «взгляд Голдин». На ретроспективе в ММСИ представлены фото Голдин разных периодов: исповедальные, шокирующие открытостью, пленяющие своей искренностью, фантастическим мастерством. На снимках серии «Баллада о сексуальной зависимости» предстают лесбиянки, геи, трансвеститы. Откровенные любовные сцены не раздражают, не шокируют, а восхищают своей чувственностью, великолепным артистизмом. Выставка Сергея Браткова «Часть моей жизни» исповедальна по-другому. В эстетских, абсурдистских, глубоких, с хорошо продуманными мизансценами снимках Браткова многое кажется странным: экспрессивные, очень индивидуализированные герои, нерезкие фото, необычные сюжеты. Вот серия «Отели», снятая во время путешествий за границу в гостиничных номерах. На фотографиях, наполненных воспоминаниями живших в номерах постояльцев, на кроватях помещены книги, картины, репродукции. Выставка открывает другого Браткова: интеллектуального, погруженного в свой сложный духовный мир. Самая сильная – серия черно-белых фотографий «Птицы» про воспитанников детдомов.

Сергей Братков
Нет рая. 1995

Hotel Room Amsterdam
2005–2006

Проект «Часть моей жизни» музея «Московский Дом фотографии» и галереи «Риджина», Москва

Нан Голдин
Свечи Фатимы, Португалия
1996

Проект Collection Lambert, Авиньон, Galerie Yvon Lambert, Париж, Национального фонда современного искусства Франции, Музея изящных искусств, Нант, Студией Нан Голдин, Париж, и СтудииНан Голдин, Нью-Йорк. При поддержке Посольства США в РФ и компании Pio Global

Фотомесячник показал, как много у нас в фотографии сегодня ярких, самобытных, абсолютно непохожих друг на друга авторов. Мини-выставки отечественных и зарубежных фотохудожников строились по принципу сопоставления (правда, не всегда удачно, иногда количественные параметры доминировали над качественными). Большинство снимков отечественных авторов заставляют задуматься, о прошлом, о сложных экзистенциальных проблемах современного мира. Иногда они даже одаривали нас прозрением: сколь драгоценен и неповторим каждый миг жизни. И все же по-прежнему самое сильное впечатление на фотобиеннале производили зарубежные фотомастера: потрясающие чехи Саудек и Пинкава, Миммо Йодиче, Брассай, Беттина Реймс, Сальгадо…

Виктория Хан-Магомедова

метаморфозы дерева в скульптурах марата бабина

Metamorphosed Trees in Marat Babin's Sculpture

Художник Марат Бабин – смыслы этого имени и звания для меня созвучны имени и званию любимого литературного персонажа – князя Льва Мышкина. И у того и у другого – высокий общественный статус, горделивое и мужественное имя и знаковая фамилия. Она как бы снимает пафос имени и звания, умаляет их своей очевидной будничностью.

Сходство художника и князя прочитывается не только в семантике имен, оно гораздо глубже. Скорее даже это внутреннее сходство побудило услышать смысловые совпадения двух таких разных фонетически, но так близко по смыслу стоящих имен.

Наш Марат – художник, но его так же мало знают в московской тусовке профессионалов, как и князя, которого никто не знал в свете. Но так же как полюбили князя все, кто его узнал, так и Марата высоко почитают в узком кругу друзей-художников. Их роднят и уединенный образ жизни, общий для них, и этот сторонний взгляд, и при этом пристальное наблюдение за происходящим вокруг, умение понять в событиях и людях самое сущностное. В облике обоих есть щемящая трогательность, незащищенность и при этом очевидная каждому независимость. Роднит их и удивительная, самоотверженная готовность помочь. А еще – особая внутренняя сила, которая вынуждает окружающих в общении с ними активизировать по максимуму собственную деликатность и нравственное чувство: так похоже они оба – один в романе, другой в жизни – воздействуют на окружающих. Но в одном разница очень существенна: князь возник в свете из швейцарских горных пейзажей и вернулся в природу. Марат Бабин появляется изредка на выставках, но его неизменное место пребывания – его крошечная мастерская на Ле-

To me, the title and name of Artist Marat Babin is as highly meaningful as the title and name of my favourite fiction character, Prince Lev Myshkin. Both spell a high social status, a proud, virile first name and a symbolic surname. The surnames, with their obvious ordinariness, seem to play down or even wipe out the pomp of the titles and first names. But there is something more profound to the similarity of the

Марат Бабин
Птица
Дерево, металл
1994

Стоящая фигура
Веревка, дерево, металл
1973

artist and the prince than the semantics of their names. In fact, it is their inner similarity that must have prompted us to divine some cognitive parallels between the two names, so unlike phonetically but so akin in sense. Both don't realize themselves how much they are valuable and influential socially. Nor does society, it seems, realize fully their power over its changing hearts and minds.

Ada Safarova

нинском проспекте. Но тут разница между их естественной средой – природой у одного и искусством у другого – как она ни принципиальна, все же символична. Марат работает в основном в дереве – это его любимый материал. Но не природность материала порождает ассоциации, а принцип художественного приема его обработки, избранный Маратом Бабиным. Бабин расщепляет дерево на щепки, лучины, подчиняет их своей воле, проявляет при этом недюжинную физическую силу, которую невозможно заподозрить в его субтильной фигуре. Но при этом он оставляет дереву свободу, позволяет сохранить присущую ему занозистость, колкость. Из этих уже почти ювелирных элементов он собирает мощные, брутальные скульптуры, в которых претворенный волей художника материал уже теперь по логике искусства проявляется в своей подлинной природной сущности. Скульптура таит внутри себя сопротивление твердого, колющего материала, его шершавость, а также его память о годовых кольцах, о способности к наращиванию материи. Скульптуры Марата тоже годами наращивают в себе массу, он изо дня в день вклинивает в форму все новые щепы. И этот процесс для него не менее важен, чем создание обобщенной формы. Без этой многодневной непрерывной работы бабинские скульптуры остались бы ярким авангардным формотворчеством. Но для Марата этого мало. Ему нужно проникнуть в суть формы, насытить ее «проунами» своей энергии. И он ежедневно вливает в нее свои физические силы, свое время жизни, свои рефлексии, свою веру... Формы скульптур Марата кажутся сбежавшими из композиций авангардистов 1920-х годов... Но они как бы выросли в масштабе, обрели массу, весомость, их материальность насытилась философией авангардизма. В этом смысле его скульптура – более органичное, зрелое соединение формальных поисков и мировоззренческих установок авангарда.

И еще раз, возвращаясь к сходству скульптора Марата Бабина и князя Льва Мышкина: и тот и другой не осознают сами своего значения и влияния на общество. Как, впрочем, и общество не до конца понимает их власти над своими умонастроениями.

Ада Сафарова

контрапункт рубена апресяна

Живопись всегда завидовала музыке. Сравнение живописи с музыкой стало едва ли не общим местом в искусствоведческих трактатах. Все это вполне естественно, ибо каждый цвет имеет свою специфику звучания, свою тональность, свою интенсивность. И художнику надо только суметь извлечь эти звуки. Более всего в этом плане повезло абстракции, при созда-

Рубен Апресян
Композиция в жемчужных тонах
Бумага, гуашь
2001

Ruben Apresyan's counterpoint

Ruben Apresyan made headlines in the early 1980s. On the surface, his painting seemed well in the mainstream of the time: the western and eastern traditions combined but filtered through experiments of modern and contemporary art. Yet his bright individuality was already in evidence.

At his exhibition held at the Moscow Centre of Art in May, Ruben Apresyan showed the works he has created over the past two years, examples of pure abstraction.

Fine and sublime in colour, they bear the stamp of elegant dignity. Rhythms of lines and silhouettes, colour and form make some of his canvases look like festive ornaments, evoking associations with printed colour designs on textile fabrics.

But Ruben Apresyan's paintings are not merely abstracts; he creates spaces, complex, multi-layer, multi-stage.

His concern is not with the standstill, static result, but with a moment of movement, the unfolding of a new state. The cosmic ocean on his canvases breathes, pulsates, lives...

Liya Adashevskaya

нии которой художники чаще всего используют чистые открытые цвета, антиимитационные по своей сути, как и музыкальные звуки. Принцип же антиимитационности есть принцип отказа от копирования действительности. А раз действительность не копируется, то предметом разговора становится то, что находится за ее границами: метафизика и музыка как одна из ее сфер. Но способны ли слова описать то и другое? Не слишком ли в этом случае груб зазор между означаемым и означающим? Не нивелирует ли наша речь, изобилующая штампами, то единичное, что содержит в себе каждое явление в искусстве, отличающееся самобытностью? И все же каждый раз, когда я смотрю на живопись Рубена Апресяна, то первое, что я, вослед всем писавшим о нем, почти непроизвольно произношу: как она удивительно музыкальна! Но это Музыка для глаз, ибо прежде всего это Живопись.

Рубен Апресян заявил о себе как об интересном художнике еще в конце 1980-х годов. В основных своих чертах вполне укладываясь в русло общей тенденции соединения традиций западной и восточной культур, пропущенных сквозь призму поисков современного искусства, художник в то же время сразу выделялся ярко выраженной индивидуальностью творческой манеры. Букеты, составленные из цветов дальних потомков цветов Редона: портреты, пейзажи Армении – во всем этом столько экспрессии, страсти и... гармонии. Обращало на себя внимание обилие черного. Но что интересно: черный не делал работы мрачными, напротив, придавал им оттенок ирреального. Этот благороднейший из цветов, бесконечно варьируясь множеством градаций тончайших оттенков («чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней»), тайной окутывает многие работы 1990-х, проходя контрапунктом через все десятилетие. Рядом с ним цвета звучали интенсивнее, значительнее: синий – «невесомая масса взятой в квадрат лазури»; красный – словно впитал сок граната; желтый, как лунный свет, разжимает глаз, словно раковину.

Казалось, художника больше волновало не стремление как можно больше приблизиться к натуре, а скорее попытка передать некое эмоциональное ее состояние, настроение, ощущение, впечатление – особую музыку. А потому возникавший на полотнах Рубена Апресяна художественный мир был в такой же мере плодом восприятия, как и воображения. Этот мир неконкретен, потому что, несмотря на способность доставить зрителю почти детскую «радость узнавания», абсолютно несюжетен. Есть у Рубена и работы совершенно фантастические, базирующиеся как бы на подсознании, подобные видению, сну, воспоминанию или предчувствию своего рода импрессии. Художник, как канатоходец, балансирует между реальностью и абстракцией. Намек на реальный прообраз, лишь компромисс. В это же десятилетие Рубен Апресян проявляет интерес и к архаике, к сложной многоуровневой знаковости ее текстов. Тенденция имеет склонность к саморазвитию. Желание выразить в живописи и графике то, что находится за границей «физики», то, чему не суждено кануть в небытие и что неумолимо стремится к очищению, к абстрагированию от оболочек, заявляет о себе все настойчивее.

...Развалины геометрии.
Точка, оставшаяся от угла.
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее,
Так раздеваются догола.

Абстракция в изобразительном искусстве – метафора духовного. Или, если угодно, обнажение Духа, его растворение в пространстве Вечности. Если воспользоваться словами князя Евгения Трубецкого по поводу иконы, можно определить ее и как «умозрение в красках».

«Завязанные» на универсум (универсальное видение и космогония – одна из проблем постмодернизма) абстракции Рубена Апресяна, обладая духовными характеристиками, соответствуют нашим порой смутным представлениям о жизни вне и внутри, до и после нас. И эти своеобразные «орнаменты» с модульной заданностью, по сути, есть не что иное, как момент экспликации скрытой действительности. Именно поэтому во многих работах на первое место выходит чувственный импульс. Очень красивые и утонченные в колористическом отношении, они несут на себе печать изысканного благородства. Ритмичность линий, силуэта, цвета, форм порой сообщает полотнам художника нарядную орнаментальность, что вызывает ассоциации с тканями, украшенными набойным рисунком.

Композиция с черной диагональю
Бумага, гуашь
2001

Большая структура
Холст, масло
2001

В работах этой серии колорит чаще более сдержанный. Даже столкновение светлого и темного гасится сложными цветовыми пятнами, включающими в себя оттенки обоих, что в результате создает впечатление перетекания одного в другое, а отсюда и их единства. И это одновременно при сохранении очень четких границ цветовых пятен. Здесь важно заметить, что для художника важна не только духовная культура, но в равной мере и аналитическая работа. Так, четкость очертания цветовых пятен дает линию, причем линия, образованная границей одного пятна, перетекает в пограничную линию другого пятна, объединяет фрагменты, и образуется новая фигура, в которой сталкиваются более крупные массы, неоднородные ни в колористическом отношении, ни в фактурном, но объединенные в общий силуэт. Все это дает сложно структурированную пространственную ткань.

Глубоко продуманна и система наложения красок. Разнообразия оттенков цвета и тона художник достигает не только механическим смешением разных красок на палитре, но и чередованием отдельных красочных слоев, различными способами их наложения. Он применяет систему двух или более слоев, учитывая оптические свойства красок, часто используя прием свечения нижнего слоя сквозь верхний. Большую роль играет и особая энергия мазка, направление движения которого либо усиливает, либо усмиряет движение формы. Не последнее место занимает и характер сочетания мазков друг с другом и с поверхностью основы. Мазок Апресяна – это не только цвет, но и определенные очертания на плоскости и толщина. При помощи мазка он то лепит форму, то растворяет ее в пространстве. Характер наложения мазков часто напоминает структуру нитяных переплетений, ворсистость, отчего от полотен исходят какая-то теплота, уют. И становится понятным, почему древние греки относили геометрию к искусствам: сама по себе геометрическая форма дает эмоциональный импульс, способна вызвать настроение. Умелая же оркестровка форм разной конфигурации их столкновение порождают сложную гамму ощущений и переживаний.

Построение красочного строя у Рубена Апресяна не только видимое, но и осязаемое. Художник много экспериментирует с фактурой. Применяя разнообразные фактурные комбинации, добивается разной степени осязательности фрагментов.

Но Рубен Апресян пишет не просто абстракции – он создает пространства. Сложные, многослойные, многоступенчатые. Пространственные решения, которые предлагает художник, весьма многообразны. В одних случаях усиливается, акцентируется плоскость холста, в других, напротив, двухмерное пространство взрывается всевозможными видами рельефов, объем противоборствует с плоскостью, ограниченность поверхности – с безграничным стремлением к рассредоточению, в результате чего возникает эффект взаимопроникновения зрительского пространства и пространства картины. Рельефность поверхности холстов, светотеневая игра, которую она провоцирует, – все это создает дополнительные эффекты, обогащая эмоциональный строй полотен.

И, наконец, работы, в которых в плоскости одной картины художник упаковывает множество пространств различной силы и глубины, Вселенная как множество миров. Каждое полотно – это макроструктура, включающая в себя множество микроструктур. Структуры и взаимодействия пространств усложняются, они нагромождаются друг на друга, как огромные валуны, сталкиваются, порождая единое «тревожное», энергетически напряженное пространство. Большинство работ представляют собой как бы фрагмент картины без границ («фона» как такового нет), имя которой – Вечность (Бесконечность). Картина уподобляется собственным матричным единицам, каждая из которых в то же время вполне самостоятельна. В их столкновениях рождается новая гармония – гармония диссонансов, где нет стремления снять или смягчить образующиеся конфликты – энергия разрыва (акцентируемая через контур) лишь прочнее цементирует единство картины.

Художника интересует не застывшая статика результата, но момент движения, становления нового состояния. Этот космический океан дышит, пульсирует, живет... Начиная с Демокрита на протяжении многих веков пространство мыслилось как пустота, неограниченное, однородное, неподвижное «вместилище тел и миров», лишенное каких-либо физических качеств. И соответственно пространство картины наделялось геометрическими характеристиками трехмерного евклидова пространства. Но абсолютного пространства, пространства без энергетического поля не существует. Может, поэтому от полотен Рубена исходит какая-то удивительная энергетика. Его работы, по сути, представляют собой пульсирующие силовые поля. Но что важно: эта энергетика не индифферентна – она несет в себе огромный положительный заряд.

И в заключение хотелось бы отдельно сказать об одном из излюбленных приемов художника – коллаже. В контексте всего сказанного эти лоскуты ткани, обрывки бумаги, вплавленные в красочные слои, – как сгустки материи, но в то же время... Ткань. Ее инаковость, инородность, ее одновременное присутствие в «здесь» – зрительском пространстве и «там» – пространстве картины, в мире живописных первоформ, создает двойной эффект. С одной стороны, этот кусок ткани или бумаги как один из первоэлементов картинного пространства, но с другой – он чужероден, он выпадает, остраняется. Собственно, он не принадлежит ни тому, ни другому миру. Он раздражитель, на который реагирует наш глаз. Он словно первый аккорд в симфонии, задающий тональность, настроение произведения. Или возмутитель спокойствия, камень, брошенный в воду. Живописные формы, словно реагируя на него, вариативно повторяют его форму, силуэт или цветовую тональность, словно волнами расходятся от этого организующего центра. Эти ритмы, подобные стихотворным рифмам, позволяют проводить параллели не только с музыкой, но и с поэзией. Магия многократного повторения, то монотонного, заставляющего впадать в состояние, близкое к мистическому трансу, то нарастающего в неудержимом стремлении к освобождению через крик, заглушаемый немотой.

А заводь
крика –
чуть слышный вздох.

Все звуки умолкают. И остается Живопись. Живопись и Музыка. Первая растворяется в последней, последняя обретает плоть в первой.

Лия Адашевская

драма письма

Некогда художник Андрей Горбатюк писал вполне культурные по колориту, пластически крепкие, в меру экспрессивные, но в целом не тревожащие, а скорее радующие глаз пейзажи, натюрморты, не испытывая, наверное, особых трудностей в смысле коммерческого успеха: ведь при всех уже намечавшихся тогда тенденциях к специфической суровости, к метафизической загадочности и даже к внутреннему конфликту эти образцы «первого периода» живописи Горбатюка все же вполне представимы в качестве «интерьерной» картины, предполагающей скорее спокойное созерцание в часы досуга, чем напряженный диалог или экзистенциальное вопрошание, как это ощущается в нынешний, столь странно разнообразный, переменчиво-непредсказуемый период развития художника.

Ныне он избрал иное: путь риска, поиска, даже «метаний», где изменчивостью почерка движет не холодный эксперимент рассудка, а скорее некий непрерывный мятеж письма против собственных привычек виденья и в целом против любой окончательной, раз и навсегда избранной пластической формулы или дисциплины метода. Конечно, художник при этом не сжигает

Андрей Горбатюк
Весна
Холст, масло
2000

мосты окончательно. Хорошая постимпрессионистическая живописная закваска и натурный опыт – в целом его личная школа (без живых учителей) – все это не мешает, а скорее помогает в нынешних увлекательных перевоплощениях Горбатюка-живописца. Личный способ видения неотменим и к тому же нынче он, пожалуй, более верен ему, так как более раскован и тем самым более доверяет интуиции, бессознательному, и личному выбору культурной памяти. Не отменяется и опора на традицию, но эта традиция действительно

наиболее духовно созвучная, наиболее внутренне необходимая. Речь идет, конечно, о северном экспрессионизме (особо о его германской ветви – группа «Мост» и т. п.), не будем забывать, безусловно, и о первопроходцах движения – голландце Ван Гоге, норвежце Мунке, иных одиночках, «безумцах», визионерах... Этот выбор «предков» в искусстве или же их опознание с точки зрения «родства душ» для молодого художника – фактор инициации-самоопределения. Это необходимая веха на пути становления. И у Горбатюка такое укоренение в традиции происходит органично, как бы непроизвольно – как внутренняя необходимость и, можно сказать, «зов языка» (имея в виду, конечно, язык визуального искусства – язык живописи). К тому же сам дух экспрессионизма или, если избегать очередного «изма» и жесткости термина, дух свободной живописной экспрессии, так

или иначе побуждает к непрерывному самообновлению, побуждает как бы «сжигать формы» на огне собственной безжалостно обнажаемой (но и укрощаемой) страсти, даже если эта страсть порой сродни боли, страданию, надрыву, тревоге и иным симптомам катастрофического чувства жизни. Однако экспрессионизм, прошлый и нынешний, – это не только искусство «крика», что, как правило, односторонне раздувалось советской критикой в ее весьма тенденциозном толковании этого неиссякающего направления современного искусства. Это тем более не истерия – надрыв и надлом здесь созидательны, становятся стимулом для собственного живописного экстаза, который, оформляясь в образах и красках, ведет к преодолению хаоса в самом себе и окружающем мире, освобождает от комплексов (если применить лексику психологии), вдохновляет к дальнейшему творчеству, что, быть может, самое главное. И при таком подходе, несомненно, наметившемся у Горбатюка, особую роль обретает уже не тема, не сюжет и даже не «психология», а скорее сама драма письма, где действующие лица – это, собственно, силы живописи: цвет, фактура, ритм, пространство, поверхность в целом.

Их цель здесь, разумеется, не изображать «похоже» натуру и не создавать некую красивую формальную структуру или стилистику, а, переживая сполна, выражать, выплескивать наружу на поверхность иначе невидимое и невыразимое, но сущностно-значимое «содержание». Это приоритет виденья и, быть может, виденья (внутренним взором) над зрением и над всяческой вкусовщиной (даже самой эстетски-культурной). Но чтобы такая повышенная исповедальность, предельная искренность (необходимая на торной тропе Ван Гога и Мунка, Нольде и Кирхнера) не стала беззащитностью и, не дай бог, сентиментальностью, экспрессивное письмо должно иметь в себе в качестве «противоядия» и защиты

долю ярости и «агрессии», специфической жесткости и даже жестокости, направленных, разумеется, прежде всего на себя самого. Отсюда, например, сочетание жертвенности и дерзкой, почти властной внушающей силы в настойчиво, неустанно варьируемом автопортретном цикле у Горбатюка, где каждая смена колорита таит в себе излом и сдвиг внутренней судьбы – некий катаклизм душевного мира, запечатленный, однако, в непоколебимой, яркой, крепкой плотности красочного слоя, немногословных контурах резко рисующей кисти, в выверенном звучном контрасте немногих очень неслучайных красок, диссонанс которых усмирен крепким волевым почерком. Таким образом, форма становится экзистенциальным фактором и одновременно почти магическим – заклинательным жестом, так как упорядочивает, организует бушующую душевную стихию, но это очень гибкий, подвижный, неформализуемый порядок, избегающий всякой застылости, всякой окончательности, не препятствующий «авантюре» исканий. В живопи-

си Горбатюка и особенно в автопортретах это каждый раз очередная победа над собой, над своим эмоциональным «эго», над слишком человеческой взволнованностью, переплавка ее в жест художественной – уже чисто художественной страсти. Это волевой шаг на пути, который не имеет и не должен иметь четких ориентиров на горизонте (только такой путь и ведет к неведомому!).

Автопортреты и портреты Горбатюка, столь «непохожие» с точки зрения обывательского «реализма», видятся весьма подлинными, почти документально-достоверными, свидетельствуя о фактах внутренней биографии художника, о реальных событиях его души и духа, в живописи естественно нерасторжимых и столь же неотделимых от сочной природы – праматери живописи: от стихии мазка, «месива» красок, шума фактур и т. п.

С другой стороны – все его иные – внеавтопортретные персонажи и даже неодушевленные предметы изображения сугубо автобиографичны, можно сказать, – «автопортретны», возвещая о чем-то сокровенном, личностно необходимом, судьбоносном, сочетая порывистость, почти патетику и экзальтацию с, не побоимся на сей раз этого слова, эстетизацией собственных далеко не идиллических переживаний и состояний.

При всей роли живописного абстрагирования (т. е. освобождения от гипноза натуры и темы) для Горбатюка несомненно всегда важен резко, четко различимый образ. Фигура для него неотменима – его живопись подчеркнуто фигуративна. При всей вынужденной скромности в размерах и масштабах, в отличие от западных аналогов, он в своей «новой экспрессии», конечно, сродни новой экспрессивно-живописно-фигуративной волне европейских течений 1980–х, а экспрессивная волна ни в немецком, ни в русском искусстве не может исчерпаться окончательно, по-видимому, до тех пор, покуда существует живопись.

Здесь очень значим и многозначен-загадочен, хотя и ярок, хотя и бросок, очередной образ – слепок личного мифа, символичная фигура психодрамы, проигрываемой с кистью в руке. Не случайно, конечно, присутствие в личной мифологии образов библейских и особо апокалиптических мотивов, развернувшихся в бездонных, развороченных пространствах графических листов, которые, впрочем, точнее было бы отнести к монохромной живописи; есть даже что-то фресочно-монументальное в этих фантазиях соусом, где в Горбатюке узнается наследник «камерного» и космического визионерства Чекрыгина и даже гротескных «сновидений» Гойи-стенописца. Их реминисценции говорят о том, что традиция, питающая личный поиск Горбатюка, с одной стороны, отмечена отечественной художественной культурой начала века: ведь Чекрыгин – это тоже своего рода «экспрессионизм»; с другой – не ограничиваясь XX веком, вслед за Гойей уходит в глубь истории, в том числе в сумрачно-бесконечные провалы барочных пространств. В данном случае интересно отметить, что в графических листах, обретая даже, пожалуй, большую, чем в живописи красками, раскованность, форсируя, казалось бы, современную децентрированность пространств, Горбатюк, тем не менее, как это ни странно, в чем-то становится «музейнее», классичнее. Прежде всего за счет вернувшаейся, точнее словно обретенная им впервые, «магии» светотени, цель которой, однако, не передавать облики яви, а опять же выражать невидимое и неведомое, не прояснять, а скорее «околдовывать» внутреннее пространство листа-картины.

Сергей Кусков

Андрей Горбатюк

Мужской портрет
Оргалит, масло
1995

Пейзаж по графике Ван Гога
Холст, масло
2001

Портрет Ван Гога
Холст, масло
2001

Осень
Холст, масло
1999

сны и реалии петра белого

В последнее время интерес к петербургской арт-сцене постоянно растет. И это не только выставки, проводимые Эрмитажем, Русским музеем, ЦВЗ «Манеж», Академией, Арт-центром «Пушкинская 10». На «Арт Москве» 2004 года успех выпал и на долю петербургских галерей D137 и Галереи Марины Гисин. В 2005 году Марат Гельман на площадках «Арт Москвы» представлял проект «Питерские». Галерист пригласил для участия в своем проекте сразу 15 петербургских художников.

В 2004 году наш журнал обратил внимание на крупноформатные ксилографии Петра Белого, представленные на «Арт Москве» галереей Марины Гисин. На «Арт Москве-2005» в рамках проекта «Питерские» Петр представил одно из наиболее масштабных произведений выставки – панно «Русский пейзаж» – 27 квадратных метров.

Жанр работы может быть определен как суперграфика с элементами барельефа. Вообще в выборе форм и жанров художник удивительно свободен. В последние годы привлекли внимание его масштабные инсталляции из трехметровых банок: «Сны притона» и «Сны диктатора», показанные во дворе музея Ахматовой в Петербурге и в московском «Манеже» буквально накануне пожара.

Темы снов (вспомним еще «Сны вахтерши» – инсталляцию в питерской «Навикула артис») и визионерства (здесь и «Русский пейзаж», и индустриальные, всегда взятые с высокой точки обзора большие ксилографии), возможно, одна из наиболее характерных черт творчества петербургского художника. Эта своеобразная дистанцированность от реальности находит продолжение и в суждениях Петра Белого о целях и задачах искусства, в том числе личного творчества. Получивший художественное образование в Петербурге и Лондоне, он успешно выставляется и в России, и за рубежом. Петр, как мало еще кто другой из молодых художников, способен охарактеризовать сегодняшнюю ситуацию в российском искусстве.

В мастерской художника побывал редактор журнала «ДИ» Александр Григорьев.

ДИ: *Петр, сегодня есть основание говорить о тебе как об успешном и в рыночном, и в выставочном отношениях художнике. Секрет в точном чувстве конъюнктуры или в замечательном совпадении творческих интенций с духом времени?*

– О рыночном успехе в России говорить пока мало оснований. Здесь все еще рынка нет. Моя финансовая жизнь происходит в основном на Западе.

Как человек, адаптированный на Западе, я участвую ежегодно в 5-7 групповых выставках с хорошей продаваемостью. Как правило, это некие Open competition. Например, ежегодно я участвую в лондонской Summer exhibition, которую проводит Королевская академия искусств. Это престижная выставка, туда подается заявок на 80 тысяч произведений, а отбирается всего тысяча.

Заявки платные: 20 фунтов за каждое представляемое произведение. Все делается по почте, так что мероприятие это затратное. Но у меня уже есть там репутация. Мои работы принимаются каждый год, продаются по 3-4 тысячи фунтов за графический лист, и цены понемногу растут.

Выставка очень посещаемая. Она длится три месяца, в течение которых устраивается 5-6 презентаций для публики. Никто не скрывает контактов художника, но не бывает и случаев, чтобы покупатель обошел устроителей, стремясь на покупке сэкономить 1-1,5 тысячи фунтов. Это цивилизованный рынок.

ДИ: *Твоя графика в традиционном контексте пластического искусства может вполне органично восприниматься, ну, быть может, чем-то удивлять. А в пространстве «Арт Москвы», например, твои работы воспринимаются как жесты актуального искусства. Дело только в контексте или в чем-то другом?*

– Я вообще не делю искусство на концептуальное и другое. Вернусь к выставке в Королевской академии искусств, на каких принципах ее делают. Это довольно консервативная организация в Англии, но она ищет. Среди академиков – Ансельм Кифер и Люсьен Фрейд, правда, последний – для меня фигура скорее анекдотическая.

В прошлом году отбором на выставку руководили Дэвид Хокни и Питер Блейк. Каждый из них отбирал работы в «свою» экспозицию. И посетители могли видеть: в этом зале представлены работы, отобранные Дэвидом Хокни. Такой подход мне лично нравится.

Петр Белый

Идеологический муравейник
Объект
2004
В рамках европейского проекта Gemine Muse

Башня
Объект
2004

ДИ: *И все-таки: актуальное искусство имеет берега, имеет границы, или на его территории возможно все? Например, Люсьен Фрейд – он может выставляться на выставках актуального искусства?*

– Я считаю, что плохие художники вообще не должны выставляться. Его слава и его значение явно преувеличены.

ДИ: *Почему?*

– В Англии традиции академизма были задушены после войны – модернизмом. А он якобы представитель этого самого академизма, якобы умеет рисовать. Плюс еще знаменитая фамилия. Но для меня его умение рисовать крайне сомнительно. Так нарисует любой студент третьего курса из нашей Академии.

ДИ: *Ты воспринял разные традиции: окончил СХШ при Академии, учился в Мухинском, затем в Лондонском институте в Кембервелл-колледже. Художников с такой образовательной базой немного. Стало быть, ты можешь компетентно сравнивать эти различные системы образования и их творческие последствия. Как ты относишься к нашей академической школе художественного образования? Ведь только у нас сегодня сохраняются традиции искусства, берущего начало в эпохе Возрождения.*

– Не думаю, что сохранение этих традиций в смысле искусства реалистического рисования само по себе – благо. Научить прилично рисовать можно кого угодно. Было бы усердие. Успехи китайских студентов особенно ярко это демонстрируют. Но что дальше? Я не вижу смысла для профессионала так долго учиться технической стороне вопроса.

Границы искусства сильно расширились. Оно давно уже не является только картиной. Актуальное искусство задается важными общественными вопросами. Именно это определяет формы современного искусства, а не конкретные технические умения.

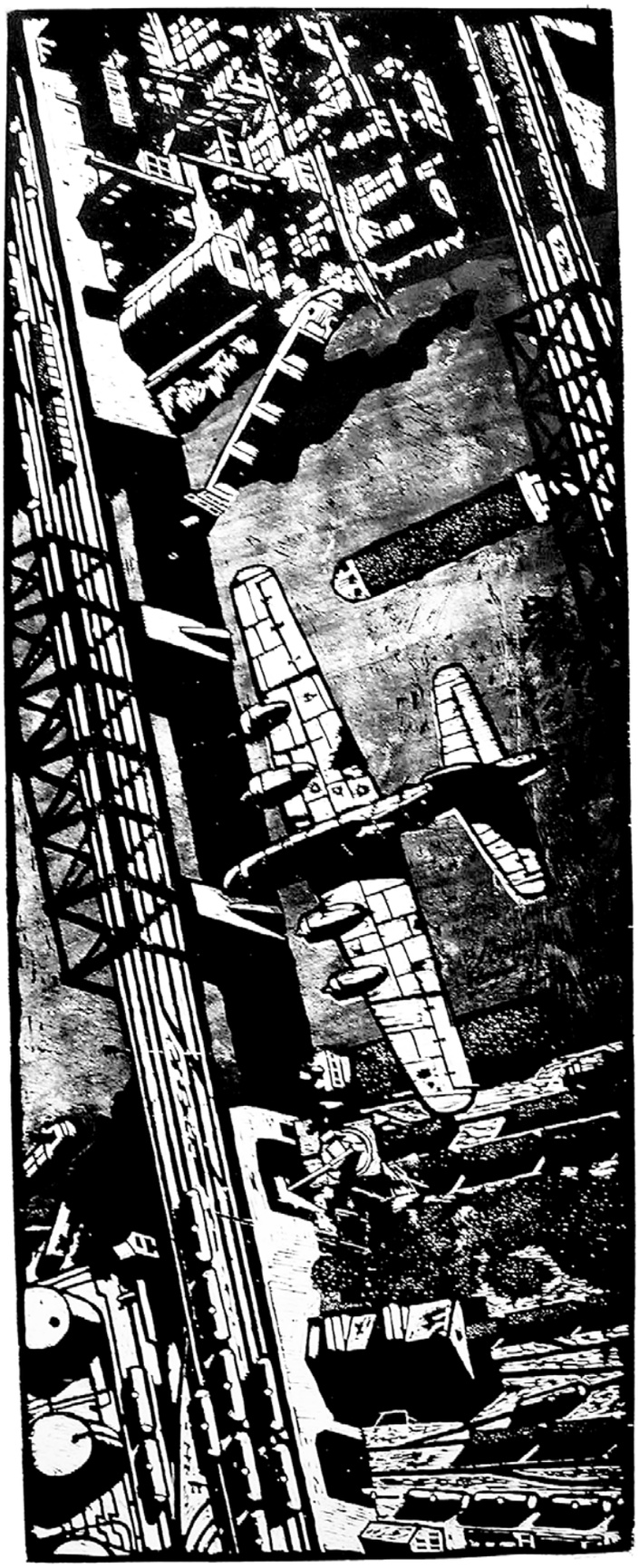
ДИ: *А как ты относишься к известному мнению о том, что актуальное искусство – это просто плохая философия, оно лишено не только профессиональных умений, но и подлинной философской компетенции?*

– Думаю, действительно границы искусства сегодня не ясны: оно и плохая философия, и хорошая философия, и психотерапия, и много еще чего. Сама фигура художника уже имеет другой смысл.

ДИ: *Да, о фигуре художника. Насколько это самодеятельный персонаж в условиях современного рынка? Не играют ли ведущие роли галеристы и куратор?*

– Художник – понятие очень старое. Галерист, куратор – это реалии лишь нашего времени. И то, что художник делает, должно делаться без оглядки на таких людей. Они словно бабочки вокруг лампочки. Порой эти бабочки могут закрыть лампочку своими крыльями. Получилось, что роль куратора сейчас гипертрофирована. Но, в общем, роль куратора положительна для судьбы художника, как и роль продавца. Для культурного обывателя – покупателя искусства – необходима внятная и отлаженная сис-

Pyotr Bely's Reveries and Raptures



Collharbor
Гравюра на бразильской фанере
2002

Some of his large-size woodcuts Pyotr Bely put on display at Art Moscow-2004. He did it again at Art Moscow-2005, by producing, now as part of the «Petersburg» project, one of the most ostentatious works of the exhibition – a 27-square-metre panel called «A Russian Landscape». We took interest in his works. The magazine's representative, Aleksandr Grigoriev, paid a visit at the painter's studio in St Petersburg.

DI: As far as today's market trends go, how much can an artist do independently? Does he always follow after a gallerist or a curator?

P.B. : An artist does come into the limelight after having been promoted by a gallerist or a curator. But when he is well known and make his way into big museums, he get quite indifferent to what a gallerist or a curator does for him. He now belongs to himself and can do whatever he likes.

DI: Does it mean that there is always a way for art to remain art whatever varying external or market circumstances may be?

P.B.: Absolutely, it does. But while on the way – and an artist is on the way most of the time – he may lose his face. Especially so if he allows himself to try to live up to the situation, doing now one trendy thing, now another.

In a developed society, I believe, nothing demonstrates one's status more than one's attitude to art.

A work of art is a thing of luxury, fit only for the rich. Art is in fact an exceedingly elite occupation. Come to think of it, there are few good, talented artists and there are few good, talented art-lovers. Roughly, half and half.

Бамбардировщик над городом
Гравюра на бразильской фанере
2001

Сон диктатора
Объект
2003

тема продвижения искусства на рынке. Важно, ощущает ли себя художник призванным к исполнению некой миссии. А кто предоставляет возможности для ее реализации, это уже вопрос второстепенный. Каждый реализует свою задачу: куратор свою (преследует интерес своего бизнеса), художник – свою.

Художник становится известным благодаря «раскрутке» галеристом и куратором. Но когда он становится известным и попадает в крупные музеи, ему становятся безразличными фигуры галериста и куратора. Он с этого момента принадлежит себе и может делать только то, чего хочет сам.

ДИ: *Значит, перспектива у искусства быть искусством, не зависящим от различных внешних, рыночных обстоятельств, сохраняется?*

– Абсолютно верно. Но в дороге – в основном художники находятся в дороге – можно сильно потерять лицо. Особенно если сильно увлечься соответствием ситуации, кидаясь от одного актуального занятия к другому.

ДИ: *Но в принципе возможность мессианской деятельности в искусстве сохраняется? Возможно появление фигур, подобных Малевичу или Сезанну?*

– Есть, конечно, существенные различия с той ситуацией, в которой были Малевич и Сезанн. Мир сильно изменился. Он стал мягче и жестче одновременно. Ситуация художника, находящегося в некоем вакууме, уже кажется невозможной: все время звенит мобильный телефон, мы все время на связи, все время «под колпаком».

Быть может, и есть сейчас в Петербурге некоторые «вакуумные» художники. Но скорее всего судьба их творческого наследия будет незавидна. Наследники столкнутся с проблемой – куда девать эти тонны и кубометры творческого наследия. Мне приходилось участвовать в ликвидации нескольких мастерских умерших художников. Лучшее, что могут сделать родственники в такой ситуации, – выставить все это к мусорному бачку. Что-то заберет дворник, что-то – кто-нибудь из соседей. И так все это просто растворится в мире. Такое случается с не очень хорошими и неизвестными художниками. Или хорошими, но недостаточно известными, по каким-то причинам не попавшими в структуры более долговременного хранения типа музеев.

Такой перспективы хотелось бы избежать, поэтому и не хочется быть «вакуумным» художником.

ДИ: *Не являясь «вакуумным» художником, работая на рынке, над проектами, так или иначе определяемыми волей галериста или куратора, как ты относишься к этим обстоятельствам, стремишься ли использовать их для реализации некой миссии или просто для продвижения в «долговременные хранилища»?*

– Еще три года назад я не мог и представить того, что буду делать сегодня. Я, пожалуй, воспринимаю себя как сырье, руду, которая оформляется в нечто в связи с заказом, в связи с волей куратора. Куратор – это тоже художник. Просто в своих произведениях он использует художников, как сырье. Искусство – сложный процесс, и художник в нем – необходимое основание. Идей же всегда много, но проверить ту или иную позволяют лишь те возможности, которые предоставляет заказчик. Но в принципе можно представить, чего от меня ждать в ближайшие годы. Это определяется, конечно, техниками, в которых я чувствую себя уверенно, наработанными приемами. Хотя я не стремлюсь выработать признаки узнаваемости, некий trade mark, полезный для успеха на рынке.

К рынку же в принципе отношусь положительно. В развитом обществе отношение к искусству как ничто, пожалуй, другое демонстрирует статус.

Искусство – это предмет роскоши, это для богатых. Это чрезвычайно элитная деятельность. По-настоящему хороших художников и хороших, талантливых зрителей мало, и их примерно поровну.

вошли в хоровод муз

Заметки о творчестве двух петербургских мастеров на их персональной выставке в Москве

Галина Иванова
Вращение
2000

Joining the Muses' Dance

Some comments on the art of two Petersburg masters at their personal exhibition in Moscow

It began long before the day in February 2005 when two masters of decorative art working and living in St Petersburg opened their show in Moscow. It began on the day of the nation-wide celebration of the 50th anniversary of the Revolution of October 1917. There were a few large-scale exhibitions timed to the occasion, and those who came to see grand displays in the Central Exhibiting Hall (Manege) in Moscow at once caught sight of a new theme there. What they saw was in fact a radically new world of objects conceived by the artist's mind.

Among the ardent young innovators were Galina and Alexander Ivanovs. Over time, they have remained as dedicated to program-bound search as before and, furthermore, have proved able to carry it on within today's by far more complex and difficult environment. No wonder, their exhibition staged in the rooms of the All-Russia Museum of Decorative-Applied and Folk Art in February 2005 proved great news for the Moscow public.

Nonna Stepanyan

Событие, о котором пойдет речь, произошло не вчера и даже не в момент открытия февральским днем 2005 года в Москве выставки двух выдающихся мастеров декоративного искусства, работающих и живущих в Санкт-Петербурге, а в прошедшем XX веке: тогда страна торжественно праздновала свой юбилей, 50-летие Октября. Началом послужили большие выставки, приуроченные к этой дате.

Грандиозные показы в Центральном выставочном зале Москвы, «Манеже», сразу выделили новую тему в зрительском кругозоре, это был принципиально новый, художественно осмысленный предметный мир. Именно тогда отечественное прикладное искусство, главным образом керамика, стекло, текстиль и изделия из металла, вторглось в новое для себя пространство. С накрытых столов, стеклянных горок и буфетов предметные формы в привычных для них материалах перемещались в общественные интерьеры, на городские площади, на стены домов и в театральные залы. Из мира вещей, обслуживающих повседневность, они шагнули в духовный мир. Из быта – в бытие.

Руки новой музы были протянуты ко всей системе изобразительных искусств, от скульптуры и живописи до авторского рисунка, каллиграфии и гравюры. Ее лицо было обращено к новой архитектуре, она входила в пространство строящихся общественных интерьеров. Напомню, что даже тогда, в короткую эпоху «оттепели», у нас в стране это могли сделать только «предметные виды искусства», расположенные вне неусыпного идеологического надзора. И они это сделали. Первыми.

Воплощением новой тенденции стало творчество петербуржца Бориса Александровича Смирнова. Флагманом был он, само русло, по которому шел творческий поиск, пробивал он. Команда (и какая команда!) шла за ним, команда присягнула этой позиции, искала и самостоятельно находила новые пути.

Среди пылких молодых новаторов, сумевших сохранить установку на программный поиск и вывести его в новое, непомерно усложнившееся пространство нашей сегодняшней жизни, были Галина и Александр Ивановы. Их выставка в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве стала событием в жизни города зимой 2005 года. И не случайно.

«В наше непростое время...» Эта вводная фраза уже несколько лет постоянно звучит в устном или письменном высказывании на любом уровне нашей жизни. Создается иллюзия, что были у нас в стране когда-то времена легче. Просто сложность была другой. А главное, не следует забывать, что «времена не выбирают, в них живут и умирают». Сегодня жизнь предлагает новые программы. Стало быть, вперед!

За плечами наших героев, Александра и Галины Ивановых, без малого 40 лет самостоятельной профессиональной работы. Выпускники-однокурсники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной, они прошли немалый путь. Речь идет не о стаже, а о диапазоне профессионального опыта этих художников.

Сразу после окончания института Ивановы были распределены на завод «Красный гигант» в Пензенской области. Вероятно, именно в это время и возникло их увлечение гравировкой на прозрачных хрустальных предметах и свободных от предметной основы стекольных объемах. Они принимают актив-

Галина Ивановва
Ночные бабочки. 2002

Александр Иванов
Раковина
Оптическое стекло, гравировка, лазер. 1998

Русский лес
Оптическое стекло, гравировка. 1986

Петергофские фонтаны
Оптическое стекло, гравировка. 1985

ное участие в городских, республиканских, общесоюзных, художественных выставках, в жизни Союза художников и занимаются преподаванием (Галина и сегодня работает в детской художественной школе «Александрино»).

Молодых художников заметили. С годами в лучших музеях России были собраны их работы (Государственный Эрмитаж, дворец-музей на Елагином острове, Музей-усадьба «Кусково», Музей «Царицыно», музеи больших городов центральной Европы и России, Музей стекла в городе Корнинг, США). В 1987 году Александру Иванову была присуждена серебряная медаль Академии художеств, в 2004-м ее получила Галина.

Рассматривая работы наших двух мастеров, мы без труда замечаем, что это соратники особого рода. Не соавторы (такие профессиональные пары в декоративном искусстве России были и есть), а люди, поделившие между собой пластические и тематические возможности своего общего дела.

Александр разрабатывал связи объемной формы с изображением, он был погружен в гравировку на прозрачных объемах, а в последние два года начал развивать изобразительную пластику... Мы видим сгоревшие избы, видим борьбу хищников, это сцены, которые дополняют некие давно известные тексты, в литературном варианте мы это не раз переживали. В детстве – Маугли и приютившая его стая волков, в отрочестве – рассказы Астафьева и Распутина...

Выступил Александр Иванов и в возникшем на наших глазах, новом для стекла монументальном жанре. Таким стало выбранное в результате конкурса надгробие Раисы Горбачевой.

За Галиной Ивановой закрепились эксперименты с цветом и весомостью стекольной массы. Она любит упругость горячего стекла, его способность интерпретировать пространство космоса, воплощать формы органической жизни. Группа больших бабочек из стекла не просто оригинальна, зритель любого возраста переживает у этого подиума Галиных работ своего рода возвращение в детство: он в саду, он носится с сачком в руках, видение порхающих бабочек реально, но они могут в любой момент взлететь и исчезнуть...

Выставка в Музее на Делегатской преподнесла и некий общий, важный для всех живущих урок, она напомнила нам то, о чем пелось в известной пионерской песне: кто ищет, тот всегда найдет.

Нонна Степанян

синтез искусства и архитектуры

воспоминания о будущем

В наше время не модно говорить что-либо положительное о советском монументальном искусстве. Для молодых критиков оно – неразумное дитя соцреализма. «Эти ваши мозаичные плакаты среди бараков «хрущевок» какой-то исторический китч. На них без слез смотреть нельзя!» – заявляет нынешняя творческая молодежь и идет расписывать церкви в «академическом» или в «византийском» духе, в крайнем случае – играть стилями и смыслами в «новорусских» особняках.

Идет очередной розыгрыш любимой русской исторической игры под девизом «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног». В данном случае отрекаемся от всего советского, тем более что советская Атлантида уже на наших глазах погрузилась в океан истории, и считается, что с ней ушли ее быт, нравы, порядок жизни, привязанности и ее искусство. Монументальное искусство в первую очередь. Особенно монументальное искусство 1960–1970-х годов, которое физически стремительно исчезает в волне реконструкций, ремонтов, переделок и перестроек.

Подобно тому как хрущевская «борьба с излишествами» в архитектуре, объявленная в середине 1950-х годов, как мокрая тряпка с доски, стерла сталинскую «неоклассическую» декорацию, так и теперь росписи, мозаики и витражи последней трети XX века первыми «слетают» со стен домов, магазинов, кафе и других сооружений этой эпохи.

Что говорить о рядовых обветшавших зданиях, если даже известные произведения, например, мозаики из интерьеров гостиницы «Москва», росписи и витражи гостиницы «Националь» исчезли под напором нового времени.

И все же недавно благодаря поддержке Комитета по образованию Правительства Москвы удалось отстоять (и то не все) произведения архитектуры нового времени. В их числе и Дворец пионеров на Ленинских (Воробьевых) горах, первенца архитектуры и искусства того поколения, которое принято называть шестидесятниками. Многие монументалисты-шестидесятники, будущие лидеры «левого МОСХа», будущие народные художники и лауреаты – И. Лаврова, И. Пчельников, Е. Аблин, В. Голубев, Г. Дервиз, А. Васнецов, Д. Шаховской и ряд других художников – именно на Дворце пионеров начинали свою творческую биографию. Проектировали Дворец пионеров молодые архитекторы – будущие мэтры: И. Покровский, В. Егерев, В. Кубасов, Б. Полуй и другие. И даже в та-

Борис Тальберг
Освобождение человека
Мозаика
Фасад дворца культуры.
Свердловск

Юрий Королев
Автомобилестроители.
Страна Советов
Мозаика
1982
Недостроенный гостиничный
комплекс в Тольятти
Фото 2004 года

Synthesis of Art and Architecture: Remembering the Future

ком здании чуть ли не треть художественного оформления исчезла или не полностью восстановлена. Что же говорить о массе менее известных работ!

Между тем история развития монументального искусства шестидесятников и то направление, которое они создали, очень интересны и поучительны, особенно в свете выявившихся противоречий новейшей русской архитектуры 1990-х годов и начала XXI века.

Стало общим местом утверждение, что при переходе к панельному домостроению в конце 1950-х годов архитектура как искусство переживала острый кризис. Возведенные «квадратно-гнездовым» методом широкие безликие кварталы решали социальную проблему отдельных квартир для граждан, но совсем не радовали глаз. Проблема эта была не только наша — в 1940—1950-е годы подобные «Черемушки», может быть, чуть лучше построенные, «маршировали» по всем континентам. Еще в 1990-е годы их следы отчетливо выступали в каждом крупном городе от Рима до Торонто.

Так что проблема была реальная, насущная. Как сказал поэт, «улица билась безъязыкая». Новое искусство для новой функционалистской архи-

Few would avoid finding faults in the Soviet monumental art these days. Young critic prefer to dismiss it as an ill-advised offspring of socialist realism. «Those motley posters of yours high-rising amid the Khrushchev-time drab five-storied blocks of flats are something like history-sanctioned kitsch. It makes us shudder with disgust to look at them,» today's youngsters would say as they are making their way with a commission to paint a church walls in an allegedly academic or Byzantine vein, or, at least, concoct styles and senses in a nouveux riche's villa.

тектуры должно было возникнуть, и оно возникло. Почти все ведущие монументалисты-шестидесятники учились у хороших учителей: А. Дейнеки, В. Фаворского, Г. Рублева, Б. Чернышева, П. Кузнецова – и имели самое возвышенное, даже романтическое представление о роли художника в создании архитектурно-художественной среды. Они серьезно изучали исторический опыт национального монументального искусства, в первую очередь древнерусской фрески, а также опыт русского авангарда и своих учителей, особенно мастерской Б. Чернышева – Л. Бруни 1920–1930-х годов.

Но создавала эта когорта монументалистов-шестидесятников, в которую входили Б. Тальберг, А. Васнецов, Н. Андронов, Е. Аблин, И. Пчельников, И. Лаврова, Е. Казарянц, Г. Дервиз, А. Штейман, Э. Жаренова, В. Замов, Ю. Королев, К. Миронов, Л. Тюленев и еще два-три десятка художников, свое, ни на чье не похожее искусство. Не зря прямолинейный, как ребенок, В. Зубарев на конференции в 2003 году сказал: «В 60-е годы происходило становление нашего монументального искусства. До нас его не было». И действительно, такого искусства до них не было.

На первом этапе формирования нового направления в искусстве в конце 1950-х и в 1960-е годы все помыслы сообщества молодых монументалистов сосредоточились на выработке изобразительного языка, как бы грамматики стиля. Росписи, мозаики, рельефы и другие элементы интерьера Дворца пионеров, создававшиеся в 1959–1961 годах, уже не похожи на агитационный, прямолинейный, «картинный» стиль монументального искусства 1930–1940-х. Для обывателя это было чрезвычайно странное творчество, отразившее полный и решительный разрыв с соцреализмом в трактовке А. Герасимова или В. Налбандяна.

Постепенно нарабатывались приемы, методы, пластика, определялись границы жанра «нового монументализма». Наглядно видно, как от более «лобовых», несколько эклектичных форм идет переход к довольно гибкому, свободному языку, как расширяется и совершенствуется грамматика стиля, как включаются в круг приемов полуабстрактные и абстрактные формы, комбинируются материалы. От мышления плоскостью стены, конкретным панно художники переходят к мышлению пространством, средой, захватывая в свое поле и архитектурный дизайн. Если проследить эту эволюцию у конкретных авторов, например, у Б. Тальберга от «Бородинской битвы» на фасаде Бородинской панорамы (1962) через «Освобожденного человека» на фасаде Дворца культуры в Свердловске (1968) и далее до цикла архитектурных мозаичных панно в Международном доме торговли в Москве (1980) и его же фонтане-каскаде в государственной резиденции – санатории «Южный» в Форосе (1979–1980), проясняется движение от плоскостной плакатности, агитационности в пространство метафоры, новой художественно-архитектурной пластики, подчеркивающей архитектуру. Постепенно создавался синтез архитектуры и искусства на новом этапе.

Слова «синтез архитектуры и искусства» и «организация городской среды» не сходили со страниц печати с середины 1960-х годов до самого конца советской власти. К началу 1970-х годов, когда страна стала богаче и большие нефтедоллары питали более честолюбивые планы, отчетливо вырисовывалось общественное недовольство неустроенностью панельного домостроения и «макетным» пуризмом типовых микрорайонов. Даже начальство забеспокоилось и в 1975 году провело специальное заседание ЦК КПСС по строительству и архитектуре, где были озвучены лозунги об улучшении архитектурного облика городов, о необходимости перейти от количества к качеству, о потребности в комплексном решении градостроительных проблем. В 1976 году собрался совместный пленум Союза архитекторов и Союза художников СССР, тоже посвященный проблемам решения синтеза городской среды. К этому моменту уже несколько лет реализовывались программы комплексного развития Тольятти – флагмана советского автомобилестроения, и Зеленограда – города-спутника Москвы. В обоих случаях уже на ранних стадиях, при проектировании, в авторские коллективы наряду с архитекторами были включены и художники. В Зеленограде у И. Покровского их было более 10 человек, а в Тольятти вообще несколько десятков.

Опыт и художественные взгляды монументалистов, причем нескольких сложившихся школ – московской, прибалтийской, украинской, грузинской – с рубежа 1960–1970-х годов пришлись ко времени и были востребованы.

Как решались проблемы синтеза на одном, отдельно взятом здании, можно проследить на примере гостиницы «Октябрьская» (ныне «Президент-отель») в Москве, тем более что автор статьи вел этот объект со стороны художников, будучи в те времена начальником специализированного комплексного участка Комбината монументально-декоративного искусства. Гостиница «Октябрьская» по архитектурному замыслу была памятником своеобразному советскому постмодерну, причем в разных стилистиках. В ресторане «Русская кухня» – отзвуки допетровской Руси, в оформлении зала «Гжель» – приемы кузнецовской гжели, а делегатский вестибюль, зал заседаний, банкетный зал и рестораны «Синий» и «Красный» решались вполне современно, и так по всему комплексу. Коллектив ху-

Игорь Пчельников,
Ирина Лаврова

Музыканты
Дерево, тонирование, золочение
1983
Гостиница «Октябрьская»

И. Пяткина, В. Котова,
В. Мачнева

Люстры для зала заседаний
Сталь, хрусталь, оптическое стекло
1983
Гостиница «Октябрьская»

Another round of the so familiar Russian game under the motto «Away with old-time things!» is clearly well in progress. Away with all things Soviet, to be exact. Now that the leviathan of the Soviet empire has gone down into the abyss of history, it is usual to presume that it has dragged down along its lifestyles, customs, rules, preferences and arts. The monumental art in the first place, especially that of the 1960s-70s, which is disappearing at breathtaking rate under the impacts of reconstruction, redecoration, renewal and refurbishing.

As the drive against redundancies in architecture launched under Khrushchev in the mid-1950s had effaced the Stalin-time neoclassic embellishments, so the murals, mosaics and stained-glass windows are being ripped off the the walls of the houses, shops, cafes and other buildings of the latter half of the 20th century.

Well-known works of art such as the interior mosaics of Moskva Hotel or the murals and stained-glass windows of Nationale Hotel are gone under the pressure of the new age, nit to mention ordinary dilapidated time-worn mansions.

Nevertheless, some of the new-times works of architecture have recently been rescued thanks to the support of Moscow Government's Board for Education.

It is important to bear in mind that the history of the monumental art of the 1960s and the movement it has given rise to are worthy of study, especially in the light of the discovered contradictions in the Russian architecture of the 1990s and the beginning of the 21st century.

Natalia Anikina

дожников был подобран первоклассный. Например, для ресторана «Русская кухня» работали В. Фукс, Ю. Амитиров-Тургенев, Ю. Егоров (росписи, люстры, ковка разного вида); для залов «Синий» и «Красный» гобелены во всю стену делали А. Шмакова и Л. Соколова, а деревянные скульптуры «Музыканты» на подпорных столбах – И. Пчельников и И. Лаврова; в зимнем саду флорентийскую мозаику «Знаки зодиака» создавал В. Кулаков; тяжелые торжественные золотые занавесы для киноконцертного зала – М. Старосельская и т. п. Но самыми трудными были люстры зала заседаний, делегатского вестибюля и банкетного зала, которые должны были по замыслу архитекторов быть дворцовыми и в то же время современными. Делали их И. Пяткин, В. Котов, В. Магнев с применением стекла, хрусталя, нержавеющей стали и, что было совсем новинкой, оптического стекла, впервые применявшегося у нас в интерьерном дизайне в таком количестве.

Меня очень поразило, когда высокопоставленный партийный начальник, осмотрев весь комплекс эскизов, сказал: «Очень хорошо, можете продолжать работу, и поменьше идеологии». Интересно, что в гостинице, носящей имя «Октябрьская», не нашлось места ни одному произведению с ленинской или октябрьской тематикой. Так, вестибюль украшали «барочные» скульптуры «Флора» и «Изобилие» Л. Баранова и И. Савранской, изящные росписи И. Макаревича.

Перед окончанием работ пытались внедрить скульптуру К. Маркса, но безуспешно – она совершенно не вписывалась в стиль гостиницы.

К началу 1980-х идеологически выдержанные работы встречались уже только в музеях В.И. Ленина, Октябрьской революции и очень редко – в других местах.

Можно вспомнить еще один пример архитектурного комплекса 1970–1980-х годов – санаторий «Южный» в Форосе, где отдыхали и принимали делегации высшие партийные и государственные лица страны. Там была принята за смысловую и стилистическую основу некая творчески разработанная система античных ассоциаций: и в керамике Т. Ган, и в рельефах с росписью И. Пчельникова и И. Лавровой, и в каскаде Б. Тальберга и Е. Прохорова, и в других работах художников.

И. Симонова, Лина Соколова

Гобелены в зале «Космос»

Художественная галерея города Гагарина

Игорь Пчельников, Ирина Лаврова

Античные мотивы

1979

Санаторий «Южный». Крым

Это были красивые произведения, отвечавшие архитектуре, и создавались они в совместных поисках архитектора и художника. Достаточно широко в работу монументалистов вошел смежный жанр – дизайн для архитектуры. В художественно-архитектурных ансамблях начиная с 1970-х годов художники наряду с росписями, мозаиками, витражами создавали и все сопутствующие декоративные элементы: от светильников, люстр до дверных ручек и скамеек. Это порождало производственные трудности из-за отраслевых «перегородок», а специализированного производства такого рода внутри системы Союза художников практически не было.

Для изготовления художественных и дизайнерских элементов (из металла, хрусталя, оптического стекла и т. п.) гостиницы «Октябрьская» было привлечено 22 завода-изготовителя, причем более половины из них – оборонные предприятия, попасть в цеха которых была целая история. Тяжелая ноша генподряда и комплектации в художественном производстве практически не оплачивалась. Все это совершенно не способствовало внедрению новых технологий в архитектуру и приводило к «повреждению нравов» в творчестве. Приходилось постоянно корректировать изначальный замысел под доступные материалы и технологии. Возникло даже определение для дизайна, выпускавшегося тогдашним Художественным фондом, – «сделанный на колене».

Рассматривая теперь произведения монументалистов 1970–1980-х годов, удивляешься не их технологическим несовершенствам, а тому, что в отсутствие не то что «высоких технологий», но даже самых обычных материалов они ухитрялись с большой фантазией, талантом и вкусом создавать произведения и сейчас, через десятилетия, трогающие ум и сердце.

Но это «синтез в одном отдельно взятом здании». Иначе дело обстояло с решением проблем городской среды.

Нельзя сказать, что проблемами комплексного решения городской среды на уровне района или даже целого города тогда не занимались. В 1970–1980-е годы это была очень модная тема. Проводились бесчисленные семинары, симпозиумы, пленумы и Союза архитекторов, и Союза художников. Были постановления ЦК КПСС. Были конкретные попытки практически решить эту задачу – проектирования Тольятти, Набережных Челнов, Волгодонска, Зеленограда и др. Но ничего серьезного из этого не получилось.

Почему? Это предмет большого исследования, которое может быть актуальным и для сегодняшнего дня, когда с городской средой тоже не все ладно получается.

Некоторые выводы можно сделать из неудачи комплексного решения архитектурно-художественной среды горогда Гагарина Смоленской области. Был у комбината в 1970–1980-х годах такой масштабный заказ. Попал он к нам при довольно экстравагантных обстоятельствах. В среде художников был такой любопытный персонаж – Р.В. Синицын, который воплощал в себе тип советского авантюриста. Он инициировал, причем в разных областях, оригинальные идеи, например, участвовал в создании первых советских торговых домов («Дом обуви», «Дом фарфора»). И в 1978 году организовал заказ ЦК ВЛКСМ Московскому худфонду на проектирование и воплощение в жизнь нового архитектурно-художественного и даже социального облика города Гагарина.

Для такой масштабной задачи в Художественном фонде был сформирован большой архитектурный коллектив – группа «Синтез». В составе «Синтеза» в разное время работали более 20 архитекторов, в том числе Б. Макарычев, Б. Редкобородый, А. Надъярных, Е. Бекрицкий, А. Тараненко и много других. Возглавлял «Синтез» Г.С. Ушаев, известный московский архитектор-оформитель (как тогда говорили), работавший у Я.А. Лившица в Комбинате декоративно-оформительского искусства. Именно там с легкой руки Якова Анатольевича и начиналось комплексное проектирование еще в конце 1960-х годов.

Передо мной лежит совершенно удивительный документ на 70 страницах под грифом «Для служебного пользования». Называется он: «Город Гагарин. Идейно-удожественные обоснования концепции комплексной архитектурно-художественной структуры города».

Я привожу выдержки из этого документа:

«Настоящая пояснительная записка предваряет проектные материалы, которые содержат концепцию комплексной архитектурно-художественной среды города Гагарина, и является продуктом труда коллектива специалистов – художников, архитекторов и инженеров... – объединенных на базе московского Комбината монументально-декоративного искусства МГОХФ РСФСР... Поставлена крайне ответственная и злободневная задача: осуществить идею комплексного подхода к созданию идейно и художественно полноценной городской среды...»

Планы, как говорится, масштабные, энтузиазма – целое море. В программе-задании предусматривалась перестройка всего города со сменой образа жизни жителей.

Программа-концепция предлагала на основании исторических изысканий, расчетов, обследований, перспективных планов развития производства, анализа демографии и прочих данных, а также предположений группы «Синтез» превратить город Гагарин одновременно в крупный молодежный и туристический центр.

К такому решению подталкивало существование Музея Ю.А. Гагарина, историческое прошлое Гжатска (ныне Гагарина), наличие некоторых уцелевших памятников XVIII–XIX веков и чудная природа – город расположен на берегу реки Гжати, совсем рядом – река Вазуза и озеро Сапшо – Байкал в миниатюре.

Все предложения группы «Синтез» перечислить в статье немыслимо, но для разъяснения общей направленности проекта достаточно упомянуть, что город делился на историческую охранную зону с бережной реставрацией и приспособлением для целей туризма сохранившейся застройки XVIII–XIX веков. В этой же зоне предполагалось открыть экспозицию художественной галереи, восстановить знаменитые гжатские Петровские пристани – одну из колыбелей нашего флота – и использовать не только как памятник для туристов, но и по прямому назначению, как базу парусного спорта. В условиях 1970-х годов это было небесспорное решение – не только реставрировать, но и буквально реанимировать, приспособив для современного бытования историческую застройку. Вопрос до сих пор остается открытым.

Несколько более привычными методами, но не менее утопично решались новые районы. Кроме большого «Гагаринского» комплекса (Дом-музей Ю. Гага-

Е. Аблин, И. Пчельников, И. Лаврова, Г. Дервиз
Росписи

В. Егерев, В. Кубасов
Люстры
Общий вид вестибюля фойе Дворца пионеров на Ленинских горах после реставрации

Борис Тальберг

Мозаика в интерьере
Центральный Международный Дом торговли
1981

рина, Музей техники и космонавтики, Мемориал-пантеон и т. п.) должен был появиться еще и большой Всесоюзный молодежный центр (интерцентр, Дворец спорта, Дворец пионеров, гостиницы-общежития стройотрядов и пр.).

Планировалось изменить и жилую застройку: где-то сделать малоэтажные индивидуальные дома, где-то тоже малоэтажные, но с квартирным заселением, где-то «башенки», и все это со сложными зонами рекреаций, благоустройства, общественных зданий и сооружений.

Причем предполагалось за счет деталей архитектуры, деликатной планировки, массы малых архитектурно-художественных форм (небольших парковых фонтанчиков, скульптур, оград, скамей, фонариков, клумб) и собственно монументально-декоративных произведений сохранить атмосферу старинного провинциального городка с его неспешным ритмом жизни.

Когда сейчас читаешь эту программу, даже мне, видевшей ее рождение, кажется, что это новое издание «Города Солнца» Кампанеллы. А между тем это был принятый и оплаченный проект.

Из всего этого проекта за семь лет осуществлена только часть жилой застройки, частично отремонтирована центральная историческая улица, сделан въезд, отремонтирован Дом-музей Ю.А. Гагарина и создана художественная галерея.

Городская художественная галерея – совершенно уникальное детище комплексного участка, неповторимый памятник начала 80-х годов прошедшего века.

По особой программе, где все эпизоды воссоздавали историю гжатской земли, ее участие в войнах начала XVII века, 1812 года, 1941–1945 годов и, конечно, жизнь и подвиг Ю.А. Гагарина, была одномоментно более чем 100 художниками выполнена целая галерея из нескольких сотен произведений всех видов изобразительного искусства. В Петровском зале появились прекрасные скульптурные портреты «Кутузов» Ю. Орехова и «Петр I» В. Думаняна, гобелен С. Заславской «Конный гренадер», в зале «Космос» – чудесные гобелены Л. Соколовой и И. Симоновой, парящие на большой высоте, люстра В. Шпака (одного из авторов Олимпийской чаши 1980 года), декоративное стекло С. Рязановой, Г. Антоновой, Ф. Ибрагимова, Л. Савельевой, керамика З. Дуровой, В. Ореховой, В. Малолеткова и других.

И сотни картин и графических листов – Э. Браговского и А. Суровцева, Т. Назаренко и В. Рожнева, Н. Воронкова и Ю. Атланова – всех невозможно перечислить.

Экспозиция была сначала разработана на бумаге, соотнесена с архитектурой, историей, потребностями экспозиции, а потом вся до последнего произведения заказана. Более наглядного и любопытного среза московского искусства рубежа 1970–1980-х годов, наверное, не существует. Сказался большой к тому времени опыт и наработанные приемы.

Подход к включению художественных работ в архитектуру сложился и позволял вполне свободно решать всякие задачи и работать в разных манерах.

А задачи были сложные:

– развитие города на 15-20 лет вперед с жильем, производством, транспортом, инфраструктурой, ландшафтом и пр.;
– отдельные ансамбли зданий в увязке с городской средой;
– проблемы «уровня первого этажа», т. е. благоустройство, реклама, малые формы – вся художественная окрашенность среды.

Но для такой шлифовки городской среды не было ни стимулов (она очень плохо оплачивалась), ни технологической базы, ни времени, ни сил.

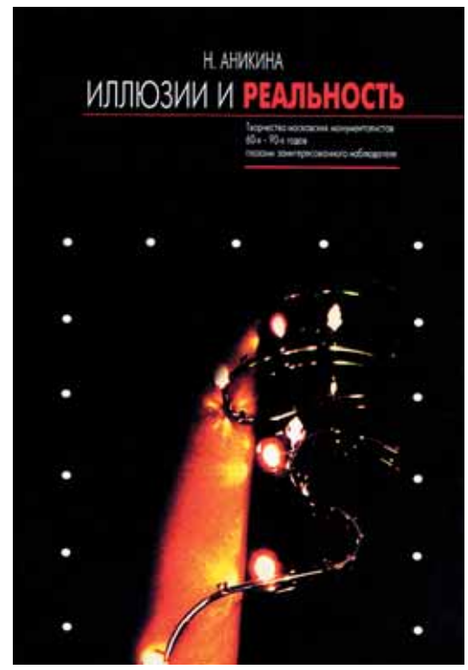
Чтобы строить «города Солнца», нужно неудержимое стремление всего общества к обустройству жизни на началах идеала красоты и гармонии, а вот этого-то и не было тогда, нет и сейчас.

Зато теперь отечественная архитектура получила доступ к новейшим технологиям. Для инвестора нет проблемы построить любое самое сложное сооружение и привнести в него любой дизайн, любые художественные техники. Творческого результата это не гарантирует. Пресловутый синтез, т. е. архитектурно-художественный стиль, соотнесенный с мировыми архитектурными школами и национальной, чтобы отличаться «лица не общим выраженьем», продолжает оставаться актуальной проблемой.

И здесь опыт – и положительный и отрицательный – 1960–1980-х годов прошлого века еще нуждается в осмыслении.

Наталья Аникина

В 2005 году Московский комбинат монументального искусства и издательство «Екатеринбургский художник» выпустили книгу Натальи Ивановны Аникиной «Иллюзии и реальность». Издание имеет подзаголовок: «Творчество московских монументалистов 70-90 годов глазами заинтересованного наблюдателя».
В приложении дан справочник московских художников-монументалистов, работавших в 70-е – нач. 90-х годов XX века в комбинате монументально-декоративного искусства московской городской организации Художественного фонда РСФСР.



«новая мифология»–2

В зале московского отделения Союза художников России на Беговой улице уже дважды состоялись выставки «Новая мифология».

Прежде всего, эти выставки позволили еще раз вернуться к термину – «монументальное искусство». Точнее, к его смысловому значению. Первая экспозиция позволила сделать вывод, что предметом монументального искусства является сама духовная материя, которая и определяет «универсальный пластический синтетизм» этих произведений.

В ходе непосредственной аналитической работы с произведениями, отобранными для выставки, удалось разработать понятие «новая мифология». Смысл данной парадигмы, в отличие от старой мифологии, заключается в том, что в основу образных обобщений берутся не религиозные или литературные источники, а сами факты окружающей человека обстановки, воспринимаемые творческим сознанием. Исключительно в них художник пытается обнаружить идеологическое начало всебытия. Новейший мифологический способ мировосприятия предопределил аллегорико-повествовательную форму воплощения. Любопытный факт – подобный принцип изобразительного изложения сложился у монументалистов не в архитектурных размерах, как этого можно было ожидать, а в рамках станковой живописи.

После чего предстояло показать, что «неореализм» данной школы не был однозначным явлением. Две линии московского искусства, а именно линия «новой мифологии», порожденная монументалистами, и линия «сурового стиля» живописцев-станковистов, сложились в явление неореализма. Термин «неореализм» возник как направление итальянского кинемато-

New Mythology-2

The Moscow Section of the Russian Artists' Union, on Begovaya street, has already hosted two exhibitions entitled «New Mythology».

Both shows have once again put on the agenda the question of what we are to understand by the term «monumental art». The conclusion suggested during the first one was that the subject matter of monumental art is essentially spiritual; hence the «universal plastic synthesis» of the works on show then.

Analysing what art works were earmarked for display at the time has helped to devise a new notion – «new mythology». As distinct from old mythology, the new notion implies that when we want to generalize art images we must rely on facts of the human condition as seen by a creative mind, and not any religious or literary sources. It is in such facts that artists are looking for the ideological underpinning of all being. The newest mythological way of looking at the world has paved the way for an allegorical-narrative form of art presentation. Remarkably, the monumentalists themselves have come to a similar principle of visual-art narration within the limits of studio painting, not within the bounds of architecture, as might have been expected.

There were probably predecessors of «new mythology» in the 1970s and 1980s. The «New Mythology-2» project highlighted the same authors, but this time it was what they had done during the 1990s and 2000s. For the most part, these were works of painting; though some sculptures and graphic composition were there on view as well.

Nikita Makhov

графа 60-х годов прошлого века, он обозначал также крупное художественное течение в отечественном искусстве.

Можно сказать, что у «новой мифологии» были свои предшественники еще в 70-х и 80-х годах. Важные искусствоведческие соображения содержались в исследованиях В.Е. Лебедевой, Н.В. Воронова, О.В. Костиной... Правда, в своих изысканиях, по большей части обращенных к отдельным творческим персоналиям, эти специалисты занимались в основном частными вопросами, у них не было необходимости искать терминологическое обозначение возникающему художественному движению.

Проект «Новая мифология»-2 освещал результаты творческой практики авторов, за последние 20 лет. По большей части это произведения живописи, но привлечены также скульптурные и графические композиции.

Особенно знаменательные образные и мировоззренческие изменения претерпело за этот период художественное сознание Евгения Аблина.

Пространство и время, земля и небо в качестве онтологических единиц захватили внимание художника и стали образными мотивами таких его картин, как «Реалистический пейзаж», «Время», «Готика», «Дожди в городе», «Круг», «Игры амуров», «Народонаселение» и других, близких по содержанию. Образное видение поднимается в них от мифологического аллегоризма до символики широких философских обобщений. Этому переходу вовсе не противоречит ювелирный миниатюризм, например, в изображении трав. Ведь композицию своих пейзажей художник всегда задает в развернутом монументальном формате. Каждая травинка как бы вписывается им в общий планетарный горизонт. Монументалист освоил совершенно особую эстетическую систему. Благодаря ритмической повторяемости изобразительных элементов категории пространства и времени разворачиваются в космическом исчислении. Сам автор признается: «Я очень люблю раппорт!»

В композициях Аблина изображению часов отводится необычная роль. С возрастом человек начинает ощущать движение времени, становится как бы своеобразной мишенью его неумолимого бега. Часовой круг осознается как символический образ вселенского круговорота, как знак вечности. По Аблину, это не только знак утраты бытия, но и возможность его плодотворного формирования.

Серия картин, посвященных городу, намечает пространственный вектор творчества. Площадь холстов этого цикла занята изображением окон, которые композиционно продолжаются за картинное поле и по вертикали, и по горизонтали. Проплывающие мимо домов облака усиливают этот повествовательный эффект. Высотные башни захватывают все мировое пространство. Вселенная кажется единым городским образованием. Человеческие фигурки в оконных проемах воспринимаются атомами гигантского космического организма.

Золотой дождь, обрушившийся на строения обильным потоком, несомненно, выражает позитивное отношение автора к городу. Косые пунктиры дождя звучат жизнеутверждающей городской симфонией. Это может показаться странным, поскольку в наше время наблюдается скорее негативное отношение к урбанизации. Но мы все равно живем в городской среде и пользуемся всеми ее преимуществами.

Евгений Аблин
Яна
Холст, масло
2005

Элеонора Жаренова
Автопортрет с ангелом
Бумага, акварель
2001

Евгений Казарянц (Казаров)
Иллюминированная голова
Холст. масло
1989–1996

Виктор Зубарев
Кузнечный цех ЗИЛа
Холст, масло
2005

На фоне бесконечных рядов окон обнаженная фигура девушки смотрится городской Венерой – богиней любви и красоты. С введением женского персонажа безликий мегаполис наполняется лирической интонацией. Ту же идею одушевленности и полноты бытия призваны символизировать розы и амуры рубенсовских форм. Проникнуты нежным юмором и трехмерные композиции Аблина – эти уличные сценки позволяют почувствовать эмоциональный настрой автора.

Жанровый аллегоризм Льва Тюленева также в этот период переходит в новое символическое качество. В «Бегущем» динамичный натурный мотив, подмеченный на московских улицах, формуется в статичную знаковую конфигурацию. Реальные объекты выстраиваются в треугольники, круги и прямоугольники, изобразительный сюжет разворачивается на условном фоне. Во всем этом видится готовность освободиться от любых описательных деталей.

Стремление ввести реальность в мир идей предполагает окончательный переход к абстрактному символизму. Правда, подобная стилевая ориентация не связана с беспредметностью как таковой. В картинах «Покаяние. Игра 1» и «Покаяние. Игра 2» линии мазков призваны передать движение идей к воплощению видимых образов. Абстрактные формы выполняют своеобразную изобразительною функцию – в беспредметном адекватно воплощать вполне предметное.

У Бориса Милюкова за этот период произошло расширение жанровых мотивов. Пляж, цирк, спорт, полуобнаженное женское тело с чувственными формами – вот его излюбленные изобразительные сюжеты. Однако и в художественном сознании автора все они приобретают знаковый смысл, поскольку рассматриваются в качестве основ бытия. Особенно хорошо это видно в программном холсте «Поминание». На первый взгляд кажется, что картина выполнена в повествовательно-аллегорической манере. Так, во всяком случае, заставляют думать типичные для живописца темы – Шагал с кистью, скульптура Пикассо, фигура девушки с обнаженной грудью. Но изображение ангела с трубой неожиданно придает мотиву символический смысл.

Содержание полотен Милюкова – некая умозрительная чувственность, парадоксальный сплав плотского с духовным – требовали и разработки адекватного творческого метода. Композиционный синтез раскованной колористической динамики с графической упорядоченностью – применение черной обводки – помогает заключить живописную экспрессию в

Игорь Пчельников
Женщина в черном.
Из серии «Беслан»
Газета, пастель
2004

Лев Тюленев
Человек с палкой
Холст, масло
1997

уравновешенную классицистическую схему. Философская направленность бытовых сцен объективно нуждалась в масштабной развертке. Не случайно художник постоянно наращивает размеры станковых холстов и доводит до габаритов настенных панно.

Схожую образную интерпретацию сюжетов предлагает Элеонора Жаренова. Былая повествовательная развернутость ее композиций со временем сворачивается в лапидарный рассказ. Монастырские комплексы и отдельные храмовые сооружения позволяют сконцентрировать содержание живописных произведений, отгородить его от окружающей повседневности и поднять над земной суетой. В частности, кремлевские постройки воспринимаются историческими вехами. Вертикальная ориентировка архитектурных шпилей указывает направленность мысли художника – от земли к небу.

Однако, разумеется, главными носителями духа являются люди. При этом неважно, вошли избранные персонажи в историю культуры, как, например, Андрей Рублев, или нет. Все они могут быть отнесены к многозначному историческому портрету; выражается это не мимикой, а самой живописной пластикой, лилово-охристым колоритом, рубленой жесткостью объемов, золотистой атмосферой пейзажей.

В этой изобразительной манере намечается переход от мифологической аллегории к философской лирике.

Весьма интересным подходом к исторической категории отличается живописное искусство Виктора Зубарева. Буквально все индустриальные пейзажи и портреты последнего цикла выполнены по этюдам, созданным художником еще в 1950–1960-е годы. Что уже само по себе символично. В картинах «Бурильщик», «Мастер», «Кузнечный цех», «Филевский грузовой порт», «Беговая сортировочная» и других художник возвращается к сюжетам своего раннего творчества отнюдь не ради копирования, а именно потому, что запечатленные в них события и люди представляются сегодня знаками ушедшей эпохи, приобретшими огромную символическую значимость. Вот почему и пейзажные, и портретные композиции сложены по геральдической схеме – с центральной осью и симметричными ей кулисами. Персонажи и пейзажные мотивы подаются крупным планом, т.е. задуманы в торжественном парадном предстоянии. Новые произведения мыслятся автором как исполнение личного долга перед теми, с кем встречался и участвовал в совместной работе. Их нравственный императив – благодарная память о том далеком времени, в котором удалось жить и активно действовать.

Любопытно, что как раз в те годы подобным сюжетам безоговорочно присвоили бы квалификацию «соцреализма», расценили как конъюнктурные. Сегодня художника ни в коем случае нельзя обвинить в подобном; почему же он решил вернуться к темам пятидесятых и не счел такой выбор зазорным? Ответ в сюрреальной двоякости образов, соединивших два исторических полюса, между которыми исторический путь длиной в полвека. Знакомые сюжеты наполнились символическим обобщением, обрели концептуальный фактор. Зато «соцреалистическая» линия помогает увидеть в станковых работах подлинную монументальность, заложенную временным масштабом и закрепленную сюжетным лаконизмом, фресковыми

оттенками масляной живописи и крепкой собранностью форм.

С наибольшей силой новая тенденция пробивается в творчестве Игоря Пчельникова, она в скрещении пространственной и временной перспектив, взятых в их философском значении. Исповедальная инсталляция «Мастерская» вводит во внутренний мир художника. На левой створке композиции обозначена дверь в его загородную мастерскую, на внутренней стороне – автопортрет в рост, на правой створке – пространство московской мастерской. Заглавная роль отводится не автопортретному, а собирательному образу пространства и времени, в которых осуществляется творческая практика живописца. Персональное изображение отводится на второй план.

Конфликт между жизнью и смертью символически очерчен художником в картинах «Ветеран» и «Шахидка». Портреты воспринимаются персонификацией человеческой жизни. Женщина-шахидка – это, несомненно, зловещий образ трагического конца. Вместо лица у нее зеркало.

Спасительной связью между жизнью и смертью, очевидно, является сакральный путь. Эта догадка автора запечатлена в «Моисее», в выразительной живописной экспрессии полотна – произведении о человеческой душе, проникнутой идеей Бога. Библейский пророк смотрится символическим олицетворением веры.

Интересной концептуальной программой выделяется искусство Евгения Казарянца – собственной версией абстрактного символизма. Внешняя информация почти полностью перерабатывается пластическими средствами в отвлеченную живописную фактуру. Рисунок и цвет в процессе этой процедуры доводятся до максимальной концентрации – пронзительные синие и зеленые, насыщенные коричневые и малиновые. Художественная тактика обобщает визуальные данные, превращает все увиденное в некие отвлеченные знаки.

Не присваивая какого-то определенного содержания действительности, Казарянц в образной символике выражает предположение о том, что земному окружению присуща некая общая идея, что оно объективно таит в себе целую бездну смыслов. О том свидетельствует «Черная картина», в живописном сумраке которой как бы сосредоточилась вся смысловая бездна бытия.

Автор не может обойтись без объективных наблюдений: его мировоззренческая позиция в том, что сущностная основа скрыта за твердой оболочкой предметов. Поэтому наряду со стремлением к максимальной образной отстраненности художник по-прежнему остается верен жанрам пейзажа и портрета. Несмотря на всю меру условности, как правило, пейзажные композиции получают четкое деление на верх и низ – разграничение на земную и небесную зоны. Но часто природа закладывается в единый пространственный план, как бы поднимается стеной, за которой уже невозможно увидеть ни верха, ни низа. Недаром одним из предпочтительных мотивов художника являются горы.

Сюжет получает органичное продолжение в плотных корпусных слоях пигмента. Возникает чудесный эффект свечения, словно сквозь преграду просвечивает сама сущность бытия. Проявления той же сущности художник добивается и в созданных им «Контррельефах». Излучения «нездешнего» света пробиваются в них сквозь отверстия, просверленные в металлическом корпусе.

В портретном жанре художник также далек от описательных задач. Например, «Иллюминированный портрет» можно приписать к этому жанру с очень большой натяжкой. Автор отнюдь не озабочен фиксированием персональных черт или выражением психологической составляющей портретируемого. Почти беспредметный объем практически лишен всех анатомических деталей – это символическое воплощение в цветовой пластике художественной философии автора о всеобщем духовном состоянии.

Эта духовная означающая в сокровенном лиризме живописи Ирины Лавровой раскрывается в своем мистическом качестве. Недаром в поздний период она обратилась к средневековой культуре. В картине «Мир и художник» на первом плане в изображении сидящего мужчины угадывается намек на образ скорбящего Христа. Справа – девушка на коленях, вылепленная в стиле мощной джоттовской пластики. Когда художнику удается погрузиться в мистическую атмосферу, перед ним, с одной стороны, высвечивается все величие мира, а с другой – сгущается его трагедийный аспект. Вернуть потерянную гармонию заблудшему миру, показать изначально отпущенную всем способность к добру – вот подлинная задача искусства. Земную дорогу следует прокладывать лишь в данном направлении.

Мотив шествия – сюжетная аллегория предстояния перед небом – у Лавровой несет совершенно иное содержание. Персонажи ее «Шествия» окутаны голубыми рефлексами, ибо пребывают в мистической атмосфере. В ней любые земные действия перевоплощаются в события неземного характера. Например, мотив материнства оформляется как духовное вынашивание творческого детища.

Наивысший образный подъем тема набирает в картине «Концерт». Мир наполнен звуками. Они участники – полупрозрачные тени, а пространство – невесомая туманность. Прогулка музыкантов – это путешествие за духовными ценностями. В карнавальном шествии разыгрывается символическое перевоплощение плотского человека в духовную личность, наделенную высшим началом.

Необычайно ярко эта лирическая метаморфоза выражена в «Даме с собакой». Портрет скорее всего написан с натуры, как это почти всегда происходило у Лавровой. Но художественная фантазия, руководствуясь высшими соображениями, буквально перевоплотила на холсте обыкновенного человека в героиню некой средневековой мистерии.

Присущая портретному образу экзотическая куртуазность рыцарских времен переносит реальную модель в мир ирреальности, а эффект вписанной прямо в холст рамы привносит в земную обстановку духовный момент.

Последовательный анализ творчества участников выставки выявляет, что их искусство развивается закономерно от эмоционального романтизма к вдумчивому лирическому символизму. Духовные искания длиной в 50 лет, отмеченные размышлениями о самой сути бытия, должны были согласно внутренней эстетической логике перейти от несколько наивной мифологической сказовости к сосредоточенному художественно-философскому образу.

Никита Махов

коллекция георгия костакиса в основе государственного музея современного искусства в греции

Георгий Костакис родился в Москве в 1913 году и умер в Афинах в 1990-м. Его отец, торговец из Греции, вместе с семьей обосновался в Москве в начале XX века. Г. Костакис, несмотря на то что прожил почти всю жизнь в Москве, никогда не отказывался от греческого гражданства.

Костакис обладал редким даром определять значимое в искусстве. Без специального образования (он окончил только начальную школу в России), без каких-либо художественных навыков сумел стать настоящим коллекционером. Вначале Костакис собирал работы голландской школы, русское серебро, фаянс и ковры. Но в 1947 году, когда на одной из московских квартир он впервые увидел картины художников-авангардистов, радикально изменил предмет коллекционирования. Пятнадцать лет собиратель не знал конкуренции: никто не интересовался работами русских авангардистов. Костакис работал водителем греческого посольства в Москве, впоследствии – три года в финском посольстве, а позже – в канадском. Скромная, но выплачиваемая в твердой валюте зарплата (около 100 долларов) дала ему возможность собрать более 5 тысяч картин, рисунков и конструкций русского авангарда.

Его коллекция, хранившаяся 30 лет в московской квартире, была известна и официальным иностранным лицам, и советским писателям, актерам, архитекторам, музыкантам, музейным работникам, и просто любителям искусства. Для Костакиса все эти люди были моральной и психологической поддержкой в не очень дружественной обстановке, царившей в то время в стране.

Впервые Костакис выставил часть своей коллекции, когда получил разрешение на ее вывоз в Дюссельдорф. Публике были представлены 200 произведений. Напомню, что до этого единственная в Западной Европе выставка русских авангардистов состоялась в 1922 году в Берлине в галерее Ван Дамен.

Часть своего собрания Георгий Костакис после выхода на пенсию в 1977 году вывез на Запад. В 1978 году он отправил свою коллекцию в Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке для хранения и составления каталога. Инвентаризация была закончена в 1980 году и зафиксировала в коллекции более тысячи экземпляров, многие из которых никогда не выставлялись. Костакис лично участвовал в инвентаризации, уточнял сведения о датировке произведений, сообщал биографические подробности об авторах, обстоятельства, при которых были приобретены картины. Выставки в Музее Гуггенхайма (октябрь 1981), музеях Северной Америки и Европы открыли новые горизонты в восприятии русского авангарда.

Однако большая часть коллекции осталась в России: коллекционер передал ее Третьяковской галерее. Среди подаренных музею работ такие шедевры, как «Красная площадь» В. Кандинского (1916), «Восстание» К. Редько (1923–1925), портрет художника М. Матюшина кисти К. Малевича (1913), «Пробегающий пейзаж» И. Клюна (1913) и другие. Костакис обладал огромной коллекцией – более 2 тысяч работ маслом и акварелью. Многие из них погибли в результате пожара, и, кроме того, квартира Костакиса была дважды ограблена. При первом ограблении он потерял 7-8 работ Кандинского, датированных 1916–1918 годами. Во время второго ограбления были потеряны 600 работ Марии и Ксении Ендер, несколько сот картин Соломона Никритина и много рисунков Ивана Клюна.

После смерти Костакиса Лондонский аукционный дом Сотбис в апреле 1990 года выставил на продажу 21 картину из собрания коллекционера. Аукцион имел ограниченный успех. Были проданы всего 10 произведений, и к тому же цены на них были намного ниже тех, которые предполагал при жизни сам коллекционер. Восемьсот десять тысяч фунтов, полученные от продажи картин, не смогли изменить отрицательный климат, который начал формироваться на рынке искусства вокруг русского авангарда.

В 1995 году в Национальной галерее Греции состоялась выставка под названием «Коллекция Георгия Костакиса – Русский авангард (1910–1930)». Впервые были выставлены обе части коллекции Костакиса: 150 картин из Третьяковской галереи, часть из коллекции, принадлежавшей семье, и одна – из нью-йоркского Музея современного искусства (МОМА). Выставка продолжалась четыре месяца и имела огромный успех. Идея организации выставки принадлежала актрисе и политику Мелине Меркури, организаторами выступило греческое министерство культуры и Европейский культурный центр Делфи.

Выставка инициировала более детальное изучение этого периода русского искусства. Она также выявила роль, которую в русском авангарде играли женщины-художницы: Наталия Гончарова, Варвара Степанова, Любовь Попова, Ольга Розанова и Александра Экстер.

Выставка подтолкнула греческое государство к приобретению собрания. Стоимость всей коллекции Костакиса была определена экспертами от 48 до 60 миллионов долларов. В конечном счете, после трудных переговоров было выплачено 35 миллионов долларов за 1270 произведений 40 художников.

Коллекцию решили разместить во втором по значению городе страны, Салониках, временно в здании бывшего монастыря (Мони) Лазаристон, построенном

Kostakis's Collection as the Stockpile for a Museum of Contemporary Art in Greece

в 1861 году монахами ордена Святого Павла, пока не будет закончена реконструкция индустриального комплекса, в котором в дальнейшем и расположится Государственный музей современного искусства.

Решение министерства культуры разместить коллекцию в Салониках вызвало критику со стороны творческой интеллигенции. Двадцать представителей академического и художественного мира Греции, в том числе ведущий искусствовед Греции А. Ксидис, выступили против размещения коллекции в Салониках, поскольку «в Афинах (...) существуют все демографические, финансовые и информационные возможности для ее успешного использования». Министр культуры, господин Венизелос возражал, что «необходимо усилить децентрализацию» в сфере искусств.

Музей занимает площадь 3270 квадратных метров, из которых 1400 являются выставочной площадью. Он использует для экспонирования временных выставок бывший склад в порту общей площадью 700 квадратных метров. Здание музея является памятником культуры, и это создает дополнительные трудности в его функционировании. Так, оказалось, что некоторые картины Соломона Никритина невозможно включить в экспозицию, так как они превышали размеры дверных проемов, и их пришлось возвратить в Москву.

В Государственном музее современного искусства (коллекция Костакиса) работают 15 постоянных служащих, а также студенты, специализирующиеся на организации библиотечного дела, и экскурсоводы. Алика Костаки, дочь коллекционера, вошла в правление нового музея. В музее идет процесс комплектации библиотеки с тематической специализацией по русскому авангарду. А. Костаки передала музею архив, фотографии, рисунки и письма.

Музей проводит специализированные образовательные и туристические программы, готовится к реализации балканского артпроекта «Cosmopolis 1 – Microcosmos X Macrocosmos».

У него уже имеется опыт организации масштабных экспозиций. Так, выставка «Покорение воздуха, экскурс в искусство XX века» (2003) состоялась в рамках мероприятий, посвященных Сессии европейских лидеров в Салониках. Работы для экспозиции были отобраны из 30 музеев и частных коллекций, в том числе из Национального музея современного искусства Центра Помпиду (Париж), архива Ива Клейна (Париж), Музея изящных искусств (Гренобль), фонда Лучио Фонтана (Милан). На выставке были представлены различные художественные течения: итальянский футуризм, русский супрематизм и конструктивизм, абстракционизм, сюрреализм, поп-арт и актуальное искусство. Среди прочих экспонировались работы Татлина, Поповой, Родченко, Клейна, Малевича, Фонтана, Матисса, Крали, Пископо, Уорхола, Дотори, Мендра.

Выставка «Искусство и утопия» (2003) была посвящена 90-летию со дня рождения Г. Костакиса. Экспозицию составило 81 произведение периода 1900–1930 годов 14 художников. В выставочном зале (в помещении бывшего склада порта) были представлены редкие документы: письма, фотографии, книги, журналы, газеты, каталоги выставок, а также манифесты художественных движений в России тех лет.

Совместно с Третьяковской галереей прошла ретроспективная выстав-

In 1995, an exhibition entitled «Georgy Kostakis Collection: the Russian Avant-Garde, 1910-1930» took place at Greece's National Gallery. Seeing the exhibition, the Greek Government decided to acquire the collection. On expert estimate, it was worth between 48 and 60 million dollars. After gruesome negotiations, 35 million dollars were at last paid for 1,270 works by 40 artists.

It was decided to place the collection temporarily in the building of the former Moni Lazariston Monastery, built by the monks of St Paul Order in 1861, in Thessaloniki until the reconstruction of the industrial complex chosen as the future site of the State Museum of Contemporary Art has been finished. The State Museum of Contemporary Art (Kostakis Collection) has a payroll of 15 employees, plus undergraduates specializing in library management and a few museum guides. The collector's daughter, Alika Kostaki, has handed to the museum some archive materials. A Balkan-wide art project, «Cosmopolis 1 Microcosmos X Macrocosmos» is coming next. The museum's staff has some experience in arranging such exhibitions. Scientific research is also in progress there. Now that the museum in a more roomy building, the IFAnet will be able to enlarge and display all the collection's works permanently. The museum's curator, Maria Tsantsanoglou, believes this should be done through adding up works of socialist realism as the historical inheritor of the avant-garde, or through acquiring more works of the European avant-garde of 1910-1930. The Russian avant-garde is now at the focus of interest as is evidenced from recent exhibitions, auctions, conferences and research programs. And for museums this opens up new perspectives of co-operation.

Maria Kokkori, Aleksandr Bouras

ка Соломона Никритина (2004). С. Никритин (1898–1965) был учредителем многих групп второго поколения русского авангарда: «Метод», «Электроорганизм», «Прожектизм», «Изобригада» и других. Художник развил оригинальную теорию о взаимосвязи живописи, театра и кинематографа. Опираясь на теорию взаимосвязи искусств, он попытался воспроизвести движение на холсте. С. Никритин утверждал, что произведение создает зритель, последовательно следуя за мыслью художника от одной картины к другой. Интересные и многообразные художественные эксперименты С. Никритина не стали достоянием широкой общественности.

Выставка 355 произведений Никритина (из коллекции ГМСИ, а также Третьяковской галереи, Российского государственного архива литературы и искусства (Москва), Государственного музея искусства (Узбекистан) и частных собраний Киева, Москвы, Нижнего Новгорода, Нью-Йорка и Санкт-Петербурга, а также посвященный ей каталог на трех языках (греческом, русском, английском), ставили своей задачей пропаганду идей русского авангарда.

Антонина Софронова
Без названия
Бумага, чернила, акварель
1922

Марк Шагал
Kommedia dell' Arte
Холст, масло
1958
Из собрания Адольфа и Луизы Хаусер. (Франкфурт)

Каземир Малевич
Портрет
Бумага, гуашь
1910

справа:
ультакрасная
рефлектограмма –
показывает рисунок
под слоем краски

В музее в Салониках до сегодняшнего дня продолжается выставка «Цвет и свет в русском авангарде», в экспозицию которой вошли 330 живописных работ и архивных материалов. Открытие состоялось в ноябре 2004 года в известном берлинском музее Martin Gropius Bau, после чего она переехала в венский Музей современного искусства – коллекция Людвига. В обоих городах выставка имела колоссальный успех. Об этом свидетельствуют как число посетителей – за пять месяцев ее посетили 150 тысяч любителей искусства – так и отзывы в прессе. «Financial Times» посвятила выставке одну страницу и охарактеризовала ее как одну из лучших европейских выставок года».

Выставка «Цвет и свет в русском авангарде» сопровождается одноименным каталогом, изданным DuMONT, для составления которого были привлечены специалисты из девяти стран: Снежанка Бауэр, Лютц Беккер, Джон Боулт, Шарлотта Дуглас, Мария Кокори, Кристина Лоддер, Жан-Клод Маркаде, Николетта Мислер, Ада Раев, Александра Шатских, Маргарета Тиллберг, Мария Цанцаноглу.

В 2007 году музей совместно с Третьяковской галереей, другими музеями и частными коллекциями готовит проведение большой ретроспективной выставки русской художницы-авангардистки Любови Поповой.

Важнейшим приоритетом музея является поощрение международного научного сотрудничества в области консервации и реставрации.

Музей также поддерживает научные исследования. Среди них несомненный интерес вызовет новаторский проект «Материалы и техника живописи Казимира Малевича, Ивана Клюна и Любови Поповой 1905–1925 гг.».

Переезд музея в более просторное здание Ифанет даст возможность не только выставлять на постоянной основе все произведения коллекции, но и значительно расширить ее. Куратор музея Мария Цанцаноглу считает, что обогащение коллекции должно произойти или в сторону социалистического реализма – исторического наследника авангарда, или за счет приобретения произведений европейского авангарда 1910–1930-х годов.

Выставки, аукционы, конференции, исследовательские программы свидетельствуют о повышенном интересе к русскому авангарду. Это открывает новые горизонты в сотрудничестве музеев.

Александр Бурас
Мария Коккори

Соломон
Никритин
Кричащая женщина
Холст, масло
1928

Муза поэта
Холст, масло
1930

живопись михаила греку – «в одной системе с природой»

к 90–летию со дня рождения

Творчество Михаила Греку (1916–1998), живописца яркого таланта, оригинально мыслящего философа, настолько сложно и многогранно, что при немалом количестве публикаций кажется недостаточно освещенным. С течением времени ясно осознается его место в современном искусстве и не только молдавском.

Под влиянием вдохновенных поисков, персональных выставок и публичных выступлений М. Греку формировалось несколько поколений художников, складывалась своеобразная школа молдавской живописи. Однако признание мастера на родине пришло уже после его успехов за пределами республики, особенно в результате презентативных экспозиций его живописи в Москве и других центрах бывшего СССР.

Художник разрушал сложившиеся стереотипы, находил новые пластические формулы для своего искреннего и сильного мироощущения. В течение нескольких десятилетий он творил напряженно, усложняя задачи, и вышел на путь философских обобщений, прикоснулся к тайнам бытия. Перемены творческого метода не сказывались на уровне его профессионального мастерства, одухотворенном видении мира.

Новаторская сущность, артистизм М. Греку раздражали идеологических чиновников от искусства, которые обвиняли его в «формализме» еще в 1950-е годы – это был период тональной живописи. В его зрелых полотнах видели уже «опасный путь к абстракционизму».

Жизнь М. Греку, насыщенная и счастливыми событиями, и тяжелыми испытаниями, – это постоянное восхождение талантливой личности к творческой зрелости и полнокровной самореализации. Он воспринял европейскую пластическую культуру в 1930-е, учась в Бухарестской академии художеств. После репатриации в Бессарабию, ставшую Молдавской ССР, в условиях идеологического тоталитаризма М. Греку сумел развить прирожденный дар живописца благодаря пытливому нраву и силе характера. Его ранний этап (1935–1940) характеризуется спонтанной цветовой экспрессией, близкой французским и румынским мастерам. В драматические военные и послевоенные годы М. Греку, изучая классиков, использует светотеневую выразительность. Исторические картины, как и лирические пейзажи, портреты, выдают влияние романтизма Жерико и Делакруа, увлечение волшебством тональных валеров по примеру барбизонцев («Материнство», «Женщина в желтой повязке», «Татарбунарское восстание»).

Изменение художественной концепции отмечено картиной «Чадырлунгские девушки» (1959–1960). Крестьянские образы, этюды сельских домов, ворот и погребков обусловлены новым ощущение жизни, надеждами на прогресс в период хрущевской «оттепели». Открытый цвет, четкая архитектоника, красота материала – итог синтеза рафинированной живописной культуры постимпрессионизма и традиций народного творчества, а также влияния русской и бал-

Михаил Греку

История одной жизни
Триптих:

Детство
Тракторист
Семья
Холст, масло
1967
ГТГ

Времена года
Триптих:

Весна
Осень
Холст, темпера
1984
МКСХ

канской иконы. Обращение к эстетике народного искусства характерно для национальных школ середины 1960-х годов. Михаил Греку в числе других советских живописцев был зачинателем этой тенденции.

Избегая поверхностного этнографизма, художник глубоко вникал в суть народного творчества, ценил в нем открытость, искренность чувства, метафоричность мышления и умение одухотворять природные материалы. В картине «Гостеприимство» (1965–1967) ковровая симметрия, лубочная наивность и светоносная белизна выражают простодушие, мягкую душевность молдавских крестьян. А в пейзажах серии «Дома моего детства» (1968) сияние белого мотива на белом фоне и деликатно включенная в него цветовая мелодия создают эффект всеобъемлющей воздушности, вневременности, передают ностальгию автора.

Выразительную смысловую нагрузку несут у М. Греку глубокие черные тона. Так, в «Черных бутылках» контрастное столкновение матовой фактуры с блеском масляного «письма» стало содержательной идеей, в картине «Детство» оно обернулось опоэтизированной драмой далекого времени. Из символов, их живописной красоты и симфонического взаимодействия рождается многозначный образ философского значения.

Новые концепции в творчестве М. Греку определялись в начале 1970-х годов в импровизациях и экспериментах с современными красителями. Коллаж, задувка золотистой бронзой, разливы лаков, черного битума – эти приемы с «рискованными» и нетрадиционными материалами стимулировали игру воображения. Неожиданные эффекты, контролируемые чувством меры, вкусом, живописной культурой, порождали образы, соотнесенные с опытом современного европейского искусства. Художник формулировал свою концепцию так: «использование материала в передаче природы не адекватно... а изоморфно». Он считал, что «должен быть в одной системе с природой»[1].

Созданные М. Греку образы – конкретные, ассоциативные, абстрактные – дают зрителю возможность переживать чудо спонтанного движения красочных слоев, процесс их столкновения и взаимопроникновения. Так он пишет пенящийся морской прилив («Луна над Балтийским морем», 1976), брожение молодого вина («Вино бродит», 1973), извержение лавы («Вулкан», 1977), космические процессы («Становление», 1973). Наплывы, растеки, их плотность, прозрачность вовлекают зрителя в поле неотвратимых сил, ставших метафорой мощных природных явлений. Моделируя земные и вселенские явления в художественно-пластической форме, мастер улавливает изначальную близость.

Поездки художника (с персональными выставками или для участия в конкурсах) в Армению, Прибалтику, Болгарию, на север России, юг Украины давали ему новые творческие импульсы, которые реализовывались в необычных образах: «Древние берега Pontus-Euxin. Балчик» (1972), «Фантастические скалы Гориса» (варианты 1972–1973) и др. Сам автор говорил так: «Современная живопись продолжает отражать жизнь, но уже другие ее стороны. И этот процесс бесконечен».

Идея единства мироздания воплощена в пейзажах М. Греку. Тонко, искусно разработанные фактура и колорит передают чувство необъятности природного мира.

Старая мельница
Холст, масло

Не случайно мастера привлекали к участию в международных симпозиумах «Космос в изобразительном искусстве» (1976, 1979).

Лаконичная, метафизического характера поэтика сближает произведения, где предмет – одухотворенный проводник и свидетель глубоких переживаний («Поминальный стол», «Раны войны», «В память», трилогия «Времена года»). В серии «Врата» (начало 1980-х) М. Греку возвращается к народному искусству на уровне синтетического новаторского мышления, раскрывает духовный смысл знаков – символов Мира, Любви, Скорби. «Я взял у народного искусства спонтанность, выразительность средств и простоту темы <...>. Все народные искусства имеют экономность средств выражения, простоту и символичность», – писал М. Греку.

При всех новациях мастера не прервалась его потребность в живом контакте с натурой, природным миром. Не отказался он и от традиционных средств цветописи во многих портретах, пейзажах, натюрмортах и картинах лирико-эпического склада. Сокровенные чувства художника, мысль о неизбежности конца, хрупкости, недолговечности жизни отражены в элегических картинах «Песня его печали», «И я стану землей» (1983–1985) по мотивам поэзии Джордже Баковия и Михая Эминеску.

Последняя персональная выставка Михаила Греку в Москве была организована в 1989 году. Специалисты оценили ее как важнейший урок, преподанный молдавским мастером, в чьей живописи слиты воедино красота и нравственность[2]. В 1990 году, накануне развала советской империи, он стал лауреатом Государственной премии СССР по живописи – единственным в Молдове художником, отмеченным этой наградой.

Прекрасные полотна мастера продолжают волновать и доставлять подлинное эстетическое наслаждение своим особым проявлением магии творчества. Жизнь Михаила Греку – пример высокого служения искусству.

Людмила Тома

---

[1] Выписки из архива Михаила Греку любезно предоставлены его дочерью Тамарой Греку-Пейчевой, художником-керамистом.

[2] Среди статей интересна своим анализом «сокровенной философии пластического выражения» работа Игоря Сапего «Урок мастера. Перед полотнами М. Греку». М: Искусство. 1989. №11. С. 1-5.

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Государственный Эрмитаж
Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США)

представляют выставку

РЕМБРАНД, его предшественники и последователи

Рембрандт, Харменс ван Рейн.
Портрет старушки. *Холст, масло.* 1654.

К 400 – ЛЕТИЮ

СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ХУДОЖНИКА

11 сентября – 12 ноября

Волхонка, 12

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

Информационные спонсоры
«Декоративное искусство», «Русское искусство», «АртХроника», «Новый Мир искусства», «Мир музея», «Музеи России» (www.museum.ru), «Седьмой континент»

хроника художественной жизни москвы

май

Художников вдохновляют шахматы

И в наши дни, как и в прошлом, шахматы, 64 черно-белые клетки которых символизируют сценическую площадку мира, остаются интригующей темой для художников. На выставке «Шахматная коллекция» в галерее Гари Татинцяна 10 мировых знаменитостей показывают свои версии шахмат. В комплекте братьев Чапмэн постапокалиптические жутковатые фигурки голых белых подростков с европейскими париками и противными носами-пенисами (бронзовые, расписанные от руки) противостоят черным подросткам с пышными африканскими париками. А самый модный современный художник Маурицио Каттелан в комплекте «Добро против зла» (расписанные фарфоровые скульптурки сделали Бертоцци и Казони) проявил свой мрачный черный юмор. Черный король Гитлер (воплощение зла) противостоит белому королю Мартину Лютеру Кингу (воплощение добра). А Донателла Версаче, мать Тереза, Распутин и Супермен предстают в виде пешек. Бразилец Тунга вдохновлялся своим ртом: на доске 32 светлых бронзовых и 32 темных зуба (резцы, клыки). Красив комплект Дэмиана Херста из серебряных и стеклянных медицинских бутылочек, расположенных на хирургическом медицинском столе из зеркального стекла. Самый оригинальный комплект в японском стиле «Тыквенные шахматы» Яои Кусама: сделанные на фарфоровой фабрике «Виллерой и Бош» оригинальные фигурки украшены характерным пятнистым орнаментом (роспись автора), опознавательным знаком искусства Яои.

Необычный взгляд на Академию наук

Сквозь причудливые переплетения конструкций, жесткий суровый ритм балок, металлических решеток разных конфигураций, ажурных, легких или массивных, открываются «просветы» в небеса. Желто-оранжевые, стальные, ярко-синие фоны, богатство и разнообразие золоченых конструктивных членений – все рождает ощущение нереальности и предвкушения открытия. На выставке «Академия наук» Михаила Розанова в галерее Айдан представлено 9 крупных цветных фотопанно. Необычная съемка неба сверху через конструкции башен Академии наук преображает помпезное советское сооружение, открывая таинственный мир, приобщая к космосу.

«Великое в малом»

Выставка «Искусство созерцания в новой реальности» (японская живопись конца XIX – начала XX века из частной коллекции) в Государственном музее Востока дает представление о японской традиции украшения домашних интерьеров. Необычный, хотя и спорный дизайн (свитки показаны на смятой коричневатой бумаге) острей выявляет своеобразие японской живописи. В пейзажах высокий горизонт усиливает впечатление величественности: масштаб природы грандиозен, исполнен мужества по сравнению с крошечной, беспомощной, одинокой фигуркой путника. Особенно притягательны свитки в жанре «цветы-птицы» с поэтическим толкованием природы в духе философской идеи «великое в малом» (Сюнке «Ночное любование сакурой», Сиэн «Синица на ветке сакуры», Киндо «Фазан и пионы»). Каждый мотив полон символики: пион – символ богатства и знатности, бамбук воплощает благородство души. И всегда художники находили гармоничные пропорции ствола бамбука, соответствие рисунка и фона, подчеркивали ритмическое чередование листьев бамбука. Через жанр «цветы-птицы» природа приближалась к человеку. Выставка интересна и тем, что позволяет сопоставлять работы на один и тот же сюжет (свитки с журавлями, красавицами). В свитках на тему «Красавицы» ощущаются эмоциональная насыщенность, символичность цвета, графическая выразительность линейного рисунка. Представлено 75 вертикальных и один горизонтальный свиток. Нет выдающихся имен, зато знакомство с непривычной традицией дает зрителю новые ориентиры в созерцании природы, новые аспекты, новый настрой в восприятии. Все живописцы из региона Кансай.

Концептуальные размышления об Отечестве

Что бы ни делал Илья Китуп, поэт, живописец, автор перформансов, объектов, инсталляций, комиксов, искрометный юмор, заимствование и переработка китчеватых образов, оригинальное введение разных текстов – неотъемлемая черта всех его работ.
На выставке «Эпос» в галерее «АртСтрелка projects» в присущей ему остроумной, карикатурной манере он размышляет на тему «Отечество» и недавнего советского прошлого. Лаконичны и выразительны найденные художником символы и образы, броские и недвусмысленные, без лишних деталей: «100 км» с «манящей» дорогой. Простые, краткие тексты, ненавязчивая ирония – все в этих концептуальных холстах приглашает зрителя к диалогу («Все зола», «Нет»).

Три художника в галерее «Новый Эрмитаж»

Ретроспективная выставка «Пароль: тридцать три» в галерее «Новый Эрмитаж» В. Кротова, А. Лозового, С. Потапова посвящена 30-летию первой официальной выставки нонконформистов на Малой Грузинской, 28. Трех авторов объединяет экспериментирование с разными видами живописных и графических техник, изобретательность, импровизационность, яркая образность. Потапов представляет в основном ранние работы, метафизические, с подтекстом, настраивающие на созерцание, рождающие двойственные чувства («Астральный пейзаж», 1971). Кротов – больше работ последних лет, наполненных причудливой сюрреалистической образностью картин и оригинальных скульптурных композиций. Самые абстрактные и экспрессивные вещи – у Лозового, добивающегося необычных эффектов с помощью технологических экспериментов и сопоставления различных фактур.

Русский музей в гостях у Третьяковки

Неповторимо очарование русских карандашных портретов первой трети XIX века с их легкостью и чуткостью языка, способного отразить трогательную возвышенность, благородство людей своей эпохи, воссоздать образ цельного человека, с ясным мировосприятием, рыцарственным служением Отечеству, верностью идеалам добра и справедливости. Итальянский карандаш, тронутый сангиной, пастелью или акварелью, воспроизводит целую галерею женских образов: нежных, печальных, мечтательных (Ф.А. Бруни «Портрет С.В. Комаровой», 1930-е). Карандашные портреты О. Кипренского – как вдохновенное озарение. Лучшие портреты П.Ф. Соколова, написанные словно на одном дыхании, передают обаяние ума, изысканность, врожденное изящество персонажей. Нежнейшими касаниями кисти моделируя лицо, широко и свободно трактуя костюм, художник сумел извлечь из акварели ее драгоценные колористические свойства. На утонченной выставке «Рисунок и акварель в русской культуре» (первая половина XIX века из собрания ГРМ) в Третьяковской галерее показано около 200 графических работ разных жанров и видов О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, П.Ф. Соколова, П.А. Федотова... Может, они и не имеют особого отношения к культуре. Зато открывают своеобразие графического искусства той эпохи в именах, в стилистике. Любопытная экспозиционная находка – комод с «ящиками», которые зритель может открывать и рассматривать легкие наброски, «почеркушки» молодых художников, и представлять, как рисунки выглядели в альбомах, распространенных в ту пору.

Музей Д'Орсе поздравляет Третьяковку

Среди жемчужин на выставке «Шедевры музея Орсе» в Третьяковской галерее выделяется «Балкон» Эдуарда Мане, поражающий красотой живописи (изысканная холодная гамма зеленого, белого, черного, сине-фиолетового) и каким-то пронзительным одиночеством. Здесь изображены друзья Мане: художники Берта Моризо и Антуан Гийом и скрипачка Фанни Клаус. Вот упоительный «Танец в деревне» (1883) Ренуара, одно их трех больших панно, посвященных танцу, для которого позировала будущая жена художника Алин Шариго. Красив холст Моне «Ледоход. Льдины» (1880), ностальгический, созерцательный, в нежных голубовато-розовых тонах, в котором так хорошо передана зыбкость атмосферы. Что-то печальное угадывается в плавно скользящих по реке льдинах. Представлено 38 картин и 17 скульптур. Удачный дизайн: каждый холст на отдельном щите терракотового цвета. Сначала спокойно осматриваешь картины Милле, Курбе, Коро, затем открываешь полотна Мане, Сислея, Моне, Ван Гога, Редона... В символ космического видения реальности претворяется тема звездной ночи у Ван Гога («Звездная ночь. Арль», 1888). В ярком скульптурном разделе («Бронзовый век» Родена, скульптуры Далу, Бурделя...) бронзовые скульптуры Дега напоминают о его увлечении скульптурой в 1880-е. Артистки балета в позиции классического танца, женщины, совершающие туалет. В работах хорошо передана необыкновенная острота, выразительность, «страшная правда» в передаче мгновенного действия. Великолепный, похожий на дворец искусств вокзал Д'Орсе был построен в 1900 году по проекту архитектора Виктора Лалу.
В 1986 году технически устаревшее и заброшенное здание превратилось в Музей французского искусства середины XIX начала XX века. Здание в стиле модерн с галереями, стеклянной крышей и огромными часами идеально подходит для экспонирования произведений импрессионистов и прикладного искусства в стиле ар нуво. Увеличенные фотографии демонстрировали, как работы показываются в музее Д'Орсе, – удачный ход. Хорошо, что были представлены менее известные вещи, позволяющие делать увлекательные сопоставления с работами из наших музеев.

Эмаль, любовь моя

Птицы, странные, вопрошающие, загадочные и зловещие – излюбленный мотив эффектных эмалей Георгия Лиховида: «Продавец птиц», «Птичья клетка», «Девушка и птицы». Образ птицы – как метафора его творчества, как освобождение, выход к новым рубежам. И это не случайно, ибо живописец, монументалист Лиховид лишь третий год создает эмали и экспериментирует, используя разные техники (горячая эмаль на стали, меди), вкусно обыгрывая сочетания различных фактур. Именно живописный характер эмалей Лиховида так цепляет, придает им такое своеобразие. Порой трудно представить, что эти яркие, изощренные метафизические композиции с очень сложными и глубокими цветовыми сочетаниями выполнены в технике эмали, настолько свободно и мастерски решены композиции, настолько тонко обыгран в них эффект случайности. На выставке «Ее величество эмаль» во Всероссийском музее ДПИ представлены эмали Георгия, Ольги, Лилии и Юлии Лиховид. У каждого автора свой почерк, свои темы. У Ольги доминируют экзотические японские и китайские сюжеты. Лилию Лиховид увлекают степные мотивы и растительный орнамент. В эмалях Юлии с изображениями масок, манекенов чувствуется увлечение автора миром моды и театра.

Две выставки в галерее «На Солянке»

Живопись Аветика, сущностная, лаконичная, ориентирована на вчувствование. Притягательны его натюрморты. В них всегда простой, ограниченный набор предметов: несколько яблок, груш на нейтральном фоне, никаких лишних деталей. И всегда взгляд зрителя четко срежиссирован. Особенно интригуют натюрморты с рыбами, излюбленный мотив художника. На выставке Аветика в галерее «На Солянке» представлены натюрморты, пейзажи, портреты, ню (с 1980-х до наших дней). Во всем неповторимы портреты Аветика. Он умеет выбрать позу, жест персонажей и остро выявить их незащищенность, ранимость, интеллектуальность, сложный внутренний мир. Главное средство выразительности – цвет, насыщенный, в удивительных сочетаниях. Цветовые деформации, контрасты придают необыкновенную выразительность его работам. А на другой выставке «Отпечатки реальности: взгляд современного фотографа» в галерее «На Солянке» 15 маститых питерских и московских фотографов демонстрируют результаты своего труда необычным способом: серии снимков каждого автора распечатаны на фотопринтерах компании Epson. Качество печати отличное. Удачно выбраны серии участников, по принципу контрастного сопоставления и выявления авторского кредо: «Поцелуи на лестнице» и «Учеба в подвале. Афганистан», экзотическая серия «Продавцы животных» и ностальгические серии «Мосты Петербурга», «Квартиры Петербурга».

Пошаманим

О древнем ритуале камлания – путешествий в разные миры Вселенной – напоминает великолепный шаманский костюм с атрибутами (начало XX века), кожаный халат с охранительной символикой (словесные обращения к духам), с причудливой шапкой (дерево, мех, перья птиц), шаманский бубен с фигуркой духа, «хозяина бубна». «Шаманская» витрина – в центре второго зала небольшой, но емкой и насыщенной выставки «Древний Алтай» в Историческом музее, посвященной 250-летию вхождения Алтая в состав Российской империи. О славном юбилее напоминает редкий рукописный подлинник 1756 года – «Прошение 12 зайсанов о желании быть в подданстве Российской империи». О своеобразии культуры и быта горной страны рассказывает очень качественный раздел древних памятников. Выделяются искусно выполненные, изящные (дерево, кость) детали конской узды V века до н.э.: псалии с головками фантастических существ в «зверином» стиле, седельные бляхи. Эпоху Средневековья представляют наборный серебряный пояс с металлическими бляшками (VIII век н.э.) и серебряный кувшинчик с тюркской рунической надписью. И копии петроглифов Горного Алтая (сцены охоты) уместны, демонстрируют стиль древней эпохи, позволяют делать сопоставления со скифскими предметами культуры. Выставка дает хорошее представление о культуре и быте алтайцев в XIX – начале XX века: легкие женские и мужские одеяния (шелк, мех, кожа, ткани), оригинальные накосные украшения, различные обереги, красивый набор охотничьих принадлежностей (кожа, дерево, XX в.). Достойное завершение экспозиции – этнографические акварели алтайского художника Г.И. Горос-Гуркина, дополняющие наше видение самобытной культуры Алтая, что проявляется и в предметах современного народного творчества из кости, дерева, рога, бисера.

Своеобразная ностальгия Нилина

На выставке «Бляди ревизитед» в галерее XL (Арт-Стрелка) демонстрируются фотографии-воспоминания Викентия Нилина о специфическом опыте в молодые годы. Ничего эпатирующего. Фотографии представлены на трех мониторах. Быстро сменяются изображения, на которых появляются девушки в разных ситуациях. Словно подсматриваешь за их интимной жизнью. Доминирующие ощущения – отчаяние, одиночество, незащищенность. Минимум деталей, фон едва обозначен. То выхвачено светом нежное лицо спящей, то героиня возникает на подоконнике, словно готовится совершить самоубийство. Неожиданные акценты, недосказанность, зеленоватый, синеватый цвета фотографий, быстрое чередование изображений, иногда смазанных, с подчеркиванием двусмысленных, загадочных ситуаций – все рождает ностальгические ощущения.

Погружения Колгановой

«Прорубь», «Туча» почти монохромные работы маслом, акрилом на бумаге Веры Колгановой – глубокие, сущностные, трагические. Такое ощущение возникает из-за лаконичной, сдержанной, широкой манеры письма. И незаписанный белый или коричневатый фон бумаги становится многозначным пространством, превращается то в белый снег, то воплощает бездонное серое небо или нескончаемую израильскую пустыню. Что бы ни писала Колганова: берег Мертвого моря, плывущих по реке коров, зловещих летящих орлов – все заставляет размышлять о вечном круговороте природы, о необходимости принимать жизнь с ее взлетами и падениями, радостями и горестями и находить утешение в наблюдении за природой. Ее хорошо построенные композиции настраивают на медитацию. Выставка «Безмятежность» проходила в Музейном центре РГГУ «Другое искусство».

Будни и праздники

Подобно многим наивным художникам, В.Н. Лисицкий занялся живописью после обретения достойного и серьезного жизненного и трудового опыта. Гимнаст, пятикратный серебряный призер Олимпийских игр, заведующий кафедрой химико-технологического института, Лисицкий начал писать картины, чтобы передать свое восхищение жизнью. Он возвышает повседневность и сотворяет из нее райский мир, где обитают люди и животные в гармонии с реальностью. Ностальгические чувства рождают картины Татьяны Рыжовой, на которых оживает уютный забытый мир старинных русских городов. Наследуя разные традиции (иконопись, лубок, русский авангард начала XX века), Рыжова находит свой способ поэтизации деревенской жизни. Выставка Лисицкого и Рыжовой «Возвращение в праздник» открыта в ММСИ.

Наследники Малевича

Конструктивизм с его неисчерпаемостью формообразующих идей, ориентацией на выявление вовне внутренней конструктивной структуры, экспериментированием с пространственными конструкциями продолжает увлекать художников, открывающих все новые способы отображения происходящих в мире и в умах людей процессов. Необычайное разнообразие экспериментальных решений в стиле конструктивизма с живописными цветоконструкциями, оригинальными «выходами» из живописи в объемно-пространственные композиции, необычными модулями, объектами являет масштабная выставка «Интернациональный неоконструктивизм» в ММСИ из коллекции венгерского Музея «Мобиль МАДИ». Получилась очень яркая, веселая выставка, требующая от зрителя активного участия, умения отгадывать ребусы. Одни авторы экспериментируют с простейшими геометрическими линиями, создавая сложные графические композиции. Другие оперируют модулями, экспериментируют с новыми материалами (Б. Ковач, Р. Угартес, Дж. Каприччо). В большинстве новаторских работ художники используют простые геометрические плоскости в беспредельном пространстве, как исходный стилевой модуль для смелых формообразовательных процессов. Название МАДИ – от имени создателя музея, уругвайского художника Кармело Арден Кина. Обаяние выставки – в игровой, непринужденной манере подачи материала, ориентации на эксперимент.

Виды городов с воздушного шара

Незабываемое путешествие по старинным немецким городам (Йена, Цербст, Вюттенберг) можно совершить на выставке фотографий «С неба на Землю. Старые виды Германии» в МУАР им. А.В. Щусева. Причем черно-белые фотографии сняты в 1909-1910-х годах, до Первой мировой войны. Поэтому можно получить особое удовольствие от созерцания прекрасных построек разных времен и стилей (многие до нас не дошли) и почувствовать, насколько удачна планировка городов, в которых так гармонично сосуществуют здания в различных стилях. Своеобразие выставки в том, что снимки сделаны с воздушного шара. Благодаря аэрофотосъемке дома, церкви, деревья, крошечные люди иногда выглядят, как модели из конструктора, и оказывают завораживающее воздействие. И автор снимков – личность незаурядная: фотограф и воздухоплаватель Эрнст Вандерслеб (1879–1963). Неутомимый исследователь, он путешествовал по городам Тюрингии и делал впечатляющие снимки с высоты более 2 тыс. метров, используя мощные линзы и объективы: Альтенберг со знаменитой Замковой горой, старый город в Веймаре с церковью Св.Петра и Павла (в которой служил Бах). В отдельном зале показаны вызывающие щемящее чувство фотографии Дрездена, на которых запечатлены руины города, «жемчужины на Эльбе», после бомбардировки в феврале 1945-го.

Интеллектуальные завороты Гутова

В небольших концептуальных полуфигуративных картинах на выставке с подходящим названием «За правильное движение запястья» в галерее М. Гельмана Дмитрий Гутов желает поведать нечто важное. Он обращается скорее к интеллекту зрителя, нежели к его чувствам. И заставляет зрителя думать, вспоминать, изобретать свои истории для каждой картины, активно используя тексты. Иногда достаточно оранжевого фона на картине и надписи «Сочи», чтобы создать нужный настрой. А картина «Таганская» с аналогичной надписью на черном фоне может вызвать ассоциации с тюрьмой, с блатными песнями. Самая интригующая картина – «Толстой» обобщенное изображение на красном фоне серебристой краской человека с бородой. Если долго смотреть на него, то появляется ощущение, будто изображение перемещается. Даже, если в некоторых холстах обнаруживается пристрастие Гутова к философии, как в картине «Маркс. Экономическо-философские рукописи (1844)», то зритель может по-своему интерпретировать изображения: нечитабельные каракули на желтом фоне листа, как записи в дневнике.

Игры с феноменами

Залы галереи превратились в странные будуары с оранжеватыми драпировками, с имитацией искусственного камина. И вполне уместны небольшие фотообъекты в китчеватых, аляповатых

рамах, имитирующие роскошные старинные позолоченные рамы, плотно заполняющие стены. Работы многозначительно названы феноменами. Через понятие «феномен» художники группы «Фенсо» Антон Смирнский и Василий Смирнов по-своему развенчивают стереотипы, дают остроумную, ироничную оценку происходящего, обыгрывая неожиданные ситуации, используя парадоксальные ходы. Так возникает оригинальный «Теневой феномен», Феномен отдыхающего, «Курортный феномен». Главными «героями» большинства фотообъектов являются бриллианты, но не настоящие, а синтетические, манипулируя которыми художники разыгрывают свои сбивающие с толку сценарии. Побывать в «синтетическом бриллиантовом раю» на выставке «Метабриллианты» можно было в «Крокин-галерее».

Кто там в муравейниках скрывается?

На сей раз радикальные художники Александр Виноградов и Владимир Дубосарский предстают в необычном качестве. В картинах на тему «Муравейник» в галерее XL они провозглашают новый эстетизм и обозначают резкий поворот к концептуальной картине. Никакой легкой коммуникации с обществом! Их картины

стали более эзотерическими, более отстраненными. Но они по-прежнему монументальные. Гигантские муравейники могут вызывать ассоциации со «Стогами сена» Клода Моне. С подачи авторов это собирательный образ мегаполиса. Возникает ощущение, что муравейники представлены в разных «состояниях»: оранжевые при дневном освещении, серовато-сиреневые – при вечернем. Муравейники написаны разнообразными, словно копошащимися мазками. Однако ничего конкретного: загадочная иллюзия, рождающая вопрос: «А что там внутри?»

Блистательный отчет художников–экспозиционеров

Замечательную выставку «Художники музея» в Выставочном зале МОСХа, где 23 участника показывали в разных формах результаты своего увлекательного нелегкого труда: создание музейных и выставочных экспозиций в городах России, стоило посетить. Естественно, отлично срежиссированная выставка являет разнообразие, изобретательность, дерзновенную фантазию и мастерство авторов в работе с пространством и с разными материалами для создания уникального, остросовременного пространства в залах музеев. В этом убеждают экспонаты выставки: макеты, фотоизображения, скульптуры, объекты, впечатляющие экспозиционными решениями. Выставка знакомит и с необычными музеями: «Музей 101 км, Александров», «Музей истории ГУЛАГа», «Музей мирового океана» с новаторскими, в духе времени решениями. Запоминаются объемно-пространственные композиции Л. Озерникова для выставки «Часы для Евы», его эффектный тотем «Папарацци» с бронзовой мордой оленя с объективом вместо носа, а фотоаппараты расположены вокруг рогов; необычное решение выставки «Театрально-фронтовой дневник» из фондов Музея А.А.Бахрушина (С.Н. Черменский).

Разоблачения Олега Тистола

На выставке украинского художника Олега Тистола «Телевидение» в галерее «АртСтрелка projects» странным образом навсегда застыли в картинах цепко схваченные образы телеведущих, заставки телепередач, но слегка искаженные и преображенные. Тистол воспринимает телевизор как «новые медиа наглядной агитации». Сначала он делал снимки нужных изображений с экрана. А на своих «картинах-разоблачениях» он фиксировал изображения телеведущих в моменты, которые невозможно «считать» с экранов: слишком быстро все меняется. В симпатичных персонажах вдруг обнаруживается нечто неприятное, безобразное, приоткрывается их истинная сущность. И доминирующий синий цвет уместен: напоминает о пространстве телеэкрана.

Либо в тюрьму, либо в театр

Некую модель современного города, опутанного трубопроводами, телефонной сетью, разделенного на кварталы, являет на выставке в галерее Гари Татинцяна известный американский художник Питер Хелли, представитель «новой геометрии», погружая зрителя в специфический геометризованный мир. Он пишет прямоугольные блоки, уважительно называет их celle (ячейка) и conduit (проходящий канал). Прямоугольник, основной элемент в его картинах, превращается в клетку, обретающую реальность в социальной сфере. Картины Хелли в пронзительных, бьющих в глаза цветах, воплощают и место уединения, и тюремную камеру, через которую проходят провода коммуникации. Хотя, конечно, трудно представить себя внутри этих «клеток». В ином ключе другие работы, сплошь заполняющие стены. Каждый неправильный прямоугольник умножается, превращаясь в экран или сцену, даже с намеком на зрителей на первом плане. Весь мир – театр? И цветовые соотношения более спокойные. По мнению Хелли, геометриста-хроникера и мечтателя, у современного человечества есть два пути: либо в «тюрьму», в обобщенном, символическом смысле, либо в театр. Ячейки и проходные каналы на восьми крупных картинах Хелли «продолжаются» в схематических изображениях на стенах, приглашая зрителя «войти» в это негостеприимное пространство и ощутить себя трансформером-преобразователем культурных процессов.

Футбол в искусстве

На выставке «Украина, вперед!» в галерее «Риджина» 12 радикальных украинских художников демонстрировали работы на тему футбола: картины, видео, объекты, фотографии. И всюду главным героем является футбольный мяч. То мяч предстает в виде вращающихся стеклянных шаров с зубчиками. То проплывает в гондоле по каналу в Венеции, то оказывается на животе у художницы, имитируя беременность. Самозабвенно играет в мяч Борис Михайлов на своих саморазоблачающих остроумных фотографиях. А Сергей Зарва являет «Портрет игроков украинской сборной». Самая красивая и ностальгическая – картина «Ворота» Владимира Кожухаря с изображением символического пейзажа. Веселая и оптимистичная выставка напоминает о жарком лете и свидетельствует о большом творческом напоре украинских художников.

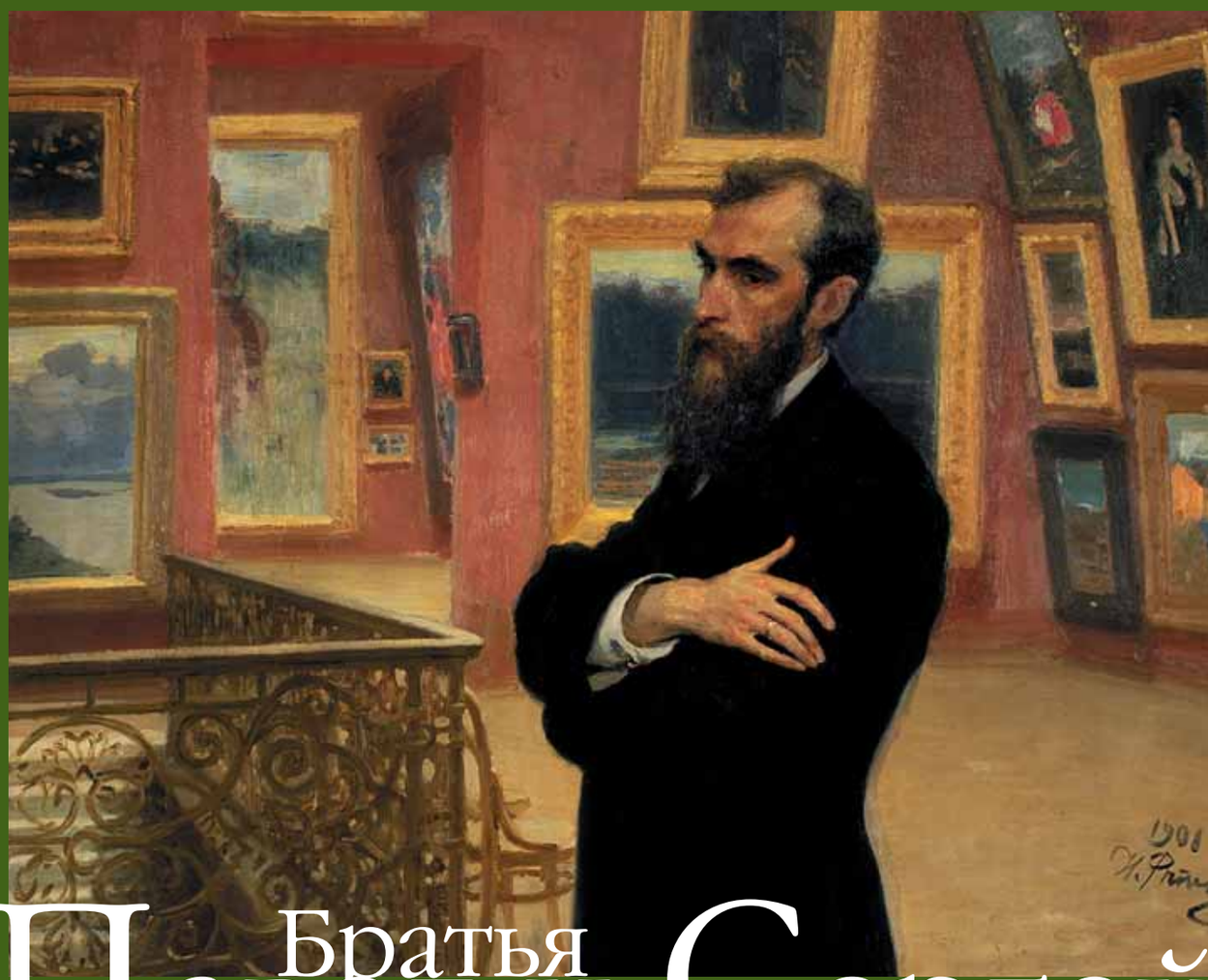
При поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии

23 мая

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ 150 ЛЕТ

30 сентября

ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС



Братья Павел и Сергей ТРЕТЬЯКОВЫ

Жизнь и деятельность. Историко-художественная выставка

Информационная поддержка

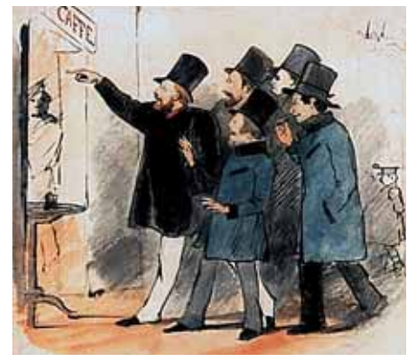
РОССИЯ ТЕЛЕКАНАЛ · ИЗВЕСТИЯ · РАДИО РОССИИ · РАДИО ЭХО · КУЛЬТУРА РАДИО · ЕФИША · АРТХРОНИКА · МУЗЕИ РОССИИ museum.ru · OFFICIEL

июнь

«Цилиндрическая фотография»
Удивительный эффект проникновения в глубинные пространства возникает при рассматривании необычных цилиндрических стереоскопических фотографий Андрея Топунова в Музее архитектуры им. А.В. Щусева. Глядя на оригинальные фотографии («Малая Садовая», «Арбат», «Большая Никитская»), остро переживаешь временную протяженность, вновь и вновь погружаешься в различные пространства («прогуливаясь» по арбатским улочкам, по дворцу в Выборге, наблюдая за поведением сотрудников, посетителей Гостиного двора), словно проживая жизнь персонажей на фотографиях.
И детали воспринимаются острей: красивые решетки, граффити на стенах.

Открылась новая галерея
Двойной жизнью жил ленинградский художник Лев Лапин: 30 лет работал инженером на проволочно-канатном заводе. И общался с Малевичем в Институте истории искусства, где слушал лекции по истории искусства, занимался творчеством. Выставка работ Лапина (1898-1962) в Галеев-галерее, знаменующая открытие новой галереи, знакомит с искусством незаслуженно забытого очень своеобразного художника. Представлены 44 оригинальные линогравюры начала 1930-х годов, все оттиски в единственном экземпляре. Неповторимость листов в том, что они выполнены в стиле ар деко, основанном на диалоге классики и авангарда. Поражает разнообразие образных и стилистических решений, умение автора смело работать с контрастами черного и белого, способность свободно распластывать фигуру на поверхности листа для нахождения выразительного решения. Прекрасно выявлена сущность техники линогравюры с ее обобщенностью. Ранние гравюры Лапина появились после натурных зарисовок в цехе, в городе, на спортивных состязаниях. Одни листы иллюстративны, другие – символичны, третьи – парафразы знаменитых произведений, четвертые – полуабстрактные, полусюрреалистические. Есть полужанровые, мифологические композиции и лирические непосредственные зарисовки. Любопытно обнаруживать в гравюрах отсылки к работам зарубежных авангардистов (Пикассо, Леже). В одном из лучших очень экспрессивных листов Лапина «Пьяница» персонаж помещен в пространство бутылки, из которой не может выбраться.

Юбилейная выставка
Значительно обогащает наше представление о русской живописи и скульптуре выставка «Третьяковская галерея открывает свои запасники», посвященная 150-летию музея, в Новом Манеже, на которой представлено более 200 работ. Уникальность выставки в том, что можно ознакомиться с произведениями из запасников, недоступных для обозрения. Незнакомые работы по-новому освещают творчество знаменитых мастеров (Ф. Рокотова, К. Брюллова). Сделан акцент на качественных работах неизвестных авторов, забытых художников (М. Мохов, А. Златова). Обаяние выставки – в ее камерности, доминировании национальной тематики. Никакого радикализма, все рождает ощущение покоя и тишины. На картинах оживают русские народные обычаи, национальные типажи («Соперницы» Н. Касаткина, «Крестьянки» Б. Архипова). В пейзажах воспеваются неброская красота и поэзия среднерусской природы. Сверхноваторских вещей нет, зато приятно рассматривать работы мэтров, раскрывающих свое искусство под неожиданным углом, очень свежо: «Яванская танцовщица» П. Кузнецова, «Смотрины» Н. Неврева, «Женщина у стола» П. Вильямса). Выделяются великолепные полотна: «Поздравления» Л. Пастернак, «Пасхальный натюрморт» С. Жуковского. Наибольший интерес вызывают 20 скульптурных работ (бронзовые портреты неизвестных скульпторов) и яркая серия расписных майолик и терракот Н. Андреева. В отдельный раздел выделен любопытный «нонконформистский уголок»: 15 работ из коллекции В. Немухина, подаренные ГТГ.



Искусство, доставляющее радость

Оптимистичная, веселая выставка Николая Костромитина «Цветы и ангелы» в Музее современной истории Москвы переносит в мир мечты, где обитают ангелы. Все персонажи на его работах – Солнце, Луна, дома, деревья, ангелы, смешные и забавные – словно излучают позитивную и живительную энергию, заставляя вспоминить услышанные в детстве сказки. Стилистика, строй

образов, дух работ рождают ассоциации с народными игрушками, расписными прялками. Ангел – любимый персонаж автора. В его бесхитростных, порой напоминающих детские рисунки работах возникают очаровательные белые, красные, с желтыми крылышками ангелы. Даже у домов и Солнца появляются крылья. Праздничное и приподнятое ощущение возникает и благодаря необычному дизайну: работы Костромитина представлены на фоне ярких старых ковров и тканей из галереи «Зили».

Айдан Салахова в Московском музее современного искусства

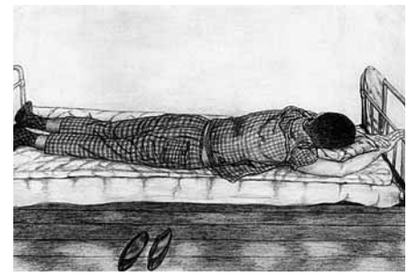
В центре зала – большой черный куб (работа «Кааба» Айдан Салаховой) с четырьмя парами женских глаз, смотрящих из паранджи. А на четырех стенах – большие видеопроекции мужчин в традиционных костюмах, танцующих ритуальный танец. Решенная лаконичными средствами, но завораживающая работа, неординарная по смыслу, рождает необычный настрой, позволяет увидеть дом Бога женскими глазами. В не менее интригующей фотовидеоинсталляции, но совсем в другом стиле, «Любовь и смерть», на больших фотографиях – две женщины в пышных стилизованных костюмах, в отважных позах, с мечами в руках. Неожиданно воительницы покидают свои пространства в фото и начинают «сражение» (видеопроекция на стене), в котором мужество сочетается с женственностью, а любовная страсть отождествляется со смертью. Вот серия акварелей «Хабиби» с изображениями лесбийских ласк. Героини – в экзотическом мавританском окружении (арки, яркие ковры, тюрбаны) предстают как образы-знаки, условные, анонимные, притягательные. А в графической серии «Персидские миниатюры» можно почувствовать, насколько важна тема Востока в искусстве Айдан, многогранном, специфическом, с эффектными костюмами, тканями и т.п. И в серии «Я люблю тебя» как-то иначе смотришь на женщин в паранджи с подачи Айдан таких свободных в своей сокрытости, словно подсмеивающихся над нами одними глазами: то кокетливыми, то злобными, то лукавыми.
И в инсталляции 2006 года «Золотое сечение» с наибольшей силой обнаружилась способность Айдан свободно работать с различными техниками и материалами. Персональная выставка Айдан, организованная галереей XL в рамках проекта «Москва актуальная», показывает, что в ее искусстве идеально преломились все ипостаси деятельности автора: галериста, куратора, преподавателя, художника.

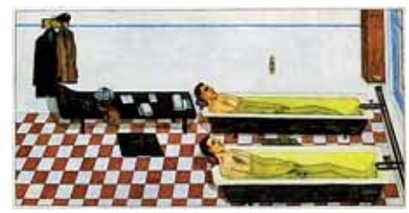
Старинная архитектура Армении на фотографиях

В центре зала – макет ротондального храма Звартноц, VII века, шедевр армянской архитектуры (разрушен в 930 году), совершенного в каждой своей детали. На стенах большие цветные фото с изображениями редких старинных армянских храмов и монастырей: Эчмиадзин (303 год), храм Рипсиме (VII век), Гегардский монастырь (XII век)...
Одни полуразрушенные, другие – в приличной сохранности, но все свидетельствуют о своеобразии архитектурных типов и форм, пространственных членений и даже дают возможность почувствовать сложное символическое, философское осмысление мира древними армянами. Впечатляет 6-апсидная, хотя и полуразрушенная церковь у Девичьего монастыря (XIII век). А в церкви Тиграна Опенца (XV век) хорошо сохранились пышное убранство фасадов, рельефы с изображением птиц, зверей. Формы, архитектурные решения некоторых древних армянских культовых построек свидетельствуют о влиянии армянской архитектуры на развитие романского и готического зодчества Западной Европы. На выставке «Церкви Армении» в Аптекарском приказе Музея архитектуры им. А.В. Щусева в рамках Года Армении в РФ представлены материалы из Музея-института архитектуры Армении и фото А. Айказуна и З. Саркисяна.

Галерея «Ковчег» снова удивляет зрителей

На акварели С.Г. Степанова (1923–1994) «Лечение в ваннах в Серноводске» изображены двое очень похожих мужчин в ваннах. Аскетичен интерьер: шашечный пол, кушетка с одеждой. Неправильные пропорции, нарушенная перспектива, но столь безупречно найденная композиция, так идеально выявлены соотношения между деталями. И с такой силой передано ощущение одиночества и незащищенности в этой поразительной работе, в которой настоящее искусство преодолевает неумелость. Выставка «Ждем, когда заговорит телевизор» в галерее «Ковчег» – открытие творчества наивного художника, плотника из Орска, инвалида войны.
Представлены ранние работы (рисунки, акварели), в которых автор удивительным образом предвосхитил поиски многих художников наших дней, чутко уловив дух времени. Ему все удавалось: портреты, пейзажи, жанровые композиции. Абсолютное попадание – в пронзительных портретах, лаконичных, но всегда индивидуальных, с подчеркиванием странностей персонажей. Оригинальны композиции в плакатной манере, чаще с надписями «Товарищи! Посетите зверинец», «Суд идет, а награда ждет».
В карандашном рисунке «Ночное освещение» тонко передано таинственное свечение вокруг кружевных крон деревьев. Одна из самых сильных – «больничная» серия, в которой все наполнено человеческим одиночеством и болью.





Использование света как материала

В загадочный, пугающий, ошеломляющий и мистический мир света и тьмы погружает выставка «Targetti Light Art Collection» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева, где можно познакомиться с экспериментальным проектом, знаменующим союз искусства, науки и промышленности. Художники (из Италии, США, Японии, Франции...) показывают работы, в которых необычно используется свет, а выбранные авторами трансформированные формы светильников подаются и воспринимаются как произведения светового искусства. В концептуальной работе Ф. Риволи «Иллюминации» на черном фоне появляются надписи на разных языках: «Как развивалась идея?», «Каков ключ успеха?», «Думаете ли вы о свободе?». Очень красивая работа «Наслоения» К. Луизелли с чередованием абстрактных плоскостей синего, желтого, красного, зеленого напоминает абстрактную картину. Каждая работа по-своему неповторима и загадочна. Запоминается «Телесная память» Дж. Дзорио, «Сумерки» Х. Нагасавы, работы французов А. и П. Пуарье, американцев К. Джонс и Э. Джинзела, израильтянки Р. Ринк. Все авторы свободно, изобретательно использовали новый материал – свет, позволяющий глубоко и притягательно интерпретировать темы насилия, жизни и смерти.

Игры с освещением Сергея Волкова

Непредсказуемый Сергей Волков любит провоцировать, озадачивать зрителя оригинальным истолкованием банального. То он школьным мелом рисует на классных досках, то живописует сцены из несуществующей жизни Москвы в 1970–1980-е годы. И на выставке «Сонаты, фуги и...» в VP-Studio на Арт-Стрелке представлена серия экспериментальных работ, рассчитанных на разные уровни восприятия. Красивые по цветовым сочетаниям картины (меняется их тональность при различном освещении) кажутся «почти импрессионистическими». Но это «обманки», «наживка» для любопытного зрителя.

Как художник–англичанин видит русскую природу

«На Якиманке», «На Ордынке», «Дворик на Садовой»... С большой симпатией и проникновенностью, с неожиданными акцентами изображает англичанин Джон Харрисон живописные уголки столицы и окрестностей на выставке «Москва и Подмосковье» в галерее «Асти». Тонко чувствующий русскую природу, свободно владеющий разными техниками (живопись маслом, пастель, рисунок углем, карандашом) художник, график, дизайнер Харрисон с безошибочными попаданиями использует различные средства.
В большинстве картин-пейзажей доминируют приглушенные тона: зеленоватые, коричневатые, серые. И вдруг, как откровение, оптимистичный и радостный пейзаж, залитый солнечным светом, с яркой свежей зеленью! Самая поэтичная – пастель «Первые проталины». Лишь слегка тронутый чистый белый лист хорошо передает ощущение рыхлого снега. Харрисон – страстный путешественник. Любимые страны – Индия, Китай, Россия. Обосновавшись в России, он выучил русский язык, приобщился к русской культуре, проникся своеобразием русской природы, постиг загадочную русскую душу, что проявилось в острых, выразительных портретах («Коммунист Владимир Никитин»).

Картины на стекле Манфреда Хебенштрайта

Что бы ни создавал австрийский художник Манфред Хебенштрайт (род. 1957) – картины маслом на холсте, дереве, графические работы, объекты, картины на стекле, – главное для него – стремление достичь синтеза логического мышления и интуитивных откровений. И он находит соответствующие средства. Во всех его произведениях тщательно, до мельчайших деталей продуманные композиции сочетаются с импульсивной жестуальностью, непредсказуемостью. Выпускник Университета искусств в Линце, Хебенштрайт обучался росписи по стеклу и разработал собственную оригинальную технику, позволяющую воссоздать очень специфическое, обобщенное видение мира во всей его сложности и загадочности. Более того, явленный им мир на стекле – отражение других параллельных миров, микроскосмоса, в погружение в которые художник вовлекает и зрителя. Хебенштрайт страстно любит путешествовать.
Впечатления от поездок по континентам своеобразно отразились в его картинах-воспоминаниях на стекле, прежде всего о необычных световых явлениях в природе: экстатическая голубизна гор Андалузии, нежнейшие переливы света в долинах Тосканы. В необыновенно красивых картинах на стекле ему удается передать сильное энергетическое воздействие преображенных природных явлений («Земное»). На выставке Хебенштрайта «Высвечивание» в Музее декоративно-прикладного и народного искусства демонстрируются картины на стекле, графические работы, картины. Очень светоносные композиции на стекле настраивают на созерцание, позволяя наслаждаться новыми ощущениями. Художник находит такие сочетания светлых и темных частей в своих картинах на стекле, что у зрителя возникает чувство, будто его затягивает это светоносное пространство. Хебенштрайт тонко вводит в картины цитаты из знаменитых пейзажных композиций художников прошлого, смело экспериментирует с элементами ландшафта, растительного мира, с символикой космоса. И вместе с тем эти романтические абстрактные пейзажные композиции – воплощение внутреннего мира художника.

Сущностная живопись

Почти на каждой картине Олега Тыркина есть птица – символ свободы, счастья, полета. «Авиатор», «Утица», «Купание» – ничего конкретного. Каждый холст воспринимается как воспоминание, емкий, сущностный образ вне времени, вне эпохи. Даже картина на историческую тему встречи Андрея Боголюбского с Фридрихом Барбароссой лишена исторических привязок: герои встретились, чтобы остаться в вечности. Кто есть кто? И техника подходящая: многослойное письмо, трепетная, шероховатая фактура. На одухотворенных, словно светящихся изнутри фонах, проявляются видения, как духовные эманации. Тыркин использует приглушенные тона: коричневатые, зеленоватые, сероватые, ибо в ярком цвете, считает он, заключена «конечность времени». На «Выставке позитивных вибраций» в Выставочном зале Филиала № 2 Библиотеки искусств им. А.П. Добролюбова представлены полотна последних лет. В них воплотились и его любовь к иконописи, старинным фрескам, и его поразительное ощущение пространственности (подобный живой

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
150 ЛЕТ

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Государственная Третьяковская галерея

8 • 5
сентября ноября

Скульптура в дереве XX век

Скульптура и графика из собрания Третьяковской Галереи

Крымский Вал, 10

Информационная поддержка:

ИЗВЕСТИЯ
НАСТОЯЩЕЕ РАДИО РАДИО РОССИИ ГОСУДАРСТВЕННАЯ РАДИОВЕЩАТЕЛЬНАЯ КОМПАНИЯ
РАДИО ЭХО МОСКВЫ
КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM
афиша
ДИ
МУЗЕИ РОССИИ museum.ru

Золотая Пчела
GoldenBee

МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
БИЕННАЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА
MOSCOW INTERNATIONAL
BIENNIAL OF GRAPHIC DESIGN

1-8.09.2006

icograda

ПОПЕЧИТЕЛИ: АГЕЙ ТОМЕШ, ДИЗАЙН ДЕПО, ИМА ДИЗАЙН, ЛИНИЯ ГРАФИК, ШАН ДИЗАЙН, ТИПО ГРЭФИК ДИЗАЙН, AIRDESIGN

ТЕЛЕФОНЫ: (495) 238 0946, 238 4500, 238 4516 / E-MAIL: SEROV@MEGA.RU / ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ: WWW.GOLDENBEE.DESIGN.RU

опыт он получил во время полета на вертолете после окончания летного училища). Темы: меняющийся мир, любовь, сочувствие обездоленным, не нашедшим или потерявшим себя, – главные в его творчестве. Его живопись вчувствования пробуждает в людях самые лучшие качества. Очень цельная натура, Тыркин не терпит суетности ни в жизни, ни в искусстве, не стремится каждый год устраивать выставки (последняя была пять лет назад), предпочитая серьезно и вдумчиво работать. На создание одной картины он затрачивает от двух недель до двух месяцев.

Коллекция искусства XX века австрийского священника

Острые, трагические, обнажающие противоречия своего времени, метания, внутреннюю неудовлетворенность и неожиданно раскрывающие ускользающую, хрупкую красоту бытия листы М. Бекмана, П. Клее, Ж. Руо, В. Баумайстера, А. Райнера, В. Холлеха, на выставке «Искусство XX века. Взгляд из Вены» в ММСИ притягивают не только высоким качеством. Это необычный взгляд венского коллекционера на развитие искусства XX столетия. Все работы из коллекции монсеньора Отто Мауэра (1907-1973). В 1954 году католический священник Мауэр основал галерею «Святого Штефана», где за 15 лет собрал уникальную коллекцию современного искусства. Самой передовой считалась галерея Мауэра, ибо в ту эпоху ни международный, ни австрийский авангард не были представлены в Австрии. Мауэр стал авторитетным промоутером молодых художников (В. Холлеха, М. Прачинский, А. Райнер). В 1950-1960-годы галерея Св. Штефана стала ведущей авангардной галереей и получила мировое признание. Мауэр вдохновлялся идеей о том, что церковь должна быть открыта для мира в целом и для современного искусства в частности. Трудно представить, что священник мог обладать таким потрясающим чутьем ко всему новаторскому в искусстве XX века, что у него мог быть такой безупречный вкус при отборе произведений в галерею. Он даже почувствовал и выявил своеобразие австрийского экспрессионизма по сравнению с немецким. Более того, Мауэр обладал способностью предвидеть развитие современного австрийского визуального искусства, склонного к размышлению, в котором угадываются черты ритуальности, церемониальности, почти сакральности, например в творчестве А. Райнера, которому еще в 1972 году Мауэр предсказывал блестящее будущее. В трагических холстах и графических работах Райнера прослеживается визуализация тщательно сокрытых проявлений инстинктивных и поведенческих структур бессознательного на пути к самореализации. Выставка в рамках Дней Вены в Москве являет своеобразный, личностный взгляд коллекционера на искусство XX века через поиски и эксперименты художников, порой очень противоречивых. Как произведения австрийского художника, дизайнера, архитектора Фриденсрайха Хундертвассера, мистифицировавшего общественность своими провокационными заявлениями «Зла нет в природе, лишь человек порождает зло». В его абстрактных, фантастических, декоративных композициях варьируются излюбленные мотивы спирали и лабиринта. Иногда в них ощущается нечто жесткое, архаическое.

Дебют в Москве молодых австрийских художников

Семь молодых австрийских художников, выпускников венского Университета прикладных искусств на выставке «Visum et repertum» (увидел и открыл) в Stella art gallery демонстрируют работы, в которых стремились в острой форме воплотить свои идеи. Брутальные, бескомпромиссные, дерзкие, они руководствуются стратегией «расчленения и препарирования», чтобы продемонстрировать абсурдность, непостижимость, жестокость и бешеный ритм современной жизни. Юлия Монако – автор больших эффектных фотографий на алюминии, завораживающих своими непостижимыми глубинами, провалами в бездну и воспарениями. Амина Брогге в серии жестких картин про раненых птиц («Симуляция полета») размышляет о бесчеловечности людей. А в саркастической, провокативной серии про любовные игры животных она насмехается над страстью людей к вуайеризму. Оригинально работающая с государственной и неофициальной символикой Магда Тотова – автор забавных, пикантных «одетых скульптур», с использованием на нижнем белье значков с изображением Ленина. Самая остроумная – ее работа, сделанная на стене (фломастер, крошечные цветные картинки-фигурки): миниатюрный, с четкими членениями город в мыльном пузыре, с домами, с животными в «зоопарке», «дельфинарием»... Своеобразную «Вавилонскую башню» соорудил Клеменс Лейшнер. Это звуковая скульптура из груды динамиков, одновременно «говорящих» на разных языках. Самая красивая и динамичная – кинетическая светоинсталляция Макса Фрея.

Виктория Хан-Магомедова

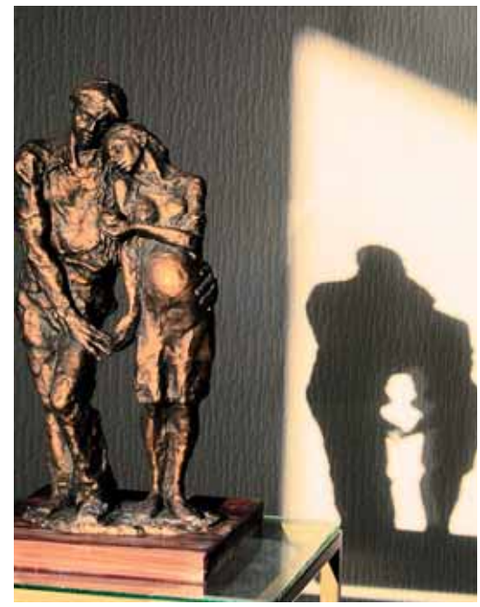
родителей можно выбрать

Екатеринбургский художественный фонд предложил общественности украшать городские виды скульптурами на семейную тематику

«В единстве семьи – единство нации» – так называется передвижная выставка Екатеринбургского художественного фонда. В прошлом году по его инициативе был проведен Всероссийский конкурс скульптурных композиций. Заявленная тема – «Родители» – вызвала живой отклик и желание принять участие в конкурсе у скульпторов из многих регионов России. Работы, представленные на суд экспертного совета, оказались разноплановыми как по стилистике, так и по видению тематики. Однако все они были объединены одним общим отличительным настроем и пронизывающим их жизнелюбием. Выставка побывала уже более чем в 12 городах Уральского и Западно-Сибирского регионов.

Бесспорная оригинальность проекта «Родители» заключается том, что, несмотря на официальное оглашение итогов, а также вручение премий трем победителям, проект продолжает пополняться новыми работами. Практически во всех городах, в которых побывала выставка «Родители», среди местных скульпторов и художников рождается желание высказаться на эту тему. Таким образом проект постоянно обогащается свежими идеями и новыми образами.

Но, пожалуй, ключевым моментом проекта «Родители» становится даже не столько возможность самореализации как таковой для скульпторов и художников (хотя признание экспертов и коллег чрезвычайно важно), у работ, появляются серьезные шансы быть воплощенными в материале в городской среде. Специалисты Екатеринбургского художественного фонда, привозя выставку в города, проводят социологические исследования. Подавляющее большинство посетителей хотели бы видеть одну, а то и несколько скульптур, которые бы украсили их родной город. Зрителей в первую очередь подкупает очень светлая и радостная тональность произведений.



Особенным этот проект стал для победителя конкурса, скульптора из Красноярска Виктора Мосиелева: «В моей работе отражен момент, когда мы с женой ожидали ребенка. Символично, что родился он за несколько дней до церемонии награждения. Я вложил в работу часть своей души, своего сердца. Сотрудничество с предприятием такого профессионального уровня и с такой мощной производственной базой помогает скульптору раскрывать свой творческий потенциал и широкие перспективы в реализации работ».

Ира Лутфиева

- В выставке могут принять участие любые профессиональные скульпторы, архитекторы, дизайнеры, художники, согласные с условиями участия в выставке (условия участия – на сайте Екатеринбургского художественного фонда www.exf.ru в разделе «Конкурсы».

- Заявка на участие в выставке направляется организаторам выставки в произвольной форме по почте, факсу, E-mail, телефону (адрес: Россия, Екатеринбург, ул. Онуфриева, 47, оргкомитет выставки, факс (343)243-41-51, E-mail: exf@exf.ru, тел.: (343)243-27-03, 243-27-08.

Присоединяйтесь к движению
«В единстве семьи – единство нации»!

премия «мастер»: так держать!

галерея «Ковчег»

Андрей Красулин
Прогулки у Плещева озера
1999

Франческа Ярбусова
Ежик входит в туман
Фрагмент
1996

Существующая всего три года премия «Мастер», созданная по инициативе кураторов галереи «Ковчег», сразу заявила о себе, как о престижной, значительной, профессиональной, высокого качества инициативе, которая по-новому высвечивает прошедший художественный сезон, позволяет делать какие-то обобщения, выявлять все самое лучшее, талантливое, овеянное смелыми экспериментами. Выбор кураторов галереи «Ковчег», если подвести итоги, всегда оказывался беспроигрышным. Они назначили очень авторитетный Экспертный совет из 16 человек (искусствоведы, сотрудники музеев, художники). Но все же художников в Совете мало, неплохо бы привлечь и коллекционеров. Находка – создание Жюри прессы. Выявление победителя прошедшего художественного сезона журналистами, арткритиками дает возможность рассмотреть художественные поиски под неожиданным углом, с другими акцентами. Каждый раз с увлечением изучая список выставок прошедшего сезона и восстанавливая в памяти произведения тех или иных художников, показанных на выставках, более ясно видишь успехи и недостатки прошлых художественных инициатив, более зримо представляешь ход развития современного отечественного искусства.

Вполне закономерно, что в этом году появились денежные призы для победителей: 50 тысяч рублей в каждой номинации, которые будет выплачивать Русский банк развития, сделавший правильный выбор, оказывая поддержку талантливым художникам, тем самым достойным материальным поощрением подстегивая здоровый дух соревнования, желание художников создавать высококачественные произведения.

На выставке в М'АРСе лауреатов премии «Мастер» предыдущих лет демонстрируются работы Андрея Красулина, обладателя специального приза журналистов и арткритиков, Юрия Нортшейна и Фрачески Ярбусовой, Константина Батынкова, Михаила Рогинского, Нины Котел, Виктора Пивоварова, Ирины Затуловской. На выставке убеждаешься, что выбор победителей был правильным, хотя, возможно, в чем-то спорным. Конечно, хотелось бы, чтобы номинаций было больше, с оригинальными идеями и новыми смыслами или красивыми и необычными концепциями, например, лауреат в номинации «Самая необычная и смелая концепция и красивое и образное ее воплощение».

«Уголки» на стенах с работами участников захватывают способностью каждого автора выразить суть своего творческого, пластического кредо, демонстрируя свободу в рамках избранной художественной стратегии. И появляется упоительная «Танцующая лягушка» на жестяных картинах Затуловской, веселые взрывные «Диалоги русского и итальянца» в работах Котел, остроумный абсурдистский театр Пивоварова (в серии «С фигурами»). Но самое сильное впечатление от серии графических листов Норштейна и Ярбусовой про Акакия Акакиевича. Каким-то невероятным образом здесь переданы ущербность, незащищенность персонажа, его вневременность, актуальность, жизненность. Все рождает у зрителя чувство острого сопереживания.

Виктория Хан-Магомедова

ФИЛОСОФИЯ ИНТЕРЬЕРА

О силе воздействия окружающего пространства на внутренний мир человека известно давно.

Дизайн-студии могли бы использовать в рекламных целях классический постулат «Бытие определяет сознание». С повышением уровня бытия человек сознательно делает интерьер средством самовыражения и укрепления своего статуса. Эстетика предметов обихода, их сочетаемость и соответствие стилю своего хозяина выходят на первый план.

Найти образ и составляющие идеальной среды обитания поможет программа «**Философия интерьера»,** действующая на выставке **Arfex 2006.** Мебель ведущих производителей и индивидуальных мастеров будет представлена в специально оформленных интерьерах. Известные дизайнеры и декораторы проведут бесплатные консультации и мастер-классы.

С инновациями и свежими идеями познакомит экспозиция участников конкурса молодых дизайнеров «Креата», организованного выставочным холдингом MVK.

Дополнят картину произведения искусства, эксклюзивные ткани, светильники и аксессуары.

Ждем ввас на выставке!

в африку, как прежде, как тогда

О Египте думалось не как о пляже и курорте, а так, как у Гумилева: туда хотелось «как прежде, как тогда» – в свою фантазию, в свое предчувствие Африки. Хотелось в различиях географических, этнографических и всяких «повстречаться с иной судьбой», чтобы обострить чувства своего, нашего культурного обихода.

Предложение нашего генерального консула Дмитрия Куракова привезти в Александрию выставку российских художников стало счастливой возможностью осуществить то, о чем давно думалось и мечталось. Принцип отбора художников к тому времени уже сложился – был опыт предшествующих выставок за рубежом. Задачу мы видели в том, чтобы показать, конечно очень приблизительно, отечественную художественную школу на ее нынешнем этапе: с ее тематическим диапазоном, разнообразием манер, стилей письма... Чтобы эксперимент «встречи» с другой культурой был корректным, мы не стали приглашать художников с громкими именами, с широкой известностью; их авторитет мог стать аргументом для повышенного интереса к выставке. Нам хотелось гордиться не удачами отдельных творцов, а общим творческим напором в венах нашего искусства. Для этого мы выбрали художников среднего поколения, поровну из Москвы и Санкт-Петербурга, всем около сорока, выпускники разных учебных заведений.

Александр Лозовой, от отца принявший традицию питерского авангарда, показал в Александрии свои интеллектуально-утонченные и декоративно-изысканные коллажи.

Олег Николаенко был представлен серией «Портреты вещей». Эти скульптурные интерпретации форм утилитарных предметов отсылают к пластически опытам классического авангарда. Они статичны, как погруженные в историю идолы. Жизнь вещей Николаенко отдалена от человека, которому отводится роль посетителя музея – смотри, восхищайся, но не прикасайся.

В серии «Аэроптицы» Юрий Потапов сгустил тревожное состояние современного общества до выразительного символа. Его птицы, как всадники Апокалипсиса, неостановимы и неизбежны. Они то поодиночке, то парами настигают каждого, и нет способов приручить хоть одну из них.

В контексте выставки гиперреалистические полотна Ольги Гречиной можно интерпретировать как размышления о нынешних взаимоотношениях человека и природы. Кажется, что не посетители выставки рассматривают живопись, а цветы Гречиной глядят с полотен прямо, не отводя своих глаз-тычинок от взгляда зрителя.

Иван Лукьянов по-своему транслирует традицию мирискусников. «Версальская серия» – это его понимание искусства как явления, которое нетленно существует над временем. Эти художники, тесно связанные с традициями российского искусства, предстали перед александрийской публикой, для которой искусство ассоциируется с египетским сфинксом, древнегреческими катакомбными фресками, римской домовой мозаикой. В александрийских виллах и антикварных магазинах города богато представлена европейская академическая живопись XVIII-XIX веков. Александрийская библиотека под патронажем ЮНЕСКО

Олег Николаенко
Цветок и ваза
Холст, масло
2006

Юрий Потапов
Аэроптицы, ТУ–134
Холст, масло
2006

Яна Голубятникова
Мастерская художника
Холст, масло
2004

широко показывает горожанам современное мировое искусство. И вот на этом очень насыщенном культурном фоне небольшая выставка художников из России была встречена с неподдельным интересом. Приподнятую атмосферу выставки в настоящий праздник трансформировал концерт русского баса – народного артиста Вячеслава Кобзева, который исполнил классический оперный басовый репертуар. Концертом певца открылась экспозиция «Художники круга ДИ», и впоследствии концерт завершил работу выставки.

Канал александрийского телевидения, местная пресса освещали событие широко и заинтересованно. Редакция поздравляет художников с успешной выставкой и благодарит за помощь в ее организации Генерального консула России в Египте.

И я зная, что, если мы видим порой
сны, которым найти не умеем названья,
это ветер приносит их, Африка, твой!

Николай Гумилев

№4 2006

журнал московского музея современного искусства

авторы номера

Аникина Наталья Ивановна *– искусствовед, директор и член Правления МОСХ России, с 1987 года директор Московского комбината монументально-декоративного искусства*

Бурас Александр *– искусствовед, Великобритания*

Зубов Евгений Александрович *– заслуженный художник России, декан Санкт-Петербургского государственного академического института им. И.Е. Репина*

Коккори Мария *– искусствовед-реставратор, Великобритания*

Котович Татьяна Викторовна *– кандидат искусствоведения, автор проекта «Малевич. Классический авангард. Витебск»*

Кочемасова Татьяна Александровна *– искусствовед, помощник президента РАХ, аспирант НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

Кусков Сергей *– искусствовед, арткритик*

Кутейникова Нина Сергеевна *– кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института им. И.Е. Репина*

Кухтина Ника *– художник, куратор*

Лозовой Александр Николаевич *– художник, награжден серебряной медалью РАХ 2006 года за участие и подготовку выставки «Традиции петербургского авангарда» в Московском музее современного искусства*

Махов Никита Михайлович *– критик и теоретик искусства, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина "Захарово – Большие Вяземы"*

Степанян Нонна Суреновна *– доктор искусствознания, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*

Сухарева Ольга Петровна *– искусствовед, аспирант Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова*

Толстая Ольга Николаевна *– искусствовед, доцент кафедры искусствоведения и культурологи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. В.И. Мухиной*

Тома Людмила *– доктор искусствоведения, Институт искусствознания Академии наук Молдавии. Кишинев*

Успенский Антон Михайлович *– кандидат искусствоведения старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского Музея.*

Чайковская Вера Исааковна *– кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ*

Чмырева Ирина Юрьевна *– кандидат искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела фотографических и мультимедийных проектов Московского музея современного искусства*

На первой странице обложки:
Владимир Сорский
Новая станция метро «Маяковская»
Фотография
2006

редакция

Главный редактор:
Ада Сафарова

Зам. главного редактора:
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru
www.gallery. artmechanics.com

Исполнительный редактор:
Ирина Сосновская

Ответственный секретарь:
Ирина Конова

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

Компьютерный набор:
Анастасия Клещева

Перевод на английский язык:
Игорь Гаврилов

Корректоры-редакторы:
Лариса Доценко,
Наталья Жданова

Фотографы:
Сергий Шагулашвили,
Сергей Захарченко,
Игорь Пальмин
Виктор Еремеев

Дизайн:
Константин Чубанов

Консультант от ММСИ:
Василий Церетели – *исполнительный директор ММСИ, член-корреспондент РАХ*

Консультант по фотографическим и мультимедийным проектам:
Евгений Березнер – *заместитель директора ММСИ*

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

– сотрудников ММСИ:
заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву

сотрудников отдела фотографических и мультимедийных проектов *Ирину Чмыреву, Наталью Тарасову, Ивана Шахова*

зав. сектором выставок
Татьяну Зорину,

сотрудников сектора выставок
Алексея Новоселова, Марину Шульгу

сотрудников методического отдела
Владимира Прохорова, Ольгу Меркушеву, Евгению Сергееву, Веру Ярных

зав. отделом хранения *Ольгу Серебровскую*

сотрудников отдела хранения
Ольгу Свалову, Елену Насонову

– сотрудников РАХ:
начальника отдела информации
Галину Зайкину

зам. начальника отдела информации
Галину Каргаполову

главных специалистов отдела
Тамару Дмитрохину, 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

помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову

начальника отдела по работе с регионами
Маргариту Хабарову

руководителя пресс-службы З.К. Церетели
Ирину Тураеву

Галерея «ДИ-экспо», созданная при журнале «ДИ», приглашает художников к сотрудничеству. Наш адресс в Интернете www.gallery.artmechanics.com

подписка на журнал:
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 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 «М'АРС»: 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 28.06.06
Отпечатано в типографии ОАО «Творческая мастерская Зураба Церетели». Тираж 10 000

правительство москвы
комитет по культуре
города москвы

российская
академия художеств

московский
музей современного
искусства

представляют проект

андрей горбатюк
"ледяная оптика"

московский музей
современного искусства

ул. петровка, 25
(м. "пушкинская")

ледяная оптика

9.IX — 9.X

МУЗЕИ РОССИИ
museum.ru

ДИ

афиша

CROWN ROYAL

московский музей современного искусства

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
70240 ПОЧТА РОССИИ
82688 РОСПЕЧАТЬ

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

Москва, Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, тел.: 200 2890, www.mmsi.ru