

№4(7) 2017 ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ВЫПУСК ПОСВЯЩЕН

260-летию

Российской академии художеств

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

Контакты
редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя
Татьяна Александровна Кочемасова
Маргарита Валериановна Хабарова
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)
Елена Олеговна Романова

РЕДАКЦИЯ:

Михаил Юрьевич Шишин – главный редактор
Софья Михайловна Белокурова – редактор отдела
иностранных авторов
Ирина Валерьевна Фотиева – редактор-стилист, научный
перевод текстов
Карина Алексеевна Каменская – художественный
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:
Ольга Ивановна Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии художеств»
Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
институту культуры

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 3852 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Изображение на обложке:
Якоби В.И. Инаугурация
Императорской Академии художеств
7 июля 1765 года (1889, Научно-
исследовательский музей Российской
Академии художеств).

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации
26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную
информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе
eLIBRARY.ru, в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI
(Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Дата публикации: 30 декабря 2017 г.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017

The Art of Eurasia No 4(7) 2017

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767
Publication date: 30.12.2017

Contacts

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing. The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94
In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: Jacobi V.I. The inauguration of the Imperial Academy of arts July 7, 1765. (1889, [Scientific-research Museum of the Russian Academy of arts](#))

СОДЕРЖАНИЕ

Обращение Зураба Константиновича Церетели к деятелям культуры и искусства в связи с 260-летием Российской академии художеств	6
Вступительное слово главного редактора М.Ю. Шишина	7
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ И ИСКУССТВО РОССИИ	
Вяжевич М.В. Современная академическая школа искусств	9
Кривцун О.А. Эстетика Российской академии художеств и новые языки искусства	18
Андреева А.В. Выставка к 260-летию Российской академии художеств: новый формат и медийные технологии	29
Кириченко Е.И. Президент Императорской академии художеств герцог Максимилиан Лейхтенбергский	34
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
Зотова О.И. Кирилл Шебеко и Мария Холмогорова: дальневосточная художественная династия	44
Неменский Б. М. Притчи Сергея Мильченко	53
Филиппова О.Н. Николай Сверчков – художник-анималист, жанрист и портретист	60
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Овчинников А.Н. Монументальная живопись: спор между «теоретиками» и реставраторами	74
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
Ерохин В.М. Минцкабинеты. Коллекционирование медалей. Прошлое и настоящее	79
Богдан В.-И. Т. Частные коллекции в музее Академии художеств. Живопись	87
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
Белокурова С.М. Святослав Николаевич Рерих и его искусствоведческое наследие	98
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
Выставка произведений Зураба Церетели в Новом Уренгое	106
Выставка Валерия Блохина «Шелковый путь»	107
Учитель и ученик. Сергей Конёнков и Митрофан Рукавишников	109
Выставка «Два капитана»: Георгий Нисский и Илья Кац	111
Выставка произведений Владимира Цигала	113
Юбилейная выставка произведений Фирината Халикова	116
«Очарованный странник»: выставка произведений Зураба Церетели в Каннах	118
«Время собирать камни...»: выставка Дмитрия Белюкина	120
«Акварель»: выставка Элеоноры Жареновой	122
«Стрелка»: выставка Андрея Ремнева	124
«Школа танцев»: выставка Михаила Дронова	126
«Композиции и натюрморты»: выставка Бориса Мессерера	128
«В пространстве времени»: выставка Геннадия Намеровского	130
«Норвегия – Россия. Паломничество художника»: выставка произведений Кьель Пар-Иверсена	132

CONTENTS

Zurab Konstantinovich Tsereteli's greeting to cultural and art figures in connection with the 260th anniversary of the Russian Academy of Arts	6
Editor's Foreword (Mikhail Shishin)	7
RUSSIAN ARTS ACADEMY AND ARTS OF RUSSIA	
Vyazhevich M.V. The Russian Academy of Arts. 260 years	9
Krivtsun O.A. The aesthetics of Russian academy and New Art languages	18
Andreeva L.V. Exhibition for the 260th anniversary of the Russian Academy of Arts: a new format and media technologies	29
Kirichenko E. I. The President of the Imperial Academy of arts duke of Leuchtenberg Maximilian (1817-1852)	34
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
Zotova O. I. Kirill Shebeko and Maria Kholmogorova: the Far Eastern Art Dynasty	44
Nemenensky B. M. The parables of Sergey Milchenko	53
Filippova O. N. Nikolai Sverchkov as an artist-animal painter, genre painter and portraitist (1817-1898)	60
EURASIAN HERITAGE	
Ovchinnikov A. N. Monumental painting: the dispute between “theorists” and restorers	74
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
Erokhin V. M. Coin-cabinets. Medal collecting. Past and present	79
Bogdan V.-I. T. Private Collections in the Academy of Arts Museum. Paintings	87
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
Belokurova S.M. Svyatoslav Nikolaevich Roerich and his art-critical heritage	98
ACADEMY NEWS	
Exhibition of works by Zurab Tsereteli in Novy Urengoy	106
Exhibition of Valery Blokhin “The Silk Road”	107
Teacher and disciple. Sergey Konenkov and Mitrofan Rukavishnikov	109
Exhibition “Two captains”: Georgy Nissky and Ilya Katz	111
Exhibition of works by Vladimir Tsigal	113
Anniversary exhibition of works by Firinat Khalikov	116
“Enchanted Wanderer”: exhibition of works by Zurab Tsereteli in Cannes	118
“Time to collect stones ...”: exhibition of Dmitry Belyukin	120
“Watercolor”: exhibition of Eleonora Zharenova	122
“Arrow”: exhibition of Andrey Remnev	124
“Dance School”: exhibition of Mikhail Dronov	126
“Compositions and still lifes”: exhibition of Boris Messerer	128
“In the Space of Time”: exhibition by Gennady Namerovsky	130
“Norway – Russia. Pilgrimage of the artist”: exhibition of works by Kjell Par-Iversen	132

ОБРАЩЕНИЕ ЗУРАБА КОНСТАНТИНОВИЧА ЦЕРТЕЛИ К ДЕЯТЕЛЯМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В СВЯЗИ С 260-ЛЕТИЕМ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Зураб Церетели,
Президент
Российской
академии
художеств

Дорогие друзья!

Российская академия художеств отмечает знаменательный юбилей – в этом году ей исполняется 260 лет. История Академии – это история становления и развития отечественного изобразительного искусства, лучшие творения которого украшают богатейшую сокровищницу мировой культуры.

Рождение Академии связывают с именем императрицы Елизаветы Петровны, хотя идея её создания принадлежала Петру I. Воздвигая на берегах Невы новую столицу, Пётр I мечтал об академии «трёх знатнейших художеств» (живописи, скульптуры и архитектуры) и даже рассмотрел в Сенате «Проект положения об учреждении Академии наук и художеств».

За минувшие столетия Российская академия художеств выросла в уникальную организацию, аналогов которой в мире нет. Неслучайно после Великой Отечественной войны Постановлением Совета министров СССР от 5 августа 1947 года Академия получила всесоюзный статус и разместилась в столице. В её состав вошли два художественных института (в Москве и Ленинграде), научно-исследовательские институты, музеи и художественные лицеи. Важнейшей задачей Президиума Академии стало руководство учебно-методической деятельностью. Под эгидой Академии особенно в последние годы открылись художественные учебные заведения в разных регионах страны. Её филиалы и отделения работают в Поволжье, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке, а достижения стали фундаментом художественной жизни России.

Произошедшая реорганизация Российской академии художеств и отсоединение от неё вузов разрушает целостность структуры художественного образования, что впоследствии может привести к потере уникальной академической школы изобразительного искусства.

Президиум Российской академии художеств в настоящий момент ставит вопрос о наиболее эффективном взаимодействии всех её подразделений и расширении возможностей художественного образования. Назрела острая необходимость создать институт исполнительских искусств, чтобы возродить сложнейшее по технологии монументальное искусство; есть в планах Академии и поддержка инициативы строительства новых музейно-выставочных комплексов в регионах России, а также проведение крупномасштабных выставочных проектов, в том числе и за рубежом. Академия активно взаимодействует с ЮНЕСКО, представляя наши творческие и научные достижения мировому сообществу, обменивается опытом с иностранными коллегами и готовит перспективные планы на будущее.

От имени Президиума Российской академии художеств и от себя лично поздравляю всех творческих и талантливых людей, кому дорога история и культура Отечества, со знаменательной юбилейной датой Российской академии художеств!

Подготовила к печати:
кандидат искусствоведения Е. А. Ржевская,
Российская академия художеств

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин,
Главный редактор

Уважаемые читатели!

В канун Нового года я рад возможности поздравить всех художников, авторов журнала и его читателей.

Новый год – замечательный праздник, с ним связано одно из удивительных качеств человека – верить в чудо и ожидать чуда. Это ожидание, мне кажется, охватывает многих, даже очень прагматичных и взрослых людей, в момент, когда стрелки на часах достигают цифры 12, завершается один год, и зарождается новый.

И на самом деле это ожидание чуда – бесспорное свидетельство живой души человека, без чего невозможно создавать произведения искусства и невозможно переживать ни с чем не сравнимый восторг от общения с творениями художников всех времен и народов. Живая душа – это наша единственная опора в трудных перипетиях судьбы, лучший советник в условиях ежедневного, а, можно сказать, – ежечасного нравственного выбора. Это и лучший доктор, ибо такая взволнованная, откликающаяся на все в мире душа выпрямляет человека, наполняет особой силой и в буквальном смысле исцеляет. В живую и открытую душу благодатным потоком идут энергии от произведений искусства, рожденных в радости и муках творчества.

И мое новогоднее пожелание всем – сохранить живую душу и испытать как можно больше душевных восторгов от общения с искусством Евразии.

Наш очередной номер – о Российской академии художеств. Хотя ее история описана во многих книгах, но на страницах журнала мы решили познакомить с ней тех, кто далек от этой темы, напомнить о становлении Академии и о ее современном состоянии. И, как всегда, когда работаешь над разнообразным и интересным материалом, открываешь для себя много нового. Например, что работа Академии, по сути, охватила всю Евразию. Стоит упомянуть о ней в художественной среде Монголии, Китая, Индии, как услышишь – «я там учился», «я делал выставку», «там мои друзья» и т.д. Получается, что в Евразии могут меняться границы, политические и экономические режимы и проч., но среди других будет одна, единящая творческих людей константа – Российская академия художеств. И все, кто с ней был связан, вспоминают ее со светлым и добрым чувством, черпают в этой памяти силы и вдохновение. Нисколько не преувеличиваю. Например, в октябре этого года в Улан-Баторе с большим успехом прошла выставка «репинцев» и «суриковцев» – выпускников двух академических художественных институтов: им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге и им. В.И. Сурикова в Москве.

На страницах журнала вы встретитесь с С.Н. Рерихом, объединившим в своем искусстве традиции русской реалистической школы, западноевропейское искусство начала XX века и художественное наследие Индии, изучению которого он посвятил фактически всю жизнь. Кроме того, посвященная ему статья представляет С.Н. Рериха не только как замечательного художника, но и как оригинального философа-искусствоведа – и снова не забудем, что он был иностранным Почетным членом Российской академии художеств.

Поделюсь еще одним наблюдением: люди, глубоко преданные искусству, своему творчеству, сохраняют необыкновенный заряд сил и энергии. Я имею в виду блестяще выступивших на страницах журнала А.Н. Овчинникова, реставратора древнерусского искусства высшей квалификации, поистине энциклопедиста в своей сфере, и академика Российской академии художеств Б.М. Неменского. Приближаясь к столетнему рубежу своей жизни, они из века минувшего в век нынешний протягивают нити преемственности традиций, верности высокому искусству, глубоких знаний, подвижнического отношения к выбранному делу. Вот подлинный пример жизни и творчества для всего искусства Евразии.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

On New Year's Eve, I am glad to congratulate all artists, authors of our journal and its readers.

New Year is a wonderful holiday, one of the amazing qualities of a person is connected with it – to believe in a miracle and expect a miracle. This expectation, it seems to me, covers many, even very pragmatic and adult people, at the moment when the hands on the clock reach the number 12, one year ends and a new one is born.

And in fact, this expectation of a miracle is an indisputable testimony of a person's living soul, without which it is impossible to create works of art and to feel the incomparable delight from communicating with the great creations of art. The living soul is our only support in the difficult vicissitudes of fate, the best adviser in the conditions of daily, and, we might say, hourly moral choice. This is the best doctor, because such an excited soul, responsive to everything in the world, straightens the person, fills with special strength and literally heals. In a living and open soul, a fertile stream flows from works of art.

And my New Year's wish to all – to keep a living soul and to experience as much spiritual enthusiasm from the communication with the art of Eurasia.

Our next issue is about the Russian Academy of Arts. Although her story is described in many books, but on the pages of the journal we decided to introduce to its history those who are far from that topic, to recall the formation of the Academy and its current state. But, as always, when you are working on a diverse and interesting material, you discover a lot of new things for yourself. For example, that the work of the Academy in fact covered the whole Eurasia. If you mention about Academy in the artistic environ of Mongolia, China, India, as you hear – "I studied there", "I did an exhibition", "there are my friends", etc. In Eurasia borders, political and economic regimes, etc., can change, but there remains one constant – the Russian Academy of Arts. And everyone who was associated with it, remember it with a bright and kind feeling, draw strength and inspiration from this memory. For example, in October in Ulaanbaatar, with great success, an exhibition took place of "Repinians" and "Surikovians" – graduates of two academic art institutes named I.E. Repin in St. Petersburg and named by V.I. Surikov in Moscow.

On the pages of the journal you will meet with S.N. Roerich, who united in his art the traditions of the Russian realistic school, Western European art of the early XX century, and the artistic heritage of India, the study of which he devoted virtually all his life. In addition, the article devoted to him presents S.N. Roerich not only as a remarkable artist, but also as an original philosopher-art critic – and again we will not forget that he was a foreign Honorary Member of the Russian Academy of Arts.

I'd like to share another observation – people who are deeply committed to art, to their creativity, retain an unusual charge of strength and energy. I mean brilliantly appeared on the pages of the journal A.N. Ovchinnikov, a restorer of ancient Russian art of the highest qualification, truly an encyclopaedist in his field, and an academician of the Russian Academy of Arts B.M. Nemensky. Approaching the 100-year-old milestone of their lives, they are stretching from the past to the present century the threads of continuity of traditions, fidelity to high art, profound knowledge, selfless attitude to the chosen case. This is a true example of life and creativity for the whole art of Eurasia.

Российская академия художеств и искусство России

RUSSIAN ARTS ACADEMY AND ARTS OF RUSSIA

УДК 7.011.3

СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ

Вяжевич Мария Валерьевна
Кандидат искусствоведения, академик РАХ,
заместитель начальника Научно-
организационного управления по
координации программ фундаментальных
научных исследований и инновационных
проектов РАХ.
Россия, г. Москва.
viajevich@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена деятельности Российской академии художеств периода 1997-2017 годов. Изначально Академия художеств, президентом которой в 1997 году был избран З.К. Церетели, создавалась как образовательное учреждение. Спустя годы, это старейшее учреждение культуры приобрело множество новых функций, а его деятельность – государственный масштаб. Сегодня РАХ – государственная научная организация, в которой образование по-прежнему играет особую роль. Современная академическая школа – это не только техническое мастерство, но также важнейший аспект в развитии личности творца.

Ключевые слова: Академия художеств, образование, выставка, академическое искусство, русское искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Вяжевич М.В. Современная академическая школа искусств // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 9–17. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/8/>

Императорская академия художеств – Всероссийская академия художеств – Академия художеств СССР – Российская академия художеств. За краткой цепью официальных

наименований скрывается целый пласт русской культуры, ее прошлое и настоящее, тысячи имен и творческих судеб, ни одна из которых не повторяет другую, сотни тысяч произведений изобразительного искусства, архитектуры, научных трудов, без которых невозможно представить современную Россию.

Для понимания принципа устройства основных государственных художественных институций России и проникновения в поистине безграничный контекст современного российского искусства, необходимо обратиться к прошлому, к дореволюционному и советскому периоду, поскольку именно там содержится объяснение многим явлениям сегодняшней художественной жизни, их истоки, своего рода матрица. Причина в том, что путь нашей страны, в отличие, например, от западноевропейских стран, не переживших в начале XX века столь масштабных и глубинных социально-политических изменений, был принципиально иным, и сознание, а, следовательно, искусство как его отражение развивалось в соответствии с определенным набором обстоятельств, условий и прочих факторов. Современное искусство России зародилось не в «девяностые», не возникло из ничего, его главный принцип – преемственность традиций, поколений, мировоззренческих систем. Русское, советское, российское искусство является одним из самых глубоких, ярких, доминирующих направлений мирового художественного опыта, своего рода до конца не постигнутым феноменом.

Большинство представителей изобразительного искусства страны, ближнего и дальнего зарубежья – выпускники вузов, обучавшиеся по методикам, сформированным в системе Академии художеств, какое бы название она ни носила на разных исторических этапах. Художественное пространство современной России является преобразованной, несколько перестроенной схемой, сложившейся в середине XX века.

Распад Советского Союза коренным образом повлиял на жизнь отечественного искусства, государственных (Академия художеств СССР) и общественных организаций (Союз художников СССР). В значительной степени это было связано с реорганизацией, а фактически ликвидацией в 1992 году Художественного фонда СССР, что явилось полной утратой материально-технической базы и системы трудоустройства для огромного количества художников по всей стране, включая республики. Именно в этот период Академия художеств – главное государственное учреждение страны, определявшее культурную политику в области изобразительного искусства и архитектуры на протяжении почти трех веков, едва не прекратила свое существование.



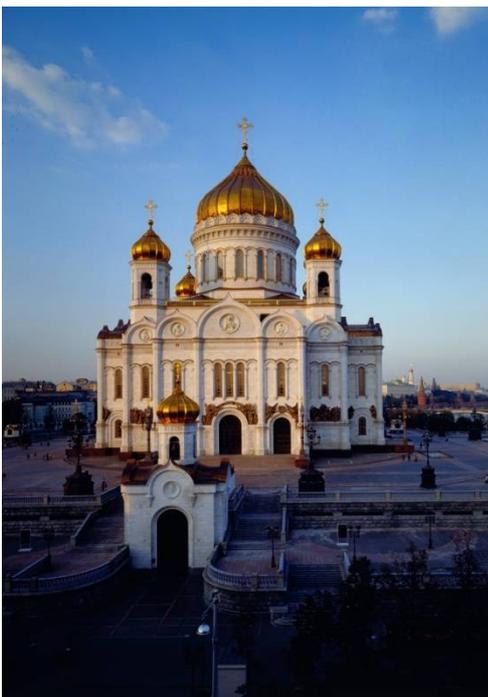
*Рис. 1. Президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели.
Фото: С.Н. Шагулашвили.*

В 1992 году Академия СССР была переименована в Российскую академию художеств, сохранила статус государственной отраслевой академии наук и продолжила деятельность в иных территориальных границах. Сохранение академии стало решающим фактором в укреплении едва не исчезнувшей окончательно связи между искусством и государством и сыграло огромную роль в спасении формировавшейся веками профессиональной школы изобразительного искусства и искусствознания. Некоторое время потребовалось, чтобы преодолеть стагнацию предреформенных лет.

В 1997 году президентом Академии художеств был избран народный художник СССР, действительный член АХ СССР Зураб Церетели.

Это событие открыло принципиально новую страницу в истории старейшего учреждения. Размеренная жизнь советской академии окончательно отошла в прошлое. Новым президентом РАХ был принят комплекс мер по выведению государственной организации из состояния кризиса. В первую очередь, укрепление статуса вузов и лицеев, налаживание учебной деятельности, обновление педагогического состава, значительное улучшение материальной и хозяйственной базы учебных заведений РАХ в Москве и Санкт-Петербурге. Важнейшим фактором в соблюдении целостности уникальной трехступенчатой системы российского художественного образования (школа-вуз-академия) явилось сохранение в структуре академии творческих мастерских, организованных еще в 1947 году и рассчитанных на дальнейшее обучение под руководством крупнейших мастеров живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, лучших выпускников художественных вузов. В академию были привлечены выдающиеся мастера отечественного искусства, получившие признание в стране и в мире, но не имевшие доступа к избранию в особо консервативные периоды ее истории.

Во многом символично, что обновление основных направлений деятельности академии началось с такого важного события, как участие Российской академии художеств в восстановлении с 1994 по 1999 год художественного убранства Храма Христа Спасителя.



*Рис. 2. Храм Христа Спасителя, г. Москва.
Фото: С.Н. Шагулашвили.*

Наряду с академиками в этой уникальной работе принимали участие многие выпускники академических вузов. Для них это стало замечательной возможностью проявить свое умение, подняться на более высокую ступень творческого развития, а также, что не менее важно, осмыслить свое место в системе мироздания. Благодаря успешной реализации этого эпохального проекта в Академии художеств сформировался не имеющий аналогов в мире круг высокопрофессиональных сил, продолживших деятельность в осуществлении новых значимых проектов по восстановлению православных святынь. Среди них особое место занимает грандиозная по своим масштабам и сложности работа по созданию мозаичного убранства одного из самых крупных православных храмов в мире – Храма Святого Саввы в Белграде, начатая в 2016 году.

Кажется невероятным, что в конце 1990-х годов в России, чей авангард и андеграунд покорили весь мир, не существовало государственного музея современного искусства. В 1999 году в центре старой Москвы по адресу Петровка, 25 был открыт Московский музей современного искусства. Музей создавался как собрание произведений отечественного и зарубежного искусства XX века. Основой экспозиции послужила коллекция, собранная З. Церетели и насчитывающая около 2000 единиц хранения. Ее большая часть была передана городу. Центр собрания – произведения В. Кандинского, М. Шагала, Н. Пиромани, Н. Гончаровой, Д. Бурлюка, П. Пикассо, С. Дали, Х. Миро, а также коллекция художников-нонконформистов – Э. Булатова, А. Зверева, Д. Краснопевцева, О. Рабина, В. Немухина и других.

Сегодня музей является крупным центром художественной Москвы, активно посещается молодежью, участвует в полюбившейся москвичам и гостям города ежегодной акции «Ночь в музее». На его площадках проводятся масштабные выставочные проекты, мастер-классы известных художников и теоретиков, разнообразные детские программы, работают лектории, библиотека, действует научный центр изучения произведений искусства, снабженный новейшей техникой. Открытие крупных музейно-выставочных комплексов в системе Академии художеств содействовало разрешению острой проблемы творческой реализации и трудоустройства молодых художников и искусствоведов, обеспечивая выпускников вузов искусств возможностью демонстрации своих произведений и работой по специальности.

В 2001 году был открыт Музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств «Галерея искусств Зураба Церетели» (рис. 3). Галерея искусств – это целый академический квартал площадью около десяти тысяч квадратных метров, приспособленный к экспозиционным нуждам, с десятками разнообразных залов и большим крытым двором, здесь проводятся большие собрания, коллегии, международные конференции, симпозиумы, музыкальные фестивали, показы мод, мастер-классы. Это необычное архитектурное пространство под стеклянным куполом организовано большой скульптурной композицией под названием «Познание Добра и Зла», посвященной ветхозаветной и новозаветной истории, нравственному пути человека.

Его центром является огромное яблоко – уникальный архитектурно-пластический объект с особой пространственной структурой, позволяющий погрузиться в начало истории человеческого рода от времен Адама и Евы и пройти через этапы поиска духовной истины, связанного с языческой историей, «блужданием во тьме». По периметру огромного зала расположены рельефы, иллюстрирующие сюжеты Священного Писания, олицетворяющие новый виток развития человечества, его движение к истине.



*Рис. 3. Музейно-выставочный комплекс
Российской академии художеств «Галерея
искусств Зураба Церетели».
Фото: С.Н. Шагулашвили.*

Музей разместился в одном из замечательных памятников архитектуры Москвы – дворце князей Долгоруковых. В советскую эпоху дворец пришел в упадок. Потребовалось немало усилий, чтобы восстановить его архитектурное пространство в прежнем великолепии – например, воссоздать знаменитые анфилады залов и Домовую церковь. В залах первого этажа с момента открытия музея располагается коллекция слепков с античной скульптуры и работы воспитанников Императорской академии художеств, принадлежащие прославленной школе русского рисунка. Гипсовые слепки из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и рисунки из собрания Научно-исследовательского музея РАХ служат учебными пособиями для учащихся художественных лицеев и вузов, а также всех, кто стремится освоить технику рисования. В залах галереи постоянно сменяется экспозиция, раз в две недели проходят вернисажи. Деятельность Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств и Музея современного искусства заслуживает особого внимания специалистов, изучающих новейшее искусство, методологию и перспективы развития отечественного музееведения.

В 2009 году в Академии художеств состоялось знаковое событие – международная научная конференция «Искусство и наука в современном мире», ставшая совместным проектом двух государственных академий – Российской академии художеств и Российской академии наук.



*Рис. 4. Международная научная
конференция «Искусство и наука в
современном мире». 2009 г.*

Трехдневный форум, включавший в себя научные доклады, мастер-классы и выставки, открыл новый этап в деятельности Российской академии художеств начала XXI века и стал импульсом для активизации всех ее отделений и структур. При участии Научно-организационного управления, отделов и подразделений РАХ был проведен ряд крупных научно-творческих мероприятий, в ходе которых определились наиболее актуальные задачи деятельности академии на ближайшую и долгосрочную перспективу: научно-образовательный форум «Сохранение и возрождение духовного и культурного наследия России» к 1000-летию Ярославля (2010), вторая международная научная конференция с Российской академией наук «Искусство и наука в современном мире» к 300-летию М.В. Ломоносова в Санкт-Петербурге (2011), молодежная научная конференция «Искусство и наука в современном мире. Новый взгляд» в Москве (2012), научно-творческий проект «Искусство и религия в пространстве современной культуры», научно-практическая конференция «Особенности развития техник и технологий в современном изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне» в Москве (2013) и др.

В 2013 году были сформированы и утверждены девять основных актуальных направлений фундаментальной научной деятельности РАХ до 2030 года: методология и теория исторического процесса развития изобразительного искусства и архитектуры; анализ актуальных процессов развития современной художественной культуры; дизайн и технологии: эволюция среды обитания человека; изобразительное искусство в контексте современного гуманитарного образования; интеграция научного и творческого знания в процессе сохранения культурного и духовного наследия; искусство и наука в современном мире; искусство, наука и религия: пути познания и формы интеграции в пространстве культуры; особенности развития техник и технологий в изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне: история и современность; гуманистические основы и социальные функции искусства.

Новый импульс к развитию получили региональные отделения Российской академии художеств – Урал, Сибирь, Дальний Восток, Поволжье, Юг России. Необходимость увеличения численности членов академии в последнее десятилетие связана, в первую очередь, с постоянными запросами из регионов, где сегодня плодотворно работает и продолжает приходить в большое искусство множество талантливых и самобытных мастеров. В современных условиях децентрализация является будто бы актуальной тенденцией, отражением потребности времени и сознания, но рано или поздно ее итогом становится измельчание, снижение качества, профессионализма, что особенно губительно для искусства. Многие сознают это, и поэтому роль Академии художеств как центра, опоры, гаранта стабильности для представителей творческих профессий, рассеянных по городам и областям России, очень велика. Академия никогда не была отвлеченным административным ресурсом или бюрократической структурой – во все времена она объединяла, в первую очередь, художников-практиков, каждый день отдающихся созданию новых произведений или преподаванию художественных дисциплин.

Выставка, посвященная 260-летию РАХ, являлась частью большой юбилейной программы и отражала всю актуальную проблематику современной жизни академии в необычном формате.

Цифровые технологии позволили охватить поистине безграничный диапазон жизни современной академии и художников ее обширного круга, включая Москву, Санкт-Петербург, другие города и регионы России, страны ближнего и дальнего зарубежья.



Рис. 5. Экспозиция выставки к 260-летию РАХ. 2017 г.

Фото: С.Н. Шагулашвили.

Многоплановое искусство рубежа веков и двух тысячелетий довольно трудно поместить в строгие рамки каких-либо стилей и направлений. Мир современного творчества – некий «солярис», субстанция, порождающая самые различные образы в зависимости от ассоциативных мыслей, мировоззренческих основ, фантазийных гипербол и рефлексий художников. Можно сказать, что современное искусство более активно, подчас даже агрессивно требует ответной реакции смотрящего, буквально провоцируя его на диалог. Искусство XXI века умножило свои функциональные возможности: произведение современного искусства не довольствуется одним лишь созерцанием, становясь полноценным участником жизни социума.

В какой-то степени, сохранение пластических и духовных традиций отечественной живописи, скульптуры, графики и других видов искусства можно считать культурным парадоксом. Особенно, если посмотреть на российское искусство через призму того, что происходит в мировом масштабе. Странная, как может показаться поклоннику новейших поисков, приверженность большинства российских художников к предметной форме, на самом деле, оправдана и продиктована всем ходом развития искусства предшествующих лет. Для художника, прошедшего классическую школу, форма – не анахронизм, а пристанище духа, идеи, смысла, отражение некоей абсолютной гармонии созданного Творцом мира.

Представленные в проекте произведения молодых художников доказывали, что опыт предшествующих поколений был усвоен, а высоко поднятая планка интеллектуального творчества и в новом десятилетии двадцать первого века не изменила своего положения. В произведениях художников, пришедших в искусство за последние двадцать лет, все отчетливее отражается образ современности. При сохранении иносказательности и метафоричности формы содержание представленных работ адресует зрителя к актуальной проблематике действительности.

Суть и смысл проекта «РАХ-260» заключался в постановке вопроса – «Кто ты, художник начала XXI века?». Экспозиция наглядно показывала психологический и творческий портрет современного художника. Это не декадент, творящий в поглощающих звук окружающего мира стенах «башни из слоновой кости», не революционер первых десятилетий русского авангарда и даже не постмодернист, поверженный кризисом сознания, скорее, это равнодушный философ, обращенный к внутреннему и внешнему миру, активный его участник, обладающей смелостью любить традиции прошлого или искать принципиально новые пути решения извечных вопросов в непосредственном синтезе с духовной основой, обращаясь к ней интуитивно или осознанно.

Для художественной жизни XXI века характерно взаимопроникновение разных видов искусства и областей творчества. Так, живопись нередко смыкается с дизайном, декоративно-прикладное искусство выходит за свои привычные пределы, его преобразованная безграничная пластика инсталлируется в сферу скульптуры, графика приобретает яркость и масштабную выразительность живописи. Цифровое искусство активно использует приемы традиционных видов. Самую обширную область по количеству художников и создаваемых произведений продолжает составлять традиционная живопись.

Особо следует сказать о фотографии. Еще в 90-е годы прошлого столетия далеко не все специалисты российского искусствознания готовы были признать ее искусством. Сегодня художественная фотография не только отстояла свои позиции, обрела собственные музейно-выставочные институции, но и потеснила традиционную живопись, обретя большое количество поклонников среди молодой зрительской аудитории, в основном благодаря большей визуальной эффектности и доступности, не требующей специальной подготовки.

Современное академическое искусство развивается в нескольких основных направлениях. Авторы делятся на приверженцев классических форм, и тех, кто демонстрирует отход от строгой классики и поиски в сфере условной, символической формы, тяготеющей к знаку или в отдельных случаях к гротеску. Зачастую в творчестве одного и того же мастера могут сосуществовать оба направления, так как большинство из них прошло академическую подготовку и владеет всем спектром пластических возможностей. Надо учитывать также, что на рубеже XX-XXI веков понятие «реализм» потеряло ясные очертания, приобрело новые значения и оттенки смысла. Среди позитивных тенденций – развитие синтеза искусств, широкое использование выразительных возможностей фактуры материала, преодоление «синдрома мелкой пластики» в скульптуре. Создаются как монументальные проекты, занявшие свое место в городской среде, так и камерные произведения, при этом для тех и других характерно сочетание масштабности образа с внутренней глубиной и передачей тончайших эмоциональных оттенков. По сравнению с советским наследием, скульптура значительно «потеплела», приблизилась к человеку с его частным и вместе с тем безграничным миром переживаний. В камерных, но удивительно выразительных композициях современные мастера активно используют сочетание различных материалов – бронзы, дерева, камня, а также цветные элементы.

Творческий багаж лучших мастеров Российской академии художеств включает в себя множество произведений – это большие композиционные полотна и камерные пейзажи, монументальные памятники и скульптура малых форм, станковая графика и книжная иллюстрация, керамика и стекло, храмовые мозаики и росписи, архитектурные проекты и театральные декорации, научные труды и эссе. В них, как в зеркале, отражается не только прошлое и настоящее России, но и ее будущее, которое мыслилось лучшими представителями страны как неразрывное единство науки, искусства и духовности.

Литература

1. Академия художеств СССР. 4-я сессия. Февраль 1950 года. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения, постановления. – М.: Изд-во АХ СССР. – 1950. – 248 с.
2. Академия художеств СССР. 8-я сессия. Март 1957 года. Вопросы художественного образования. Доклады, прения, постановления. – М.: Изд-во АХ СССР. – 1957. – 445 с.
3. Четырнадцатые Алпатовские чтения. Сборник статей. – Москва: Творческие мастерские. – 2004. – 436 с.

THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS. 260 YEARS

Maria Vyazhevich
PhD in art history, academician RAA,
Deputy head of Research department
of Russian Academy of Arts.
Russia, Moscow.
viajevich@mail.ru

Abstract

The article dedicated to Russian Academy of Arts from 1997 to 2017. The Russian Academy of Arts, President of which Z.K. Tseretely was elected in 1997, had been set up as an educational institution. Years passed, and this oldest Russian center of art culture has gained numerous number of new functions, and its activities have gained a state scale. Today the Russian Academy of Arts is the highest state art and scientific organization of Russia, the best creative forces of the country are united around it. At the same time, as before, education remains to be the main aspect of its many-sides activities. The modern Russian academic school means not only a complex of professional and technical skills, but also such an important aspect as the development of a personality.

Keywords: academy of arts, education, exhibition, academic art, Russian art.

Bibliographic description for citation:

Vyazhevich M.V. The Russian Academy of Arts. 260 years. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 9-17. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/8/> (In Russian).

References

1. *Akademiya khudozhestv SSSR. 4-ya sessiya. Fevral' 1950 goda. Itogi perestroiki khudozhestvennogo obrazovaniya. Doklady, preniya, postanovleniya* [Academy of Arts of the USSR. 4th session. February of 1950. Results of restructuring of art education. Reports, debates, resolutions]. Moscow, Publishing house of the Academy of Arts of the USSR, 1950. 248 p.
2. *Akademiya khudozhestv SSSR. 8-ya sessiya. Mart 1957 goda. Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniya. Doklady, preniya, postanovleniya* [Academy of Arts of the USSR. 8th session. March of 1957. Issues of art education. Reports, debates, resolutions]. Moscow, Publishing house of the Academy of Arts of the USSR, 1957. 445 p.
3. *Chetyrnadtsatye Alpatovskie chteniya. Sbornik statei* [Fourteenth Alpatov' reading. Collection of articles]. Moscow, Tvorcheskie masterskie Publ., 2004. 436 p.

Статья поступила в редакцию 17.12.2017 г.
Received: December 17, 2017

ЭСТЕТИКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И НОВЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА

Кривцун Олег Александрович
Доктор философских наук, профессор,
академик и член Президиума Российской
академии художеств,
заведующий отделом теории искусства
Института теории и истории
изобразительных искусств РАХ,
заслуженный деятель искусств Российской
Федерации.
Россия, г. Москва.
oleg_krivtsun@mail.ru
<http://o-krivtsun.narod.ru>

Аннотация

Автор анализирует главные эстетические принципы Российской академии художеств и показывает, что они менялись от имперского барокко (XVIII в.) к классицизму как определяющему стилю первой половины XIX века и далее – к критическому реализму. Уделяется внимание деятельности академии как государственной институции, осуществлявшей не только учебные, но и воспитательные цели. Анализируются этапы формирования художественной школы академии, неизменно демонстрировавшей высокое качество.

В XX-XXI веках в соответствии с духом времени академия научилась сопрягать внутри себя (а значит, и внутри общества) разные художественные оптики, выявляя достоинство как классических, так и современных произведений. Этому способствовало открытие в составе академии отделения новейших течений (2011 г.).

Ключевые слова: Российская академия художеств, классика в искусстве, язык искусства, художественная школа, художественный вкус, полистилистика в современном творчестве.

Библиографическое описание для цитирования:

Кривцун О.А. Эстетика Российской академии художеств и новые языки искусства // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 18–28. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/9/>

Трудно переоценить создание в нашей стране Российской академии художеств, которая играет на протяжении последних трех веков истории столь видную роль в развитии российского искусства, культуры, художественного образования. Показательно, что первоначальное основание Российской академии художеств было связано с такими уважаемыми в стране институциями, как Академия наук и далее – Московский университет.

Ещё Петр I после посещения в 1719 году Парижа и французских академий принял решение об основании Российской Императорской академии художеств. Подготовка документов немного затянулась. Чуть позже – 22 декабря 1724 года он подписал указ, который провозглашал создание «Единой академии наук и художеств». Таким образом, Российская академия художеств дорожит тем, что родилась одновременно с Российской академией наук и сотрудничает с ней вот уже три столетия. Правда, потребовалось почти четверть века, пока был создан точный регламент жизни академии.



Рис. 1. Портрет Петра I. Мозаика. Набрана М.В. Ломоносовым. 1754. Эрмитаж. Источник: <http://www.hermitagemuseum.org>

Императорская академия трех знатнейших художеств была открыта в Петербурге решением Сената от 6 ноября 1757 года. С 1757 года по 1764 год Академия художеств состояла при Московском университете, хотя было решено поместить ее в Петербурге. Большие заботы об Академии художеств проявлял Иван Иванович Шувалов, опекавший и создание Московского университета.

При Екатерине II был принят новый подробный устав Академии художеств, а первым президентом стал близкий государыне Иван Иванович Бецкий.

В екатерининский период было осуществлено строительство для академии грандиозного здания-ансамбля на Васильевском острове, который дважды переделывался и в итоге стал манифестом классицизма в архитектуре России, образцом, на котором учились поколения отечественных зодчих. Академия сумела выучить и объединить большое число выдающихся живописцев, скульпторов и архитекторов, которые подняли профессиональное изобразительное искусство России на уровень европейских достижений эпохи.

Действительно, первоначально обучение в Академии художеств воспринималось как интервенция европейского опыта – ведь заведовали классами и преподавали в основном итальянцы, французы, немцы, русских специалистов в таком числе не было.

Но уже первые выпуски показали, что в России появляются собственные художники-профессионалы, не уступающие иностранцам. Старшее поколение составили художники Антропов (сын солдата), братья Аргуновы (бывшие крепостные графа Шереметева), Рокотов. Ученикам прививается любовь к изящному, они увлекаются театром, учатся «клавикордной

музыке», танцуют контрдансы и менуэты. Начиная с первого выпуска (1767 г.), воспитанники, получившие золотые медали, посылаются за границу для совершенствования своих способностей. Следующее поколение – Д.Г. Левицкий, А.П. Лосенко, В.Л. Боровиковский учились уже у русских художников. Академия быстро набирала темпы и в конце 70-х годов русские мастера уже преобладали среди заведующих классами: портретный возглавлял Д.Г. Левицкий, исторический – Г.И. Козлов, пейзажный – С.Ф. Щедрин, батальный – Г.И. Серебряков.



Рис. 2. Д.Г. Левицкий. Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия (1783). Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://nearyou.ru/levitsk/2ekaterina2.html>



Рис. 3. А.П. Лосенко. Портрет П.П. Шувалова (1760). Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: http://www.virtualrm.spb.ru/resources/vernissages/d_47



Рис. 4. В.П. Якоби. Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года (1889). Холст, масло. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.nimrab.ru/>

Если говорить об **эстетике** Российской академии художеств, о культивируемом в ней художественном качестве, то она не сводится к единому стилю. С самого начала академия была неоднородной, с одной стороны, отражала поиски совершенства самих творцов, с другой стороны, отвечала запросам европейских веяний и собственных заказчиков. Творения академии отличала **полистилистика**.

Так, например, знаменитое императорское **барокко** оказывало сильное влияние весь период до последней трети XVIII века. Среди свершений этого времени достаточно назвать

Петербург. Из задуманной Петром Великим столицы возник удивительный город с его изысканной регулярностью, великолепными перспективами – такими художественными чертами, что и сегодня служат основой образа Северной столицы России.

Позже академия породила из своих учеников поистине мастеров европейского масштаба: это Баженов, Шубин, Мартос, Федор Щедрин, Козловский, живописец Лосенко и другие. Русские художники, освоив опыт других стран, проявили национальную самобытность, достигнув высочайшего профессионального уровня. Им отличаются портреты Шубина в скульптуре, портреты Рокотова, Левицкого в живописи. Они создали национальную школу портрета, отразившую нравственные и гражданские идеалы своего времени. Все эти мастера были воспитанниками академии, а выдающийся портретист Боровиковский – ее советником.

С самого начала академия была не только учебным заведением, но и центром художественного просвещения. Для обозначения эстетических принципов, царствовавших в это время в академии, как нельзя лучше, на мой взгляд, подходит античный термин КАЛОКАГАТИЯ, означающий единство прекрасного, доброго и истинного. И пусть такая установка сейчас воспринимается как во многом утопическая – это была сильная УТОПИЯ, которая давала идеалы, смысловую опору в жизни ее воспитанникам.

Обобщая созданные воспитанниками академии произведения за первые пятьдесят лет, можно сказать, что в академии господствовал **классицизм** (после упомянутого уже барокко). По сути, русский классицизм развивался стремительно и мощно, опережая во многом европейское воображение этого типа.

Вместе с тем к концу XVIII – началу XIX века стали появляться произведения с чертами раннего **романтизма и сентиментализма**. Это тоже характерная примета нашей академии.

Таким образом, можно сделать вывод о некоторой параллельности художественных поисков в России и на Западе, о взаимовлиянии искусства европейских стран. С единственной поправкой: тот путь, который западные академии прошли за триста лет, Российская академия художеств одолела в два раза быстрее.

Блестящим временем стало президентство Оленина, Брюллова, Кипренского, Сильвестра Щедрина, Федора Толстого и целой плеяды других прославленных имен.

Как сложная культурная институция Академия художеств не избежала и противоречий, конфликтов в своем развитии. Так, в 1863 году поздний классицизм вступил в острое противоречие с набиравшим силу **критическим реализмом**. Знаменитый бунт, когда 14 учеников во главе с Крамским в знак протеста против устаревших правил покинули академию, к трагическим последствиям не привел.

Но с этой поры, с момента рождения искусства передвижников, со всей силой была поставлена и осознавалась проблема **НЕГАТИВНОГО** в искусстве. Отсюда – рост в сознании художников не просто идеи создавать прекрасное, но и ощущать себя социально ангажированными.

Подобные идеи подвижничества, идеи осмысления мрачных и тяжелых истин, взгляд на искусство как средство служения высшим идеалам были для общественного сознания России очень сильны и привлекательны. Драматически и даже трагически окрашенный строй образов, отражающий все проблемы бытия, доминировал в театральном, изобразительном искусстве, литературе. «Униженные и оскорбленные», «Бедные люди» Достоевского, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Волки и овцы» Островского, произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина, Ге, Перова и других – этот бесконечный образный ряд воспринимался как судилище над жизнью. «Искусство» и «приговор» – понятия из таких разных областей в русском сознании совмещались. Тяжелый, скорбный облик русской жизни, каким он

представал в большинстве произведений второй половины века, сформировал и особый взгляд на природу таланта художника, который уже понимался не как счастливый, но скорее как **трагический дар**. Авторитетный искусствовед Г.Г. Поспелов очень точно отмечает, что приблизительно с 80-х годов в общественном восприятии «**страдание** входило в самый состав дарования артиста, в самое его возвышенное, а вместе с тем и жертвенное предназначение».

Фактически и в Европе в середине – второй половине XIX века произошел надлом в художественном и культурном сознании, свидетельствующий о том, что прекрасное в искусстве стало вымываться, рассматриваться как одна из возможностей искусства, а не как его коренное предназначение. Позже само **прекрасное модифицировалось** в истории, демонстрируя прозрачность классического и неклассического, и центральный ориентир художественных поисков заняли понятия **выразительное и ВИТАЛЬНОЕ**. Именно из осмысления разных форм витальности в современном искусстве стали вырастать его многочисленные экзистенциальные трактовки. Витальное – там, где среди тяжестей и страдания мы все же ощущаем некое ВЕЯНИЕ ЖИЗНИ. Это веяние жизни не обязательно нас поддерживает, оптимизирует. Но мы понимаем, если художник сделал нечто страшное предметом исследования и пусть даже процарапал нас этим впечатлением, – он с нами, и мы получили живой ОТКЛИК. Вслед за ним средствами искусства мы сделали шаг, чтобы осмыслить негативное и драматическое.

Современная теория искусства очень подвижна в поисках художественных ориентиров современной цивилизации. Многое тут зависит и от заказчика, и от коммерческого рынка произведений. Но в истории творчества всегда действовали два неизменных фактора: **требование вкуса и желание нравиться**.

Насмотренный глаз всегда различит желание художника быть конъюнктурным, попасть в струю. А вот чтобы оценить координаты хорошего вкуса, надо задуматься, надо мобилизовать весь свой бэкграунд.

Важнейшее завоевание Российской академии художеств в наше время – это способность быть не просто «законсервированной» государственной институцией, но отвечать духу времени, выражать средствами искусства всю сложность и противоречивость внутреннего мира человека, постигающего жизнь. В 2011 году в нашей академии было организовано отделение новейших течений. Отмечу, что такие отделения почти не существуют в европейских академиях, сосредоточенных на сохранении приемов музейного ремесла и мастерства. Такая отзывчивость современным состояниям сознания характерна как для живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров, так и для искусствоведения, развивающегося в системе РАХ.

Сегодня в основе эволюции художественной лексики лежат сложнейшие механизмы внутривидовых модификаций. Дух ищет в неизвестном то, что отсутствует в известном. Эта формула всегда будет являть собой пружину, толкающую творцов к новым поискам (и не только художественным, но и смысложизненным), к новым экспериментам, к созданию того, что ещё не существовало.

Все это сегодня радует нас, так как побуждает просвещенного зрителя к встречному творческому движению, потенцирует его воображение, способствует развитию «сложного человека», преодолевающего стереотипы, способного к поистине творческому мышлению.

Каждый художественный этап воздействует на последующие. Отделение новейших художественных течений академии анализирует природу ценности неклассических произведений: таких как абстрактная живопись, инсталляции, объекты, видеоарт,

перформансы и другие. Это чрезвычайно нужная работа, помогающая выявлению подлинно значимых линий в пластическом мышлении современников, так как по поводу новейших произведений в обществе зачастую нет согласия.

Таким образом, академия научилась **сопргать внутри себя** (а значит, и внутри общества) **разные художественные оптики**, выявляя достоинство как классических, так и современных произведений. В этом – важнейшая сегодняшняя способность РАХ как государственного института, мотивированно показывающего отечественному зрителю, как шаг за шагом **эволюционировало художественное видение в ИСТОРИИ**, как в основе и реалистических, и нефигуративных произведений, по сути, лежат одни и те же **пластические ценности – использование сложных говорящих композиционных приемов, креативная деформация рисунка** и многое другое.

И само художественное творчество, развивающееся в лоне академии, и наука об искусстве подтверждают это. Так, творчество Н. Нестеровой, А. Наумовой, З. Церетели, Т. Салахова, В. Калинина, А. Любавина, И. Старженецкой, Павла Никонова, О. Булгаковой, К. Худякова, как и творчество В. Нестеренко, Д. Белюкина, – все это разные спектры Бытия, взаимодополнительные в нашем постижении мира в его значении для человека.

Сегодня набирает силу такая повсеместная тенденция в творчестве, как стремление работать на границе предметных и абстрактных форм. Акцент не на завершенность, а на потенцирование зрительского воображения. Такого рода экспрессивную абстракцию я оцениваю очень высоко. Можно сказать, что экспрессивная абстракция, уходящая своими корнями в Парижскую школу, в творчество Машкова, Фалька, Гончаровой, Ларионова и других мастеров «Бубнового валета», сегодня олицетворяет чрезвычайно плодотворную европейскую тенденцию, свойственную выдающимся мастерам современной мировой живописи. Сюда бы я отнес Никола де Сталь, Герхарда Рихтера, Люсьена Фрейда, многих других авторитетных мастеров.

Используемые ими приемы я обозначил бы как «мягкое распрямечивание» картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты претерпевают сложную транскрипцию, превращаясь в цветные пятна, контуры, блики. Итоговое изображение рождается как «извлечение из природы», ее возгонка, как процесс «испарения» материальных форм, совершенный энергией зрительного сдвига, перефокусировки глаза. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. Пространство холста искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков: при внимательном всматривании в абстрактной, казалось бы, картине начинает проявляться изобразительная структура. Такие произведения, конечно же, требуют от зрителя «насмотренности» глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и «метаформы».

И художники, и искусствоведы Академии художеств трудятся над тем, чтобы возростала толерантность людей, желающих приобщиться к новейшему искусству. Несмотря на трудности, происходящие в нашей стране, мы стараемся воспитывать **сложного человека**, обладающего собственным выношенным художественным вкусом. Обладание высоким художественным вкусом не делает человека более счастливым, но оно делает человека **БОЛЕЕ СВОБОДНЫМ**.

Статья поступила в редакцию 06.12.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.001

THE AESTHETICS OF RUSSIAN ACADEMY AND NEW ART LANGUAGES

Oleg Krivtsun

Doctor of philosophy, professor,
Academician, member of the Russian Academy
of Arts Presidium,

Head of the department of art theory at the
Institute of arts theory and history
in the Russian Academy of Arts,

Honored art worker of Russian Federation.

Russia, Moscow

Oleg_Krivtsun@mail.ru

<http://o-krivtsun.narod.ru>

Abstract

The author gives analysis of major aesthetic principles of the Russian Academy of Arts, shows their change from the imperial baroque (in the XVIII century) to classicism, a dominant style of the first half of the XIX century, and further on to critical realism. Attention is given to the activities of the Academy as a state Institution, which did not only realize training but also educational objectives. The article reviews the main stages of the Academy art school, which unfailingly demonstrated top quality.

In the XX-XXI centuries in line with the spirit of the time the Academy learnt to encompass within itself (which means the same in regard to the society) various artistic optics (visions), bringing out merits of classical as well as modern pieces of art. A department of new trends set up in the Academy in 2011 much contributed to this.

Keywords: Russian Academy of Arts, classics in art, the language of arts, art school, artistic taste, polistylistics in modern art.

Bibliographic description for citation:

Krivtsun O.A. The aesthetics of Russian academy and New Art languages. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 18-28. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/9/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.001. (In Russian and English).

It is difficult to overestimate foundation of the Russian Academy of Arts in our country, the Academy which for the latest three centuries has played an outstanding role in the development of Russian art, culture and artistic education. It is indicative that primarily the foundation of the Russian Academy of Arts was connected with such acknowledged institutions as the Academy of Science and the Moscow University.

It as far back as in 1719 after his visit to Paris and French academies Peter I made a decision to found the Russian Imperial Academy of Arts. Due to handicaps with documents, the process was delayed. It was later on December 22nd 1724 that he signed a decree which proclaimed set up of the “unified Academy of Science and Arts”. Thus the Russian Academy of Arts appreciates the fact that it came into being together with the Russian Science Academy and has been cooperating with it for three centuries. However, it had taken about a quarter of century before adequate regulations of the Academy were drawn up.

The Imperial Academy of Three Nobel Arts was opened in Petersburg by the Senate decree of November 6th 1757. From 1757 up to 1764 the Arts Academy functioned within the framework of the Moscow University, though there was an idea to place it in Saint-Petersburg. I.I. Shuvalov, benefactor of the Moscow University, patronized the Academy. Under Catherine II a new charter was adopted and I.I. Betskiy, who was close to the empress, became the first head of the Arts Academy.

During the reign of Catherine II a construction of an imposing ensemble building for the Arts Academy was carried out on the Vasilievsky Island. The building underwent two reconstructions and finally became a manifest of classicism in Russian architecture. It set an example for generations of native architects. The Academy brought up and unified a great number of outstanding artists, sculptors and architects, who brought Russian professional arts to the level of greatest European achievements.

In fact primarily education in the Academy was mainly an intervention of European experience as it were Italians, Frenchmen, Germans who were in charge and conducted classes, Russian teachers were few.

However first graduates demonstrated that Russia bought up its own professional artists equaling foreign masters. The elder generation comprises such artists as Antropov (soldier’s son), the Argunovs brothers, (former serfs of count Sheremetyev), Rokotov. Students were taught finesse, they were enchanted by theatre, and they learnt “clavichord music” and danced contredance and minuets. Beginning with the first graduation (1767) graduates with golden medals were sent abroad to improve their skills. Russian artists taught the next generation – D. G. Levitsky, A.P. Losenko and V. L. Borovikovsky were taught by Russian artists. The Academy was rapidly progressing and at the end of the 70s Russian teachers prevailed among class tutors: the portrait class was headed by D.G. Levitsky, historical class – by G.I. Kozlov, landscape class- by S.F. Shchedrin, battle class – by G.I. Serebryakov.

If we start discussing aesthetics of the Russian Academy of Arts and the level of artistic quality cultivated by it, it did not go down to one style. From the start the Academy was not homogeneous. On one hand, it (aesthetics) reflected drive of artists for perfection; on the other side, it met the demands of European trends and customers. Pieces of art created by the artists demonstrated polystylistic approach.

For instance, the famous imperial baroque had been exercising a great influence all through the period up to the last quarter of the XVIII century. Among the great achievements of that time is the city of Saint-Petersburg. Peter’s the Great idea of the capital has realized into a fascinating city with exquisite regularity and gorgeous perspectives, with artistic features which up to now are basics of the image of the northern capital of Russia.

Later on the Academy gave birth to a row of European scale masters: Bazhenov, Shubin, Martos, Fedor Shchedrin, Kozlovsky, Losenko and others. Russian artists, enriched by experience of other countries, attained high professional level and displayed national originality. This is fully applied to the sculptural portraits of Shubin, portraits of Rokotov and Levitsky. They created a

national portrait school which reflected moral and social ideals of their time. All these masters were student of the Academy and the outstanding portrait artist Borovikovsky – its counselor.

From the start, the Academy was not only an educational institution but a center of arts enlightenment. The best word to define aesthetic principles of the Academy at this time is to my mind the antique term KALOKAGATHIA, which means unity of beauty, goodness and truth. Let this approach seem utopian – it was a strong utopia, which gave ideals and moral support to students in their lives

Summing up works created by the Academy graduates over the first fifty years it can be concluded that the dominant style in the Academy was classicism (after the above mentioned baroque). In fact the Russian classicism developed rapidly and mightily overtaking in many ways the European idea of classicism.

At the same time by the end of XVIII – beginning XIX centuries one can see emergence of pieces of art with traits of early romanticism and sentimentalism, which is also characteristic of our Academy.

Thus we may speak about certain parallel development of artistic search in Russia and in the West, about mutual influence of art in European countries. There is only one small remark: the way which took western academies three hundred years was covered by the Russian Academy of Arts twice as quickly.

As glorious went down the history of the Academy the period of presidency of Olenin, Brullov, Kiprensky, Sylvester Shchedrin, Fedor Tolstoy and other outstanding personalities.

As a complex cultural institution, the Academy could not help avoiding contradictions and conflicts in its development. This in 1863 late classicism came into sharp contradiction with growing critical realism. The famous revolt when 14 pupils headed by Kramskoy quit the Academy in protest did not lead to any tragic consequences.

Since the time when art of the Peredvizhniki appeared, a problem of the NEGATIVE in art came into being and raised artists' awareness. It gave growth to artists' awareness not only of ideas of beauty but also of ideas of social response.

Ideas of selfless devotion, understanding of gloomy and grave manifestations, a look at art as a means of serving high ideals were strong and attractive for Russian society. Dramatic and tragical images reflecting problems of being dominated in theatrical and fine arts, literature “Humiliated and insulted”, “Poor people” by Dostoevsky, “The Power of Darkness” L. Tolstoy, «Wolves and Sheep” Ostrovsky, books by Gogol, Saltykov-Shchedrin, Sukhovo-Kobylin, Ge, Perov and others – this endless line of images is perceived as condemnation of life. “Art” and “Condemnation” – concepts from different walks of life were linked in Russian mind. Heavy and tragical look of Russian life as it was reflected in most pieces of art in the second part of the century, determined a specific understanding of an artist's talent as a tragic rather than a lucky gift of nature. The well-known art critic G.G. Pospelov correctly points out that about since the 80s public perception regarded “suffering” as part of an artist's talent, the most sublime and at the same time selfless mission.

Actually there happened a break down in artistic and cultural consciousness in Europe in the second half of the XIX century, when the beautiful in art started getting withdrawn, regarded as only one of art options, but not as its basic designation. Later on the concept of the beautiful was modified in history thus demonstrating transparency of classical and nonclassical. The central objective of artistic search was taken up by the concept of expressiveness and vitality. It was comprehension of various forms of vitality in modern art which gave life to multiple existentialist interpretations. Vitality is found where among life burden and sufferings we still feel BREEZE OF LIFE. This breeze does not necessarily support and optimize us. But we realize that if an artist

investigates something terrible and even injures us by this impression – he is with us and we have got a life RESPONSE. Following him by means of art we make a step to comprehend the negative and dramatic.

The modern theory of life is mobile in search of artistic guidelines of modern civilization. Much depends on the customer and commercial art market. The history of art is characterized by two factors: taste demands and desire to be liked.

A practiced eye would always discern an artist's wish to follow conjuncture, to get into stream. But in order to appreciate a good taste one has to use his mind and mobilize his background.

The main achievement of the Russian Academy of Arts nowadays is its capacity not to remain “rusty” state institution but to respond to the spirit of the time, to express by means of art all complexity and contradictions of man's inner world..

In 2011 a department of new trends was set up in our Academy. It should be pointed out that such departments are almost missing in European academies which mainly concentrate on preservation of museum methods and skills. Response of this kind to modern states of mind is characteristic of artists, sculptors, graphic designers and designers as well as of art researchers within the framework of the RAA (Russian Academy of Arts).

Nowadays there are complex mechanisms of artistic modifications at the bottom of evolution of art language. The spirit seeks in the unknown that which lack in the known. This formula has always been a spring pushing creators to new search (not only artistic but also in the domain of life senses), to new experiments, to something which has not existed.

All this fills us with joy, as it makes enlightened spectator move forward to meet the trends, activates imagination potential, contributes to molding a complex man, who overcomes stereotypes and is capable of creative thinking.

Each artistic stage influences the next one. The department of latest trends in art at the Academy analyses the nature of nonclassical pieces such as abstract painting (installations, objects, video art, performance and others). This is very important as it helps determine really significant lines in flexible modern thinking as there is no concord concerning new pieces of life in our society.

Thus the Academy learnt to encompass within itself (which means the same in regard to the society) various artistic optics (visions), bringing out merits of classical as well as modern pieces of art. This can be regarded as the main capacity of RAA as a state institution, which demonstrates to our people a step-by-step evolution of artistic perception down the history of the mankind. It shows that at the bottom of realistic and nonfigurative pieces of art there are the same ways of artistic expression – complex composition methods, creative deformation of drawing and others.

Creative art developing in the framework of the Academy as well as art research confirms this. Thus the art of N. Nesterova, L. Naumova, Z. Tseretely, T. Salakov, V. Kalinin, A. Lubavin, I. Starzhenetskaya, P. Nikonov, O. Bulgakova, K. Khudyakov, as well as V. Nesterenko, D. Belukin – all this reflects various strata of the being which are mutually complimentary in our attempt to get an insight in the world and its meaning for the mankind.

Nowadays we can see a fast growing tendency in art to work on edge of real and abstract forms. The accent is made on non-finality, which activates the spectator imagination. I appreciate this kind of expressive abstraction very highly. It can be said that expressive abstraction stemming from the Paris school, the art of Mashkov, Goncharov, Larionov and the other members of the “Jack of diamonds” is an embodiment of a fruitful European tendency, characteristic for outstanding masters of modern painting at present. I would mention here Nicolasde Staël, Gerhard Richter, Lucian Freud and others.

I would characterize their method as “soft dissolution” of the picture, when familiar images are modified into expressive silhouettes. These silhouettes get transcribed into colorful spots, shapes and flares. The final image is born as “subtracted from the natural”, its sublimation, as a process of evaporation of material forms, executed by the energy of visual shift, eye refocusing. We get a kind of transition between artistic imitation and expressive abstraction. The space of the canvas is artfully saturated by interwoven colorful and supple signs: on close examination one can see in the abstract painting an artful structure. Of course such pieces of art require from the person a certain “trained eye”, imagination rich in associations, cooperation in the play and fancy transition of forms and metaform.

Painters and art critics of the Academy work at increasing tolerance among people eager to learn about new art. In spite of difficulties in our country we try to bring up a complex man with a developed art taste. Refined taste does not make people happier but gives them more freedom.

Received: December 06, 2017

ВЫСТАВКА К 260-ЛЕТИЮ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ: НОВЫЙ ФОРМАТ И МЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Андреева Людмила Валериановна
Член-корреспондент РАХ,
заместитель директора Московского
музея современного искусства.
Россия, г. Москва.

Аннотация

В статье представляется уникальный опыт организации презентации обширного материала, посвященного 260-летию Российской академии художеств. Подобного рода технологии в таком масштабе были впервые применены в экспозиции в РАХ. Это позволило показать не только произведения художников, но и документальные фотографии, начиная с XIX века, обзоры выставок, проектов и мероприятий, связанных с академией.

Ключевые слова: Российская академия художеств, цифровые технологии, история и современность Российской академии художеств.

Библиографическое описание для цитирования:

Андреева Л.В. Выставка к 260-летию Российской академии художеств: новый формат и медийные технологии // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 29–33. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/10/>

Российской академии художеств исполнилось 260 лет, свою историю она ведет с 1757 года, хотя в основе ее деятельности лежит одобренный императором Петром I 22 января 1724 г. проект академии как «социитета художеств и наук». До XX века академия оставалась в России единственным профессиональным высшим учреждением в области пластических искусств, сохраняя своё значение школы профессионального мастерства, которая сыграла прогрессивную роль в воспитании художников и архитекторов.

В наше время Академия художеств представляет собой уникальную художественную институцию с многогранной кураторской сферой, не ограниченной одним только профессиональным художественным образованием. Чтобы отразить все направления деятельности академии, показать не только произведения искусства, но и важнейшие документы, фотографии разных лет, начиная с XIX века, необходим был новый экспозиционный подход. И он был найден в формате цифровых технологий на мультимедийной выставке, являющейся частью большой юбилейной программы РАХ. Этим академия не только решила сложнейшую выставочную задачу, но показала, что она не застывшая консервативная институция, а внимательно следящая за всем новым, что появляется в сфере визуальных средств презентации и произведений искусства и необходимого сопроводительного документального материала. Данные технологии не только

активно начали использоваться музейными дизайнерами, но и стали предметом пристального внимания со стороны культурологов [1 – 3].



*Выставочный проект, посвященный 260-летию создания Императорской-Российской академии художеств.
Фото: Российская академия художеств.*

В экспозиции выставки были задействованы пятьдесят мониторов, на которых демонстрировались видеосюжеты, представившие в многослойном мультимедийном решении экспозиции максимальный исторический охват интересов Российской академии художеств во всей его широте. Подобный выбор современной формы экспонирования позволил наиболее наглядно и углублённо показать истоки и современный статус академии в жизни нашего государства.



Фото: Российская академия художеств.

Образ Академии художеств окутан ореолом классичности и гармонии, овеян духом традиции. В России это, прежде всего, была школа для многих поколений художников, которая создавалась для художников и как центр, формирующий изобразительную культуру. Сегодня академия это – «живой организм», ежечасно соприкасающийся с проблемами новых видов искусства и технологиями, ранее не используемыми в творчестве, и испытывающий потребность в иных, современных экспозиционных решениях. Поэтому, создавая юбилейный выставочный проект, академия отказалась от традиционной концепции экспозиции, состоящей из произведений как цепочки ступеней-монологов, ведущих из прошлого в будущее. Вместо этого перед зрителями предстали «горизонтальные» параллели – не от этапа к этапу или от творца к творцу, но, так же как и во всем художественном пространстве

культуры, акцентируется главное – диалогизм и интерактивность. Экспозиция выстроена в форме встречи классики и новации, традиции и современности в едином вневременном пространстве, в дискуссии живого общения, демонстрируя идею экспозиции в форме видеоарта, представляя материал в минидокументальных фильмах.

Первое, с чем встретился здесь зритель, – это обозначенные мониторами 50 глав, повествующих о масштабе практик академии, её структурных подразделений и интересов, отражающих всю актуальную проблематику современной жизни Академии художеств. Даже это простое перечисление говорит об её значимой и уникальной роли в общем культурном пространстве страны, что она является одновременно и институтом исторической памяти, и хранителем ценнейшей школы художественного образования, и площадкой для новых творческих поисков. Сегодня под патронажем академии находятся ведущие художественные вузы страны, художественные лица и творческие мастерские по видам искусства для молодых художников, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, старейшие Научная библиотека, Научно-исследовательский музей и мозаичная мастерская в Санкт-Петербурге, выставочные залы и 14 музеев, среди которых два ориентированы на современное искусство. Кроме того, в Поволжье, на Юге России, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке созданы и успешно работают академические отделения. Видеоматериал выставки предоставил возможность подробно ознакомиться со всей многосторонней деятельностью Российской академии художеств, с творческим потенциалом её членов – художников и искусствоведов, а значит с их произведениями, проектами, монографиями и научными сборниками, осуществлёнными за последние 10 лет.



Фото: Российская академия художеств.

На юбилейной выставке, посвященной 260-летию Российской академии художеств, встреча прошлого с настоящим происходила не в традиционной хронологической перспективе искусства, но на «поле» современного его прочтения – на своеобразном «мосту», соединяющем времена. И оказалось, что современные художники – наследники академической традиции в большей мере, чем можно было ожидать. Их отношения не поддаются линейной трактовке. Здесь и ученичество, и ирония, и спор. Одним словом – диалог. Перейдя от обобщений к прямому живому общению, от «поколений и поколений» к конкретному, единичному человеку, зритель словно спускался от общего к частному, от универсалий и имен – в мир явлений, благодаря чему получил возможность увидеть связи и грани, ускользающие при более общем взгляде. Сегодня Академия художеств формирует взгляд на современное состояние искусства, на всю перспективу его становления и развития. Этот широкий пласт отечественной истории искусства и раскрыла выставка.

И все же главное, чем поразила экспозиция, – это масштаб деятельности Российской академии художеств, её творческий потенциал.

Литература

1. Баруткина Л.П. Мультимедиа в современной музейной экспозиции // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – №4(9). С.106-108.
2. Лебедев А.В. Информационные технологии и современная музейная экспозиция // Российское экспертное обозрение. – 2007. – №6(23). – С.30-35.
3. Музей и информационные технологии // Музей будущего [Электронный ресурс] URL: <http://www.future.museum.ru/part06/060407.htm> (Дата обращения: 28.10.2017).

Статья поступила в редакцию 30.10.2017 г.

EXHIBITION FOR THE 260TH ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS: A NEW FORMAT AND MEDIA TECHNOLOGIES

Andreeva Lyudmila
Corresponding member
of the Russian Academy of Arts,
Deputy Director of the Moscow Museum
of Modern Art.
Russia, Moscow.

Abstract

The article presents a unique experience in organizing a presentation of an extensive material dedicated to the 260th anniversary of the Russian Academy of Arts. Such technology on this scale was first used in the exhibition in the Russian academy of arts. This allowed to show not only works of artists, but also documentary photographs, starting from the 19th century, reviews of exhibitions, projects and events related to the Academy.

Keywords: Russian Academy of Arts, digital technologies, history and the present of the Russian Academy of Arts.

Bibliographic description for citation:

Andreeva L.V. Exhibition for the 260th anniversary of the Russian Academy of Arts: a new format and media technologies. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 29-33. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/10/> (In Russian).

References

1. Barutkina L.P. Mul'timedia v sovremennoi muzeinoi ekspozitsii [Multimedia in the modern museum exposition]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts*, 2011, No 4(9), pp. 106-108. (In Russian)
2. Lebedev A.V. Informatsionnye tekhnologii i sovremennaya muzeinaya ekspozitsiya [Information technologies and modern museum exposition]. *Rossiiskoe ekspertnoe obozrenie – Russian Expert Review*, 2007, No 6(23), pp. 30-35. (In Russian)
3. *Muzei i informatsionnye tekhnologii* [Museum and Information Technology]. Available at: <http://www.future.museum.ru/part06/060407.htm> (accessed 28.10.2017).

Received: October 30, 2017

ПРЕЗИДЕНТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ГЕРЦОГ МАКСИМИЛИАН ЛЕЙХТЕНБЕРГСКИЙ

Кириченко Евгения Ивановна
Доктор искусствоведения, действительный
член Российской академии архитектуры и
строительных наук, почетный член
Российской академии художеств, главный
научный сотрудник Института теории и
истории изобразительных искусств РАХ.
Россия, г. Москва.
eikiri@yandex.ru

Аннотация

В статье рассказывается о деятельности герцога Максимилиана Лейхтенбергского (1817-1852) на посту Президента Российской академии художеств. Представляются основные вехи его жизни и научного творчества, вклад в развитие археологическо-нумизматического общества, создание «художественно-живописных школ» в Киеве и Тифлисе и другие реформы в Академии художеств.

Ключевые слова: Максимилиан Лейхтенбергский, история Российской академии художеств.

Библиографическое описание для цитирования:

Кириченко Е.И. Президент Императорской академии художеств герцог Максимилиан Лейхтенбергский // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 34–43. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/11/>

Первым президентом Императорской академии художеств из числа членов царской семьи стал герцог Максимилиан Лейхтенбергский – муж любимой дочери императора Николая I великой княгини Марии Николаевны. Надо отдать должное российским императорам, определявшим, кому возглавлять высшее художественное заведение страны и определять политику в области искусства. Среди президентов и вице-президентов отсутствовали посредственности. Каждый был яркой неординарной личностью. Каждый оставил заметный след в отечественной истории и истории отечественной культуры, включая и герцога Максимилиана Лейхтенбергского. Однако он входил в число исключений в другом. Подобно президенту-однодневке графу Шуазель-Гуфье не был русским по крови. Судьбу герцога, как и судьбу графа, определила Великая Французская революция, но совершенно иначе.

Герцог Максимилиан-Евгений-Иосиф-Август-Наполеон родился 2 октября 1817 г. в Мюнхене и скончался в ночь на 2 октября 1852 г. в Петербурге, был сыном Евгения Богарне – пасынка Наполеона Бонапарта и дочери баварского короля Максимилиана Иосифа Амалии

Августы. Рано лишившийся отца, он получил прекрасное образование под руководством своей матери, одной из просвещеннейших принцесс Европы. Судьба герцога определилась в 1837 г., когда по поручению своего дяди, короля Баварии Людвиг он приехал в Россию в Вознесенск на большие кавалерийские маневры. Туда наряду с представителями русской знати съехались высочайшие особы и принцы европейских домов. Ласково принятый императорской фамилией, Максимилиан сопутствовал императору в его поездке в Одессу, а оттуда отправился в Константинополь, Смирну и Афины. В октябре 1838 г. он стал женихом великой княжны Марии Николаевны. 5 декабря 1838 г. состоялось официальное обручение, 2 июля 1839 г. – венчание в церкви Зимнего дворца.



Рис. 1. Портрет герцога Максимилиана Лейхтенбергского (предположительно). Копия Г. Ботмана с портрета работы Ф. Крюгера. 1852 г. Павловский дворец-музей. Источник: <http://www.nimrab.ru/scientific-work/>



Рис. 2. Портрет Максимилиана Лейхтенбергского и великой княжны Марии Николаевны (Эстамп). Неизвестный гравер (1839-1840). Гравюра на стали. Источник: <http://nlr.ru/res/refer/romanov/article.php?num=248>

Свадьба великой княгини явилась столь же исключительным событием в жизни императорского дома, сколь необычным было происхождение ее избранника. Со времени царствования Петра Первого великих княжон было принято, закрепляя династические связи, выдавать замуж за наследников европейских царствующих домов. Подобная практика сопровождалась сменой веры и отъездом за границу. Великая княжна не желала ни того, ни другого. Будучи истинной дочерью своего отца, Мария Николаевна не подчинилась вековому обычаю. Император был вынужден уступить желанию дочери не покидать Россию и сохранить веру предков.

Вторым препятствием к браку едва не стал отец Максимилиана Лейхтенбергского. Евгений Богарне был пасынком Наполеона Бонапарта – сыном императрицы Жозефины от первого брака, прославивший себя в боях с Россией и верностью первому французскому

императору. Замужество матери помогло Евгению сделать блестящую карьеру. Наполеон, провозглашенный в 1804 г. императором, сделал Евгения вице-королем Италии. По воле Наполеона Евгений женился на дочери баварского курфюрста Амалии Августе, которому тот даровал королевский титул. После изгнания завоевателей из России и поражения наполеоновской армии в октябре 1813 г. Бавария перешла в лагерь союзников России. Евгений не изменил присяге первому императору Франции даже за обещанную ему за это в награду корону Италии. Реставрация в Италии династии Бурбонов вынудила Евгения возвратиться в Баварию, после чего благодаря благожелательному содействию Александра I, оценившего мужество и благородство поступка Евгения Богарне, он стал владельцем герцогства, обладателем титула 1-го герцога Лейхтенбергского и герцога Баварского Дома. И вот сыну человека с такой биографией предстояло стать членом царствующего Дома в стране, не успевшей забыть трагедий и потерь Отечественной войны 1812 года. Николай I постарался смягчить неудовольствие своих подданных заявлением, чтобы к герцогу относились как к его пятому сыну. После бракосочетания Максимилиан получил титул Императорского высочества, а после его смерти этот титул переходил к детям его и Марии Николаевны до праправнуков Николая I включительно [1; 2, с. 205-206; 5, с. 212-216].

Став мужем великой княгини и Императорским высочеством, герцог Лейхтенбергский, подобно всем членам императорской фамилии, был определен на военную службу. Она была обязательной для всех мужчин европейских дворов, и в этом отношении назначение и деятельность Максимилиана протекали в соответствии с традицией. Но занятия герцога не ограничивались военной службой. На гражданской службе в полной мере обнаружились смелость и нетрадиционность мышления, инициативность и незаурядные дарования герцога в как будто далеких друг от друга областях.

Окончательный переезд герцога в Россию в 1839 г. совпал с присуждением ему звания почетного члена Императорской академии наук. Акт этот не был формальностью. Граф Соллогуб считал Максимилиана Лейхтенбергского «не только одним из красивейших мужчин в Европе. Но также одним из просвещенных и образованнейших принцев... мне не приходилось встретить человека с таким обширным и тонким чутьем всего благородного и прекрасного» [9]. Он профессионально занимался исследованиями в области зарождавшейся в то время электротехники и электрохимической металлургии. Работы Максимилиана Лейхтенбергского составили эпоху в гальванопластике. Не будь их, знаменитый Крупш вынужден был бы закрыть свое дело. Оценивая вклад герцога в науку, академик Б.С. Якоби сравнил его с орлом, залетевшим в Россию. 7 августа 1840 г. через Якоби герцог передал в Академию наук записку «О двух новых гальванопластических опытах», где доказывал, что будущее гальванопластики связано с решением вопроса о способе осаждать медь из раствора в металлических составах, а главное – в твердом состоянии и в состоянииковки. Позднее герцог представил результаты опыта, позволявшего создавать объемные формы, осаждая медь и покрывая графитом или другим изолирующим веществом стенки и дно формы. Описание этих опытов Якоби изложил в Академии наук 21 января 1842 г. В высказанных Максимилианом Лейхтенбергским соображениях о методах гравирования с гальванических досок содержались основы сулившей большое будущее новой отрасли науки.

Вначале герцог проводил свои опыты в лаборатории Зимнего дворца. Но с увеличением объема работ перенес их в Главный штаб гвардии. Основываясь на собственных исследованиях и следя за открытиями европейских ученых, герцог в сентябре 1842 г. поручил академику Якоби представить в Академии наук выполненные им в своей лаборатории предметы и объяснительную записку. В апреле 1846 г. герцог подал в Академию наук записку

с изложением наблюдений над изменением крепкого раствора меди в ходе гальванопластических операций и способов определять эту крепость в любое время. В 1847 г. он впервые обратил внимание на электролитический способ добывания и очистки (рафинации) меди и отделения от нее золота и серебра.

Свои научные знания и открытия Максимилиан Лейхтенбергский применил на практике, став в России едва ли не первым деловым человеком новой формации из аристократической среды. По его инициативе был создан завод на окраине Петербурга за Обводным каналом недалеко от Балтийского вокзала. Предприятие, в число акционеров которого входил и сам герцог, наряду с производством с помощью электролиза великолепных бронзовых и мельхиоровых отливок производило паровозы, обслуживавшие первую в России Царскосельскую железную дорогу. Гальванопластический цех завода выполнял скульптуры для заканчивавшегося тогда отделкой Исаакиевского собора. Уже после кончины герцога Комиссия по строительству храма Христа Спасителя вела переписку с заводом об изготовлении медных золоченых цепей для куполов этого храма. На средства Максимилиана Лейхтенбергского была также создана гальванопластическая фабрика в Москве.

Еще одной областью, где в полной мере проявилось научное дарование и недюжинные теоретические познания герцога, была минералогия и горнозаводское дело, получившее практическое применение благодаря Николаю I, назначившему его в 1844 г. главноуправляющим Институтом Корпуса горных инженеров. По настоянию Максимилиана Лейхтенбергского принятый в 1848 г. Устав института уже в 1850 г. из-за недостаточной эффективности был пересмотрен и переработан. В основу нового Устава Горного института, принятого уже после кончины герцога, были положены его соображения.

Важным фактом в системе занятий Максимилиана Лейхтенбергского проблемами металлургии стала его инспекционная поездка на Урал в 1845 г. «по Высочайшему соизволению для осмотра Уральских заводов и ознакомления с их местностью». Герцог проделал огромную работу, начав знакомство с уральской металлургией с Мотовилихинского завода в Перми. Там он осмотрел медеплавильную фабрику, кузницу, заводскую контору, церковь, школу, магазины, госпиталь и богадельню. Затем, продолжая инспектирование, ознакомился со Свято-Троицким рудником, Нижне-Юговским, Аткинским и Ново-Аткинским заводами Пермской губернии. Всюду наряду с производством герцог интересовался сферой обслуживания, посещал церкви, конторы, чертежные училища, хлебные и припасные магазины, лаборатории и кузницы.

Об объеме работы, проделанной герцогом, дает представление письмо главного начальника горных заводов Уральского хребта В.А. Глинки министру финансов: «1 сентября герцог прибыл в Воткинский завод, посетил также Югокамский завод князей Голицыных и Бутеров, казенные Мотовилихинский, Юговский, Быковский и Суксунский – Демидовых, Бизарский, Юговский, Сергинский и Саранинский – Кнауфа; казенный Артинский; Михайловский и Нижнесергинский – купца Губина. Билимбаевский – графини Строгановой, Шайтанский – купца Ярцева. Всеми этими заводами Его Высочество был доволен и объявил благодарность главному начальнику горных заводов Уральского хребта, а также горным начальникам и управляющим заводами. Прибыв в Екатеринбург, герцог осмотрел присутственные места Горного ведомства, фабричные и хозяйственные заведения.

Он посетил также Берцовские золотые промыслы, Пышпфимский завод и остался всем очень доволен. Дальнейший путь лежал в северную часть Урала, где он осмотрел частично заводы: Невьянский – наследников Яковлева, Тагильский – Демидова; казенные заводы Гороблагодатского округа: Кушвинский, Верхне- и Нижне-Туринский, Баранчинский,

Серебрянский, Богословский с Туринскими рудниками. На обратном пути из Богословска в Екатеринбург – частные заводы Алапаевский и Рыжевский – Яковлевых.

Посетил герцог Каменский и Нижне-Исетский казенные заводы, а также последовательно осмотрел южные Уральские заводы. Частные: Сысертский – наследников Турчанинова, Кыштымский и Каслинский – Расторгуева. Казенные – Златоустовского округа: Миасский золотопромышленный, Златоустовский, Кусинский и Саткинский» [8].

После возвращения Лейхтенбергский представил 31 декабря 1845 г. Николаю I рапорт об увиденном с анализом достоинств и недостатков заводов и состояния лесов Уральского хребта.

Жестокая простуда во время поездки оказалась для герцога роковой. Он не смог от нее оправиться и скончался в 1852 г. 35-ти лет от роду. Тело герцога похоронили в Петербурге в капелле Иоанна Иерусалимского (бывшей Мальтийской), а сердце (согласно завещанию) – в семейной усыпальнице в Мюнхене.

Мария Николаевна писала родственникам покойного мужа в Баварию: «Моя семья скорбит о нем как о сыне, армия – как о товарище, третье сословие – как о друге». После кончины герцога в его бумагах была найдена запись: «Я считал для себя счастьем управлять Институтом корпуса Горных Инженеров, приносившим мне столько утешений и радостей». Исполняя волю покойного, Мария Николаевна препроводила при особом рескрипте на имя директора Горного института его мундир и шпагу для хранения в конференц-зале под находившимся там его поясным портретом. После смерти герцога, как и при кончине любого другого великого князя, был объявлен трехмесячный траур.

Благотворительность, коллекционирование и занятия искусством входили обязательным пунктом в кодекс поведения русского и европейского аристократа. В этом отношении герцог Максимилиан Лейхтенбергский не выходил за рамки общепринятых правил и норм. В 1846 г. он принял попечительство над только что созданным Обществом посещения бедных.

Сооруженный для герцога Лейхтенбергского и его августейшей супруги Мариинский дворец, как и любой другой частный заказ, представляя вкусы времени и официальную политику в области искусства, одновременно представляет своеобразный архитектурный автопортрет заказчика, в данном случае – заказчиков.

Проектирование и строительство Мариинского дворца началось в преддверии свадьбы Марии Николаевны с герцогом Лейхтенбергским в 1838 г. Одновременно с восстановлением Зимнего дворца после опустошительного пожара в декабре 1837 г. проектирование Мариинского дворца превратилось в первую широкомасштабную демонстрацию новых художественных веяний, приходивших в архитектуру на смену классицизму. Основу библиотеки Мариинского дворца составляли книги Евгения Богарне, дополненные его сыном. В библиотеке хранились ценнейшие издания, включая описания почти всех художественных галерей мира. Среди редкостей в ней значилась также собранная герцогом палеонтологическая коллекция. Свой кабинет герцог Максимилиан Лейхтенбергский превратил в своеобразный храм памяти Дома Богарне-Наполеона Бонапарта-Лейхтенбергских, представляя одновременно увлечения и должности их потомка и родственника: занятия минералогией, гальванопластикой, горным делом. Будучи президентом Академии художеств, герцог унаследовал от А.Н. Оленина пост председателя Комитета по строительству Исаакиевского собора, о чем напоминала небольшая деревянная модель храма. В Малом или рабочем кабинете как более интимном, расположенном за первым Большим, находился знаменитый портрет Марии Николаевны работы Т.А. Неффа и выполненные великой княгиней копии с полотен ряда знаменитых художников.

Выбор Николая I, утвердившего после смерти Оленина на должность президента Академии художеств в 1843 г. принца Максимилиана Лейхтенбергского, а спустя три года утвердившего его председателем Археологическо-нумизматического общества, не был случайным. Владелец одной из лучших в Европе художественных коллекций, знаток истории искусства и современного художественного творчества сам хорошо рисовал и писал красками. Любовь к искусству герцог унаследовал от родителей. От отца к нему перешла также известнейшая в художественном мире Европы картинная галерея в Мюнхене, славившаяся полотнами итальянцев Джованни Беллини, Бронзино, Рафаэля, Лотто, голландцев Я. Стена, Метсю, фламандцев Мемлинга и Ван Дейка, испанцев Веласкеса и Мурильо. Перекочевавшую в основной своей части в Мариинский дворец коллекцию родителей герцог Максимилиан пополнил произведениями древности, мастеров Возрождения и Нового времени, современников, прославивших Академию художеств, в том числе К.П. Брюллова и Т.А. Неффа.

Как председатель Минералогического общества герцог интересовался нумизматикой. Поэтому, когда в 1846 г. среди просвещенной дворянской элиты возникла мысль о создании Археологическо-нумизматического общества, его учредители С.С. Уваров, А.С. Строганов, Феофил Гагарин, Сергей Долгоруков, желая иметь щедрого, просвещенного и состоятельного председателя, могущего жертвовать деньги на издание трудов будущего общества, обратились с просьбой к герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому с предложением занять этот пост. Герцог согласился, начав свою деятельность с хлопот об официальном утверждении Общества. 8 апреля 1846 г. положительное решение принял Комитет министров, а 15 мая 1846 года удается исходатайствовать высочайшее разрешение на утверждение общества. Максимилиан Лейхтенбергский активно поддерживал развернувшуюся во второй половине 1840-х гг. борьбу русской партии от иностранной опеки. В феврале 1851 г. он предложил разделить издаваемые Обществом труды на три отдела: 1) Русской и славянской археологии, 2) Восточной и 3) Древней и Западной археологии, приняв за образец деятельность Русского географического общества, разделившего свои занятия на три аналогичные специальности.

Смертью герцога в 1852 г. закончился первый этап жизни Археологическо-нумизматического общества, «отличавшийся внешним блеском, усердной деятельностью». Она выразилась, в частности, в активной издательской деятельности: из печати вышли шесть томов «Mémoires», четыре тома «Записок общих», том «Записок русского отдела», несколько работ на русском и французском языках, в том числе «Керчь и Босфор», «Исследования об истории и древностях Херсонеса Таврического». Общество выделило ряд сумм на присуждение премий за лучшие работы.

Именным указом 1843 г. Николай I назначил «любезного зятя нашего Его Императорское Высочество герцога Максимилиана Лейхтенбергского» преемником умершего в том же году А.Н. Оленина. 24 мая состоялось его первое знакомство с Академией художеств. Герцог, прибывший туда «в 12 часов дня, был встречен всеми членами Ученого совета и чиновниками Академии, потом осматривал все художественные отделения и классы..., и затем скульптурный класс, где производится памятник Державину» [4, с. 1].

Во время президентства герцога Академия художеств превратилась в куратора частных художественных школ, возникавших на территории России, работа которых протекала в постоянном сотрудничестве и консультациях с головным учреждением, каким оставалась Академия художеств. Первым на рассмотрение и заключение Совета Академии поступил в 1843 г. присланный московским военным генерал-губернатором проект Устава Московского

художественного общества, «в коем излагается об учреждении в Москве школы художеств», получившей позднее название училища живописи и ваяния [4, с. 1].

В 1849 г. «с дозволения Совета Академии и местного начальства» художник Наполеон Буяльский открыл в Киеве «художественную живописную школу». В 1850 г. был разработан механизм сотрудничества Киевской школы с Академией художеств [4, с. 148]. Одновременно с Буяльским в 1849 г. предложение создать художественную школу в Тифлисе представил наместник Кавказа князь М.С. Воронцов. Совет Академии художеств одобрил инициативу, заметив, что «мысль об учреждении в Тифлисе художественной школы может быть полезна, как полезно вообще было бы учреждение таких школ и кроме Тифлиса в других городах России – чем более будет в России таких пригготовительных школ, тем вернее может быть появление людей с дарованиями...» [4, с. 111-112].

В ведении Максимилиана Лейхтенбергского, президента Академии художеств и председателя Археологического общества, фактически находилась вся культурная и художественная жизнь России, развитию которой он всеми силами способствовал. В 1850 г. герцог ходатайствовал «о дозволении художнику Тиму издавать Русский художественный листок» [7]. В том же году он испрашивал разрешение на устройство в залах «художественной выставки редких вещей, принадлежащих частным лицам» [6].

Активность натуры и стремление усилить благотворное влияние на развитие художественного процесса в России заставили герцога в 1846 г. обратиться к императору с предложением выработать новый Устав. Суть соображений президента сводилась к необходимости приблизить Устав Академии художеств к уставам университета, Академии наук и Медико-хирургической академии. Предложенные герцогом изменения были внесены в Устав. Они явились первой реакцией руководства Академии художеств на кардинальное изменение ее структуры, каким стало в 1840 г. упразднение Воспитательного училища. При президентстве Максимилиана Лейхтенбергского осталось в силе впервые возникшее при Оленине несоответствие взглядов президента и профессоров академии. Как правило, взгляды президента оказывались более широкими, позиции – более терпимыми по сравнению со взглядами членов и профессоров академии. Другая особенность наметившегося расслоения состояла в неодинаковом отношении представителей разных искусств к новшествам. Они легче и естественнее приживались в архитектуре и исторических исследованиях. Яростными защитниками академизма и классической системы образования, как правило, выступали представители изобразительного искусства, особенно скульпторы и исторические живописцы.

В первые годы президентства герцога и по его инициативе по проекту А.П. Брюллова на территории академического участка было сооружено три жилых корпуса с квартирами для профессоров. В годы президентства Максимилиана Лейхтенбергского возникло задуманное при Оленине мозаичное отделение. Наметилось усиление значения низших жанров. В частности, бытового, и в 1840 – начале 1850-х гг., хотя и не часто, впервые золотые медали начали присуждать жанристам. Наконец, еще одним, хотя и косвенным свидетельством признания Академией художеств реальных перемен и роли отдельных искусств в художественном процессе явилось упразднение в 1851 г. должности ректора по скульптуре [3, с. 143].

Литература

1. Б.Г. Лейхтенбергский герцог Максимилиан // Русский биографический словарь: Лабзина – Ляшенко / Изд. Императорским Русским Историческим Обществом: под ред. Н.Д. Чечулина и М.Г. Курдюмова. – Санкт-Петербург: тип. Гл. упр. уделов, 1914 [2]. – Т. 10. – 846 с. – С. 176-177.
2. Дом Романовых. – СПб, 1992.
3. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764-1914. – СПб, 1914. – Ч. 1.
4. Материалы для истории Императорской Академии художеств за первые сто лет ее существования. Под. ред. П.Н. Петрова. 1763-1863. Ч. III. – СПб, 1865.
5. Пчелов Е. Романовы. История династии. – М, 2001.
6. РГИА Ф. 472, оп. 17(8/940). 1850. Д. 110. Лл. 1-17.
7. РГИА Ф. 472, оп. 17(8/940). 1850. Д. 135 Лл. 1-149.
8. Селедкина С.Н. Герцоги Лейхтенбергские – видные деятели горной администрации (по материалам РГИА) // 300 лет горной администрации и горной службы России. Материалы научной конференции. – СПб, 2001. – С.53-54.
9. Соллогуб В.А. Петербургские страницы воспоминаний графа Соллогуба с портретами его современников. – СПб, 1993. – С. 203. Цит. по: Петрова Т.А. Дворец великой княгини Марии Николаевны. – СПб, 1997. – С. 148.

Статья поступила в редакцию 18.11.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.002

THE PRESIDENT OF THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS DUKE OF LEUCHTENBERG MAXIMILIAN (1817-1852)

Eugenia Kirichenko

The Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Chief research officer, Doctor of art history,
full member of the Russian Academy
of Architecture and Construction Sciences,
Honorary member of the Russian Academy of
Arts.

Russia, Moscow.
eikiri@yandex.ru

Abstract

The article describes the activities of duke of Leuchtenberg Maximilian as President of the Russian Academy of Arts. The main milestones of his life and scientific creativity, contribution to the development of the archaeological-numismatic society, the creation of "artistic and painting schools" in Kiev and Tiflis and other reforms in the Russian Academy of Arts are presented.

Keywords: Maximilian, Duke of Leuchtenberg, the history of the Russian Academy of Arts.

Bibliographic description for citation:

Kirichenko E. I. The President of the Imperial Academy of arts duke of Leuchtenberg Maximilian (1817-1852). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 34-43. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/11/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.002. (In Russian).

References

1. B. G. Duke of Leuchtenberg Maximilian. *Russkii biograficheski slovar'* [Russian biographical dictionary]. St. Petersburg, 1914, vol. 10, 846 p. Pp. 176-177.
2. *Dom Romanovykh* [House of the Romanovs]. St. Petersburg, 1992.
3. Kondakov S.N. *Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764-1914* [Anniversary directory of the Imperial Academy of arts. 1764-1914]. St. Petersburg, 1914, part 1.
4. *Materialy dlya istorii Imperatorskoi Akademii khudozhestv za pervye sto let ee sushchestvovaniya. 1763-1863* [Materials for the history of the Imperial Academy of Arts for the first hundred years of its existence. 1763-1863]. St. Petersburg, 1865, part 3.
5. Pchelov E. *Romanovy. Istoriya dinastii* [Romanovs. History of the dynasty]. Moscow, 2001.
6. Russian State Historical Archive. F. 472, reg. 17(8/940). 1850. D. 110. Ll. 1-17.
7. Russian State Historical Archive. F. 472, reg. 17(8/940). 1850. D. 135. Ll. 1-149.
8. Seledkina S.N. [The Dukes of Leuchtenberg are prominent figures in the mountain administration (based on the materials of the RSHA)]. *300 let gornoi administratsii i gornoi sluzhby Rossii:*

Materialy nauchnoi konferentsii [300 years of mining administration and mining service of Russia: Materials of the scientific conference]. St. Petersburg, 2001. Pp. 53-54.

9. Sollogub V.A. *Peterburgskie stranitsy vospominanii grafa Solloguba s portretami ego sovremennikov* [Petersburg pages of memoirs of Count Sollogub with portraits of his contemporaries]. St. Petersburg, 1993, p. 203. Cit ex: Petrova T.A. *Dvorets velikoi knyagini Marii Nikolaevny* [The Palace of Grand Duchess Maria Nikolaevna]. St. Petersburg, 1997, p. 148.

Received: November 18, 2017

Искусство XX-XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.003

УДК 7.04

КИРИЛЛ ШЕБЕКО И МАРИЯ ХОЛМОГорова: ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАСТИЯ

Зотова Ольга Ивановна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
журналистики и издательского бизнеса

Школы гуманитарных наук Дальневосточного
федерального университета. Ответственный
секретарь Приморского отделения

ВТОО «Союз художников России».

Россия, г. Владивосток.

zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Заслуженный деятель искусств РСФСР Кирилл Шебеко и его внучка Мария Холмогорова являются представителями одной из интереснейших дальневосточных художественных династий. Кирилл Шебеко родился в Амурской области, окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в 1950 году, вернулся на Дальний Восток, преподавал во Владивостокском художественном училище и Дальневосточном государственном институте искусств, который в 1990-м закончила Мария Холмогорова. Сегодня она преподает во Владивостокском художественном колледже. Полувековым периодом разделено вступление в самостоятельную творческую жизнь двух художников, ставших мастерами живописи, соединенных не только родственными, но и духовными и профессиональными узами. Их творчество вписано в историю развития регионального дальневосточного искусства и в большой мере определяет его облик.

Ключевые слова: искусство Дальнего Востока, академическая традиция, новаторство, реализм.

Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. Кирилл Шебеко и Мария Холмогорова: дальневосточная художественная династия // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 44–52. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/13/>

Художественный альбом «Кирилл Шебеко. Живопись», подготовленный к печати Марией Холмогоровой и вышедший в свет в 2015 году [3], открывается вступительной статьей известного дальневосточного искусствоведа В.И. Кандыбы. Он приехал во Владивосток по распределению после института им. И.Е. Репина, так же, как К.И. Шебеко, преподавал сначала во Владивостокском художественном училище, потом в Дальневосточном институте искусств и в течение многих лет имел возможность близко общаться, наблюдал этапы творческой жизни художника, писал о нем, определив основные параметры личности и ее роли в дальневосточном искусстве: художник советской эпохи, живописец с академической подготовкой, личность с выдающимся трудолюбием, художник-путешественник, «типичный для приморской живописи, который ощущает себя дальневосточным художником в широком смысле этого слова по кругозору восприятия, который осуществляет в качестве пионера миссию культурного освоения и первооткрытия природы и жизни Дальнего Востока для русского изобразительного искусства» [3].

Казалось бы, многое определено, и, обращаясь к творчеству К.И. Шебеко, невольно рискуешь впасть в тиражирование уже сказанного. Однако статью, написанную спустя год после ухода из жизни К.И. Шебеко – в 2005-м, можно считать капитальным трудом по степени определения сути вещей только с одной стороны. С другой, она является отправной точкой в последующих исследованиях, связанных с формированием приморской художественной школы, феномен которой в настоящее время все чаще оказывается в фокусе искусствоведческого внимания, с новаторством в живописи К.И. Шебеко, сумевшим выйти за рамки академической традиции и найти фирменную живописную технику, наконец, с трансформацией академической традиции в приморской живописи на современном этапе.

В этой ситуации широта выбора темы, определяемая границами творчества художника, зависит от современного угла зрения. Помимо прочего, наследие К.И. Шебеко наполняет еще и кураторскую концепцию: в частности, только в 2017 году в залах Приморского отделения ВТОО «Союз художников России» прошли художественные выставки «Морская» (посвященная теме моря в творчестве художников Приморского края) и «Репинцы-суриковцы» (посвященная художникам, работавшим в Приморском крае после окончания художественных вузов Ленинграда и Москвы). Последняя побудила вновь говорить о личности К.И. Шебеко, который помимо творчества занимался педагогической работой, в том числе заведовал кафедрой живописи и рисунка ДВГИИ, в течение двенадцати лет был председателем правления Приморской организации Союза художников России, входил в состав правления Союза художников СССР, занимался другой общественной работой.

Приведем краткую биографию художника. Начало художественного образования К.И. Шебеко относится к периоду обучения в Благовещенском художественном училище в 1936–1940 гг. В 1940-м был призван в армию, откуда добровольцем ушел на фронт. После тяжелых боев и госпиталя был демобилизован по инвалидности и поступил на живописный факультет Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры, который в числе четырех художественных вузов находился в Самарканде в эвакуации. Занятия продолжились в Ленинграде после возвращения института из эвакуации в историческое здание на Университетской набережной.

Воспоминания о полных лишениях и творческого энтузиазма годах обучения, дающих представление об общем духе, царившем в институте, отражены в книге старшей дочери Л.И. Куракиной об отце [4]. Что касается профессионального становления, о многом говорит распределение К.И. Шебеко в мастерскую батальной живописи профессора Р.Р. Френца. Очень разноплановый художник, наибольшего признания Р.Р. Френц добился как мастер

батальной и тематической картины. Однако в его биографии был опыт работы в 1920-х годах в агитационном плакате, декоративном и монументальном искусстве (материал был представлен на выставке Р.Р. Френца в Государственном Русском музее в 2006 году), что говорит об особом мироощущении, темпераменте, свободе в обращении к материалу [6]. Это не могло не сказаться в творческом методе его учеников.

После окончания института К.И. Шебеко получил направление во Владивосток. Дальний Восток явился местом формирования индивидуального художественного стиля. Кирилл Шебеко был одним из тех, кто воплотил северную тему в советском искусстве во всем ее многообразии. Чукотка, Курильские острова, северная тундра, люди, населяющие эти земли, были отображены в сериях произведений, передающих космические масштаб и мощь природы, в которой человек умаялся до масштабов песчинки. И вместе с тем именно его, человека, усилиями создавался тот особый ритм жизни, в котором обе сущности – природная и человеческая – жили в единстве.



Рис. 1. К.И. Шебеко. Корабли. 1980. Картон, масло. 35×47. Фото из архива автора статьи.



Рис. 2. К.И. Шебеко. Прибой. 1980. Картон, масло. 35×44. Фото из архива автора статьи.



Рис. 3. К.И. Шебеко. В просторах океана. 1987. Орг., масло. 25×60. Фото из архива автора статьи.



Рис. 4. К.И. Шебеко. Ливадия. 1986. Картон, масло. 35х48.
Фото из архива автора статьи.



Рис. 5. К.И. Шебеко. Портрет жены. 1956. Картон, масло. 62х47. Фото из архива автора статьи.



Рис. 6. К.И. Шебеко. Оленевод идет домой. 1977. Холст, масло. 50х65. Фото из архива автора статьи.



Рис. 7. К.И. Шебеко. Рыбак. 1964. Холст, масло. 80х115. Фото из архива автора статьи.



Рис. 8. К.И. Шебеко. Субмарина. 1986. Оре., масло. 37х46. Фото из архива автора статьи.



Рис. 9. К.И. Шебеко. Горы Чукотки. 1987. Холст, масло. 39х78. Фото из архива автора статьи.

Следует отметить, что Кирилл Иванович был не единственным художником в Приморье, кого серьезно волновала северная тема. С Севером были связаны лучшие работы И.В. Рыбачука, В.М. Медвецкого, В.Н. Самойлова. Но для Шебеко Север стал поводом поисков индивидуального декоративного языка, для чего художник прибег к особой технике письма, внимания к цвету, композиционным построениям. Он искал те цветовые сочетания, которые позволили «отобразить Север в оригинальной, присущей только этому географическому месту гамме. В его полотнах появился подлинный Север... из органики северного пейзажа: его пропорций, пластики, ритмики, цветности, кристальной цветовоздушности и пространственного размаха» [2]. Творческие поездки по Дальнему Востоку – на Чукотку, Камчатку, Сахалин, Якутию, Командорские острова были регулярными. В них вырабатывался подход к природе, формировалось ощущение пространства, воплотившееся в панорамности, открытых композициях, особой ритмичности в рисунке сопкок, деревьев.

Другими темами К.И. Шебеко были город-порт (он писал Владивосток, Находку, порт Восточный), пограничные заставы, Приморье, образы тружеников моря, пограничников. Особым образом тема дальневосточных рубежей прозвучала в творчестве К.И. Шебеко в 1969 году в период боев за о. Даманский. Художник выезжает на заставу непосредственно во время конфликта, пишет героев-пограничников, которые ложатся в основу группового портрета «Героям острова Даманского», а позже становится одним из организаторов выставки во Владивостоке, посвященной героям-даманцам.

Практически до последних дней жизни К.И. Шебеко преподавал в Дальневосточном институте искусств. На его счету семь выпусков студентов, многие из которых сегодня работают в разных городах России. В определенном смысле Марию Холмогорову можно считать одним из них, хотя в институте она училась у другого педагога. В детстве влияла атмосфера мастерской, которую она унаследовала, и сегодня бережно хранит предметы, оставшиеся от деда. Она наблюдала процесс творчества, неоднократно выступая в качестве портретируемой. Выбрав профессию художника, в полной мере смогла оценить масштаб фигуры К.И. Шебеко.

Профессиональное становление М.В. Холмогоровой пришлось на тот период, когда советская система, в которой сформировался и работал ее дед, перестала существовать. В период общественно-политических перемен наиболее уязвимым оказываются представители творческих профессий, решающие не только насущные проблемы, но стоящие перед выбором духовно-нравственных и эстетических ориентиров. Этот выбор стоял и перед молодым художником Марией Холмогоровой в конце 1990-х. Особенности становления профессионального самосознания художника в тот период точно сформулировала М. Чегодаева, определив несколько путей: работать в традиционном ключе, как работали учителя – русские реалисты, выбрать церковную живопись, пойти соблазнительным путем актуального искусства, не требующего таланта и призвания, стать салонным художником, и наконец, выбрать путь «тернистый, вне карьеры и материального процветания – дорога к САМОМУ СЕБЕ, стремление выразить в своем искусстве художественными средствами и силой своего таланта и мастерства свои чувства, свою боль, свои тревоги и надежды. Тут надо быть готовым ко всему. И к тому, что твое искусство не принесет тебе высоких доходов, не приобщит к миру “современной моды” и светских “тусовок”: для новоявленных “хозяев жизни” независимый свободный художник – кто-то непонятный, чужой, даже опасный...» [8].

М.В. Холмогорова выбрала последний путь. В 2006-2007 гг. она проводит персональные выставки, заявив о себе жанром, который в постсоветском искусстве редко бывает множественным, – автопортретом.

Представленные автопортреты вызвали реакцию неоднозначную. У зрителя – огромный интерес. Художник в мастерской перед чистым холстом, на пленэре, созерцающий наступающие сумерки, в минуты отдыха все в той же мастерской – нечастая возможность «заглянуть» в жизнь творческую, малопонятную для представителей других профессий. Из уст некоторых коллег по кисти прозвучал упрек в самолюбовании и прочих грехах молодости. Между тем, обращение к этому жанру вряд ли можно считать случайным. В системе жанров он занимает особое место, так как отражает все противоречия жанра. И в то же время это единственная возможность художника осмыслить свой духовный склад, понять свой характер, определить свои воззрения на мир и его вечные ценности.

Большого формата, созданные явно не с коммерческой целью, автопортреты безошибочно обозначали желание Холмогоровой быть сопричастной ко всему, что может волновать сегодня человека и художника. Таким образом она выражала свое отношение к действительности, к поиску собственного духовного и человеческого пространства, к вопросу преемственности поколений. Под кистью Марии ожил практически сошедший на нет жанр портрета-картины, в котором художник находит свое, неслучайное, место в мире вещей и событий.

Повторяющийся мотив унаследованной от деда мастерской был свидетельством осмысления профессии художника как некоего космоса, в котором есть отправная точка. Так, в композицию работы «Памяти деда» был включен фрагмент работы К. Шебеко «Автопортрет» (1999), с которой М. Холмогорова приняла участие в национальном конкурсе молодых художников, работающих в реалистической манере, организованном Государственной Третьяковской галереей, и вошла в число финалистов. В этом конкурсе Мария принимала участие дважды, заявив о своих стилистических предпочтениях.

Один из основных вопросов, волнующих художницу, – проблема героя: «Мой герой – это наше время, человек, который живет сегодня со всеми его рефлексиями, вечными вопросами бытия, одиночеством и поисками единомышленников. В моих работах есть и мои студенты, и бомжи, и таджикские дети, просящие милостыню... И может быть, увидев их на холсте, от них не отвернутся и отнесутся к ним без отвращения. В конечном счете, эпоха, в которой мы живем, зависит и от нас...» [1].

Во второй персональной выставке количественно автопортретов стало меньше: им на смену пришли сюжетные полотна, в которых прочитывались авторские наблюдательность, умение тонко и точно подметить обстоятельства, при ближайшем рассмотрении оказывающиеся типическими. Личный интерес автора к окружающей жизни позволил появиться Герою – человеку. Вместе с тем отчетливо проявилась способность автора сиюминутную сцену перевести на вневременной, философский уровень. В сюжетах работ появляется Ангел, бестелесный помощник Бога, охраняющий грешную паству, о чем Н. Лесков писал: «Всякого спасенного человека не ефиоп ведет, а ангел руководствует...» [5].

Философичность, метафоричность, ассоциативность наполняют работы последних лет, включенных в третью и четвертую персональные выставки «После Эдема» (2010) и «Семантика снов» (2016), свидетельствуя о наступившей творческой зрелости художника. Отчетливо звучит притчевая нота, лишенная навязчивой дидактики, морализаторства, но пробуждающая массу ассоциаций, связывающих современную прагматичную реальность с вечными человеческими ценностями.



Рис. 10. М.В. Холмогорова. Вход. 2006. Холст, акрил. 95x100. Фото из архива автора статьи.



Рис. 11. М.В. Холмогорова. Осенний натюрморт. 2016. Холст, акрил. 80x95. Фото из архива автора статьи.



Рис. 12. М.В. Холмогорова. Прогулка. 2015. Холст, акрил, 120x120. Фото из архива автора статьи.



Рис. 13. М.В. Холмогорова. Выход. 2006. Холст, акрил. 95x100. Фото из архива автора статьи.



Рис. 14. М.В. Холмогорова. Начало. 2009. Холст, акрил, 140x140. Фото из архива автора статьи.



Рис. 15. М.В. Холмогорова. Цветение сакуры. 2007. Холст, акрил. 100x100. Фото из архива автора статьи.

В этой ситуации отчетливо просматривается идея типологии художественных биографий. В частности, интересна гипотеза М. Эпштейна, в которой признаки разных поколений представителей творческих профессий в российской истории последних десятилетий можно рассматривать через призму некоторых понятий. Так, период конца 50-х – начала 60-х годов XX века может быть описан через понятия «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», «раскованность». За поколением, выразившим это время, стояло открытие личности как полноправного субъекта и героя творчества, неисчерпаемого в своей реализации (и это время творческого становления и расцвета художника К. Шебеко). Позже предмет интереса перемещается в жизнь природы, не зависящую от политической атмосферы. Этот период претворился в иной предметной и ментальной фактуре, выражая себя через понятия «память», «род», «природа», «теплота», «родство», «укорененность». Для периода 80-х и 90-х годов, вовлеченного в интенсивные обменные процессы с мировой культурой, наиболее адекватными стали иные ключевые слова: «культура», «символ», «миф», «опосредованность», «рефлексия», «многозначность» и т.п. [9, с. 142].

Полотна М. Холмогоровой четко организованы, отличаются тщательностью письма, сделанностью деталей, сочетанием цветовых пятен, особым образом организованных в единый ансамбль. В то же время по поводу последней выставки Н. Тригалева пишет о том, что «глубинная эмоциональность картин Холмогоровой по мере творческого взросления автора дополняется интеллектуальной составляющей, ее работы становятся сложнее, иногда – загадочнее и в чем-то непонятней, но тем интереснее наблюдать за этой органичной и внутренне обоснованной эволюцией» [7].

Литература

1. Зотова О. Маша Холмогорова: «Счастье, когда художник хочет рисовать» // Владивосток. – 13 октября. – 2006.
2. Кандыба В. И. Художники Приморья. – Ленинград: издательство «Художник РСФСР», 1990. – 125 с.
3. Кирилл Шебеко. Живопись: художественный альбом / Кандыба В.И. [текст]. – Владивосток: издательство «Рубеж», 2015. – 143 с.
4. Куракина Л. К. Влюбленный в Дальний Восток: о моем отце, художнике Кирилле Шебеко. – Владивосток, 2015. – 58 с.
5. Лесков Н. Запечатленный ангел // Лесков Н. Повести. Рассказы. – М.: «Художественная литература», 1973.
6. Рудольф Френц. Каталог выставки / Науч. рук.: Е. Петрова; Авт. ст., сост. каталога, биогр. и аннот.: А. Любимова, Сост. кат.: А. Любимова, И. Арская, Е. Иванова. – СПб: Palace Editions, 2005. – 98 с.
7. Тригалева Н. Мария Холмогорова. «Семантика снов». [Электронный ресурс]. URL: http://www.arkagallery.ru/exhib/exhib_16_Kholmogorova.htm (Дата обращения 21.11.2017).
8. Чегодаева М. А. Молодому художнику. [Электронный ресурс] URL: <https://art-out-of-time.livejournal.com/132087.html> (Дата обращения 21.11.2017).
9. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988.

Статья поступила в редакцию 21.11.2017 г.

Received: November 21, 2017

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.003

KIRILL SHEBEKO AND MARIA KHOLMOGOROVA: THE FAR EASTERN ART DYNASTY

Olga Zotova
PhD in art history, Associate professor in the
Department of journalism and publishing
business of the School of Humanities, Far
Eastern Federal University. Responsible secretary
of Primorsky branch of the Union of Artists of
Russia.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

The honored worker of arts of Russia Kirill Shebeko and his granddaughter Maria Kholmogorova are representatives of the Far East one of the most interesting artistic dynasties. Kirill Shebeko was born in the Amur region, graduated from the Institute of painting, sculpture and architecture of I. E. Repin in 1950-th years, has returned to the Far East, taught at the Vladivostok art college and Far Eastern state Institute of Arts. Maria Kholmogorova graduated from it in 1990. Today he teaches at the Vladivostok art College. A half-century period of the divided entry into independent creative lives of two artists who have become masters of painting. They united not only related, but also spiritual, and professional ties. Their work is inscribed in the history of the development of regional Far Eastern art and in large measure determines its identity.

Keywords: art of the Far East, the academic tradition, innovation, realism.

Bibliographic description for citation:

Zotova O. I. Kirill Shebeko and Maria Kholmogorova: the Far Eastern Art Dynasty. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 44–52. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/13/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.003. (In Russian).

References

1. Zotova O. *Masha Kholmogorova: «Schast'e, kogda khudozhnik khochet risovat'»* [Masha Kholmogorova: "Happiness, when an artist wants to draw"]. Vladivostok, 13 October, 2006.
2. Kandyba V. I. *Khudozhniki Primor'ya* [Artists Of Primorye]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 125 p.
3. *Kirill Shebeko. Zhivopis': khudozhestvennyi al'bom* [Kirill Shebeko. Painting: art album]. Vladivostok, Rubezh Publ., 2015. 143 p.
4. Kurakina L. K. *V'yublennyi v Dal'nii Vostok: o moem ottse, khudozhnike Kirille Shebeko* [In love with the Far East: about my father, the artist Kirill Shebeko]. Vladivostok, 2015. 58 p.
5. Leskov N. S. *Zapechatlennyi angel* [The Impressed Angel]. Leskov N. S. *Povesti. Rasskazy* [Novels, stories]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1973.
6. *Rudolf Frentz. Katalog vystavki* [Rudolf Frenz. Exhibition catalogue]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 98 p.
7. Trigaleva N. *Mariya Kholmogorova. "Semantika snov"* [Maria Kholmogorova. "Semantics of dreams"]. Available at: <https://art-out-of-time.livejournal.com/132087.html> (accessed 21.11.2017).
8. Chegodaeva M. A. *Molodomu khudozhniku* [To the young artist]. Available at: <https://art-out-of-time.livejournal.com/132087.html> (accessed 21.11.2017).
9. Epshtein M. *Paradoksy novizny* [Paradoxes of Novelty]. Moscow, 1988.

ПРИТЧИ СЕРГЕЯ МИЛЬЧЕНКО

Неменский Борис Михайлович
Народный художник России,
академик Российской академии художеств,
академик Российской академии образования,
лауреат Государственных премий СССР и РФ,
лауреат премии Президента РФ, лауреат
международных премий, профессор.
Россия, г. Москва.

Аннотация

Статья посвящена выставке произведений современного скульптора, заслуженного художника РФ Сергея Мильченко, прошедшей в залах Российской академии художеств в 2017 году. Отдавая должное профессиональному мастерству С. Мильченко, автор – сам художник – обращает особое внимание на умение скульптора разговаривать о дне сегодняшнем языком метафоры и притчи и в качестве примера рассматривает скульптурную композицию «Блудный сын».

Ключевые слова: Сергей Мильченко, скульптура, притчи, «Блудный сын», деревня, Россия, Европа.

Библиографическое описание для цитирования:

Неменский Б. М. Притчи Сергея Мильченко // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 53–59. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/14/>

В Академии художеств, как-то незаметно для средств информации, прошла выставка очень интересного скульптора Сергея Мильченко.

В наши дни, к счастью, еще прочно сохраняется высокое мастерство скульптуры. Выставка подтверждает это. Но интересна она иным мастерством – мастерством разговора о дне сегодняшнем языком метафоры и притчи. В постсоветские годы очень многие мастера обратились к Библии. И очень часто лишь чисто иллюстративно. Но Библия – это язык притч, обострения явлений жизни до вселенских обобщений. И вот этот образный ход оказался под силу и органичен скульптору Мильченко.

Я – живописец, поэтому мне трудно анализировать пластику мастера с чисто профессиональных позиций. Но она, на мой взгляд, очень точно выражает суть того, что хочет сказать скульптор.



Рис. 1. Сергей Мильченко. Фото из архива автора статьи.



Рис. 2. С.Г. Мильченко. Тайная вечеря. 2009. Камень, 100x50x50. Фото из архива автора статьи.



Рис. 3. С.Г. Мильченко. Тайная вечеря. 2009. Камень, 100x50x50. Фото из архива автора статьи.



Рис. 4. С.Г. Мильченко. Тайная вечеря. 2009. Камень, 100x50x50. Фото из архива автора статьи.

Кстати, он смог сказать о современной жизни и в языке так называемого (кто ответит – почему?) «актуального, современного» искусства – в языке инсталляций. Конечно, это иное искусство – скорее синтез разных искусств типа театрального, чем, собственно, изобразительное. И даже предметы в нем часто играют роль актера в мизансцене. Олег Кулик продемонстрировал этот языковой ход от образа «голой собаки» – до муляжа Льва Толстого, обгаженного курами. Но Мильченко сумел создать интересные работы и в этом искусстве – работы мыслящие.

И две работы – в скульптуре и в инсталляции по содержанию раздумий, которыми автор делится со зрителем, на мой взгляд, перекликаются своей сутью, если вообще не идентичны ей. Это его прочтение вечной притчи о «Блудном сыне» и инсталляция – мизансцена с гробом, сидящим перед мольбертом в позе художника.

Но «Блудный сын» – это творческое открытие. Всем известны многочисленные картины мастеров разных веков, разных народов, раскрывающие одну из самых мудрых и добрых притч Библии. Да, конечно, Рембрандт здесь оказался глубже и тоньше духовно, душевно, чем многие и многие другие. Казалось бы, за эту тему и братья опасно. Что можно сказать

здесь нового? Оказывается можно. И Мильченко так повернул эту притчу, что она стала говорить совсем не об извечной отцовской мудрости и доброте, а о... предательстве блудного сына. О том, что, уйдя из дома, он фактически предал свой дом, свою семью, предал отца. И дом его, и семья разрушены и уничтожены, и возвращаться ему некуда и не к кому. И стоит перед разрушенной дверью, подняв воротник, вполне современный молодой человек...



Рис. 5. С.Г. Мильченко. Возвращение блудного сына. Фото из архива автора статьи.

А может быть, это мы стоим? Мы, современные создатели этого мира.

В монографии Мильченко эта скульптура снята на фоне опустевшей русской деревни. Несомненно, и эта тема присутствует в образе. Тема трагедии деревни, развала веками создававшегося крестьянского сообщества и сегодня остра. Ведь на Западе таких деревень давно нет, есть отдельные дома фермеров, окруженные своими возделанными землями. В России такого не было. В ней был «сход» и домов, и людей. Было в разных формах и до, и при Советах. Сейчас? Тема распада традиционных форм сельской жизни началась в XX веке, ей посвятили свои работы выдающиеся и писатели, и художники. У Игоря Обросова об этом написаны прекрасные работы. С болью и тревогой. Хотя были работы и с унижением, презрением образа такой деревни. А Аркадий Пластов, Валентин Сидоров, да и многие другие, наоборот, сумели воспеть эти вековые традиции. Должны ли они уйти?

И вот – «Блудный сын» этой деревни? Прямой адрес? Но мне кажется, что это обращение сегодня гораздо, гораздо шире. Вообще набирает и набирает обороты русофобия. Она сегодня идет к нам не только с Запада. К этому-то мы привыкли: со времен Византии мы иные, и не случайно «псы-рыцари», да и не только, шли перекрещивать нас в «правильную веру». «Империя зла» – это отнюдь не только Советский Союз. И до, и после – мы все те же для этих демократий – «иные» (которых можно «вразумить» только силой). Но сегодня и внутри России, даже среди русских, достаточно много людей, готовых этому вразумлению помогать. «Русский мир»? А Украина – не сигнал его болезни? Не сигнал ли, что одни из сынов этого мира отреклись от него и готовы стереть его с лица Земли?

Не об этом ли тоже и «Блудный сын» Мильченко? Может быть, он и не это имел в виду... Но жизнь – имела. Эту тему вообще скульптор увидел совсем не с традиционной стороны, увидел очень современно. Сегодня такое прочтение притчи звучит как вечевой колокол. Для каждого русского? А может, не только русского?

Что происходит с Европой? С унижением, например, традиционной двуполой семьи? Где ты, «блудный сын» нашей европейской цивилизации? Не опоздай!

Но все это относится и к искусству. К судьбам изобразительных (и не только) искусств. Их старательно выводят за рамки общественного интереса и духовной значимости. Вот даже о такой интересной выставке, как эта, я ничего не слышал, не видел в СМИ, не читал в прессе... Даже книги отзывов не было, не говоря об обсуждении. Это теперь не принято. Открытие, фуршет, добрые слова коллег... И все. А выставка-то, на мой взгляд, за последние годы столь духовна, социально остра, что стоило бы... Не только «Притча о блудном» остро затрагивает современность. Другие библейские сюжеты – тоже. «Пусть первым бросит камень тот...». Современность? Ну, а ангел, связанный и висящий между небом и землей?



Рис. 6. С.Г. Мильченко. Кто из вас без греха, первый брось на неё камень.

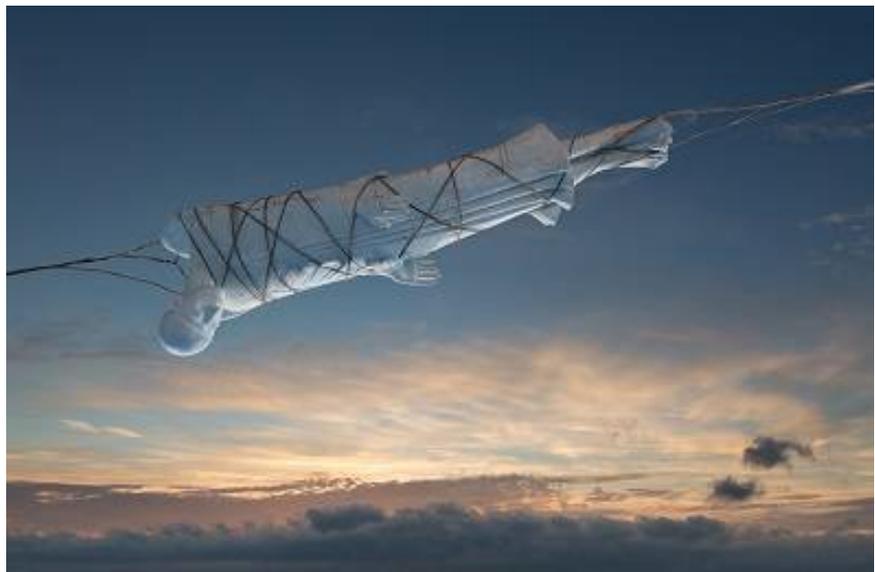


Рис. 7. С.Г. Мильченко. Ангел, запутавшийся в проводах. Фото из архива автора статьи.



Рис. 8-9. С.Г. Мильченко. Ангел-хранитель. Фото из архива автора статьи.

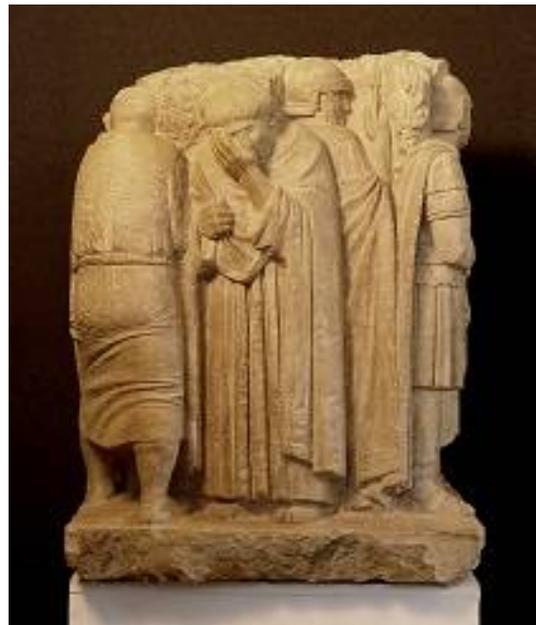


Рис. 10-13. С.Г. Мильченко. Случай в Гефсиманском саду. Фото из архива автора статьи.

Но для меня была неожиданна и его острая инсталляция. Она у автора не ерническая, как часто бывает в этом искусстве, а раздумчива, скорее даже трагична. И если сегодня серьезно задуматься, то напрямую перекликается и с «Блудным сыном». Кто он – современный художник? Чье место он занимает перед холстом? А перед историей? Кто мы – художники сегодня? В представленной автором мизансцене рядом с палитрой перед мольбертом в позе художника сидит... «гроб». Что он может создать, сказать о жизни? Он только гроб.

Не суровая ли, не тревожная ли правда о сегодняшнем искусстве, об уходе его из жизни общества, ухода от острых социальных сегодняшних проблем в мир украшательства, мир развлечений – шоу, хохм? Платят? Фактически то же предательство своего духовного дома, о котором в прошлом веке очень точно сказал поэт Евгений Евтушенко: «Поэт в России – больше, чем поэт». Это был и Дом, и Долг. Сегодня происходит уход искусств от роли

«совести народа» к роли его судьбы. Один современный поэт верно сказал: «Спор физиков и лириков окончился победой циников».

Отсюда и новое прочтение притчи о «Блудном сыне». Отсюда и перед мольбертом гроб вместо живого, мечтающего и страдающего художника.

Очень живое, очень современное творчество Сергея Мильченко во всех его работах. И хорошее доказательство того, что высокое профессиональное мастерство, настоящий реализм, всегда, во все века, мыслящий языком метафоры, еще не совсем покинул свой Дом – российскую художественную культуру. Он не блудный сын ее! Жаль только, что уснули или ушли со сцены нашей культуры критики и искусствоведы, способные видеть эти явления живого искусства и дать им путь к широкому общественному раздумью. Где вы – Стасовы, Белинские или хотя бы наши почти современные – Каменский, Чегодаев и др., и пр.? Неужели современное искусство действительно должно уйти в мир хохм, развлекательных «стрелялок» и мир мелких офисных склок? Шоу – и все?



Рис. 14. С.Г. Мильченко. Снятие с креста. Фото из архива автора статьи.



Рис. 15. С.Г. Мильченко. Плачь отрока Георгия над телом князя Бориса. Фото из архива автора статьи.



Рис. 16. С.Г. Мильченко. Глас вопиющего в пустыне. Фото из архива автора статьи.

Я не знаю, о том ли думал, что я увидел в подлинном реалистическом творчестве, Сергей Мильченко. Сознательно ли или интуитивно, но он выразил очень значимые современные наши проблемы.

Духовные проблемы Русского Мира.

Духовные проблемы Европейской цивилизации. А может, и шире...

Статья поступила в редакцию 17.12.2017 г.

THE PARABLES OF SERGEY MILCHENKO

Boris Nemenensky

People's Artist of Russia, Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Education, laureate of State Prizes of the USSR and Russia, laureate of the President of the Russian Federation, laureate of international prizes, Professor.

Abstract

The article is about an exhibition of works by a contemporary sculptor, Honored Artist of Russia Sergei Milchenko, held in the halls of the Russian Academy of Arts in 2017. Paying tribute to the professional skill of S. Milchenko, the author – being an artist – pays special attention to the ability of the sculptor to talk about the day with today's language of metaphor and parable and as an example he considers the sculptural composition «The Prodigal Son».

Keywords: Sergey Milchenko, sculpture, parables, "The Prodigal Son", village, Russia, Europe.

Bibliographic description for citation:

Nemenensky B. M. The parables of Sergey Milchenko. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(9), pp. 53–59. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/14/> (In Russian).

Received: December 17, 2017

НИКОЛАЙ СВЕРЧКОВ – ХУДОЖНИК-АНИМАЛИСТ, ЖАНРИСТ И ПОРТРЕТИСТ

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов (г. Москва).
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Николай Егорович (Георгиевич) Сверчков (1817 – 1898) – один из ранних представителей реалистической жанровой живописи. В своих картинах он запечатлел природу России, с ее величественными лесами и необъятными полями, бесконечными дорогами и проселками. Н.Е. Сверчков впервые в русском искусстве развил мотив удалой «птицы-тройки», с образом которой народ связывал свои мечты о лучшей, свободной жизни. Творчество художника многообразно. Он писал не только жанровые, но и исторические и батальные полотна, занимался скульптурой. Редкого мастерства Н.Е. Сверчков достиг в изображении животных, особенно лошадей. Его дорожные сцены, картины охоты, конные портреты сыграли видную роль в истории русской живописи.

Ключевые слова: реалистическая жанровая живопись, жанровые полотна, исторические полотна, батальные полотна, скульптура, животные, лошади, дорожные сцены, картины охоты, конные портреты.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Николай Сверчков – художник-анималист, жанрист и портретист // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 60–73. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/15/>

Николай Егорович Сверчков родился 6 марта 1817 года в Петербурге в небогатой семье. Его отец, выходец из крестьян, долгое время служил в придворных конюшнях, был старшим конюхом и кучером. Уже в раннем детстве у мальчика проявилась склонность к рисованию. С большим увлечением и старанием он делал с натуры зарисовки людей и животных. Поощряя способности сына, родители поместили его в 1827 году в Воспитательное училище при Академии художеств, которое было создано в 1764 году. Из его стен пришли в Академию, а затем вошли в историю искусства такие мастера, как М.И. Козловский, И.П. Мартос, А.А. Иванов, К.П. Брюллов и многие другие. Следует подчеркнуть, что оно являлось фактически общеобразовательной школой с художественным уклоном. Как писал Я.Б. Княжнин, «... хотя Императорская академия художеств соединена с Воспитательным училищем, но самое на две главы разделение устава изъясняет два различные взаимно себе вспомоществующия намерения, т.е. воспитанием приуготовлять юношество к благонравию и нужному учению, а потом благовоспитанных обучать художеством и мастерством, почему в первые десять лет, как дети, так и юноши должны быть достаточны выучены нижним словесным и классическим наукам...» [7, с. 260-261].

Создание Воспитательного училища явилось одной из конкретных мер воплощения «генерального учреждения о воспитании обоюбого пола юношества», когда были открыты воспитательные дома в Москве и Санкт-Петербурге и Воспитательное общество благородных девиц [5, с. 140]. Этот проект И.И. Бецкого, имевший много утопического, содержал гораздо больше рационального, принесшего реальные плоды в свое время и что может быть применено с пользой и в наши дни.

Через полтора года Н.Е. Сверчков из-за болезни не смог посещать классы и возвратился домой. Дальнейшее образование будущий художник получил в Петропавловском училище общего типа. В шестнадцать лет по желанию отца он поступает в хозяйственный департамент Министерства внутренних дел. Однако карьера чиновника совсем не прельщала молодого Н.Е. Сверчкова: он по-прежнему продолжал усердно заниматься рисованием, мечтая посвятить себя искусству. Даже в часы службы юноша набрасывал карандашом бойкие уличные сценки, происходившие перед окнами департамента. Его часто можно было видеть то на улицах шумного Петербурга, то за городом, где-нибудь в поле, у дороги, то в конюшнях. Эти наблюдения легли в основу его ранних этюдов и способствовали развитию художественного дарования талантливого юноши.

В 1839 году Н.Е. Сверчков посылает на академическую выставку свои первые картины: «Автопортрет», «Ездок», «Итальянка с гитарой» и «Портрет девицы Сверчковой», за которые ему присуждается звание свободного художника портретной живописи [8, с. 5]. Ободренный успехом и получив заказ от известного в то время богача С.А. Яковлева написать его лошадей, молодой художник решил оставить тяготившую его службу в департаменте. 1840 год он считал началом своей творческой деятельности. «С тех пор, – писал Н.Е. Сверчков в одном из писем, – я посвятил себя искусству, выбрав русский быт, наши охоты и путешествия по России» [2, с. 5]. В начале 1842 года он покидает канцелярию и в чине коллежского секретаря уходит в отставку.

Ранние выступления Н.Е. Сверчкова на выставках относятся к 1840-м годам. Это было время жесточайшей николаевской реакции, когда подавлялось всякое проявление свободной мысли. Но, несмотря на свирепый полицейский террор и гнет цензуры, передовая русская культура смело прокладывала дорогу к народу. Ведущее место в идейно-политической борьбе 1840-х годов занимает художественная литература. В произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя нашла выражение правда жизни, утвердилось реалистическое искусство. Литература, выдвигая требования национальной самобытности, народности, оказала огромное влияние на театр и музыку, живопись и графику. Изобразительное искусство этого времени обогащается новым содержанием, сюжетами и образами, взятыми из русской действительности и творений великих писателей. Большого успеха в этом направлении достигают такие художники-иллюстраторы, как А.А. Агин, В.Ф. Тимм, Е.И. Ковригин, Р.К. Жуковский, которые создают передовую реалистическую графику. В живописи А.Г. Венецианов и П.А. Федотов закладывают основы русского бытового жанра.

В эти годы формируется творчество Н.Е. Сверчкова. Он старается найти свой путь в искусстве, определить свое отношение к действительности. Сама жизнь подсказала ему темы будущих произведений, помогла наметить круг сюжетов. Рост общественного интереса к трудовому народу, к быту русской деревни оказал сильное влияние на молодого мастера и содействовал его обращению к жанровой живописи.

В период 1840-х годов молодой художник получил известность как замечательный анималист – искусный изобразитель мира животных. С ранних лет он мог наблюдать и изучать различные породы лошадей, и любовь к ним, привитая отцом, сопровождалась

увлечением конным спортом и охотой. Все это не могло не сказаться на характере анималистических работ Н.Е. Сверчкова. Мастерство, с которым он схватывал малейшие особенности той или иной лошади и передавал на полотне, было поразительным.

Долгое время Н.Е. Сверчков был художником Хреновского и Чесменского государственных конных заводов России и оставил изображения наиболее типичных орловских рысаков. Им создана обширная галерея самых разнообразных «портретов» лошадей («Волна», «Злобный», «Молодецкий», «Краса» и т.д.), исполненных с такой верностью натуре, с таким знанием анатомии, что они представляют интерес не только в художественном отношении, но и в научно-зоотехническом [8, с. 7].

1840-е годы Н.Е. Сверчков проводит в поездках по стране, выполняя многочисленные заказы известных коннозаводчиков: П.Н. Зубова, А.Ф. Орлова, А.Г. Орлова-Чесменского, К.К. Толя и других. Художник побывал в самых захолустных местах средней части России, ближе познакомился с жизнью крепостной деревни, узнал дикие нравы и обычаи помещичьего быта. Во время этих странствий у него зародилось чувство сострадания к судьбе простого народа, сильного и свободолюбивого, но угнетаемого помещиками. Позднее свои впечатления от увиденного он выразил в жанровых картинах, используя путевые зарисовки и этюды с натуры.

К тому же периоду относятся занятия Н.Е. Сверчкова литографией. С 1844 года один за другим появляются выполненные им листы: «Пожарные в Санкт-Петербурге ночью» (рис. 1), «Кирасиры», «Казаки», «Лезгинский эскорт» и др. [8, с. 7].



Рис. 1. Сверчков Н.Е. Пожарные в Санкт-Петербурге ночью (1845). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 7.

Для издательства Дациаро им была исполнена серия рисунков дорожных и городских уличных сцен – «Эскизы русского» (1845) [8, с. 7]. В ней уже отчетливо видны меткость и жизненность наблюдений, умение подмечать характерные детали окружающего. Издатель Фельтен выпускает «Альбом коннозаводчиков с портретами заводских жеребцов и маток лучших заводов в России, писанных с натуры и литографированных художником Н.Е. Сверчковым» (1846-1852 гг.) [8, с. 7]. Этим большим циклом, состоящим из 25 листов, в основном заканчиваются работы художника в литографии.

С 1844 года Н.Е. Сверчков постоянно участвует на академических выставках. Его первые жанры привлекли внимание общества и критики. Они отличались смелостью замыслов и новизной сюжетов, но по своему содержанию еще напоминали его литографии («Русские типы 1840-х годов», «Дилижанс в пути» и др.) [8, с. 7]. Однако, в картинах «Отдых в поле»

(рис. 2) и «На конской ярмарке» уже наметилась одна из основных тем творчества художника – изображение народного быта, жизни провинции [8, с. 8]. Продолжает Н.Е. Сверчков работать и в области портретной живописи. Он осваивает своеобразный жанр конного портрета, как например, в картине «Портрет штаб-ротмистра лейб-гвардии Конного полка М.П. Арнольди» (1854, рис. 3).

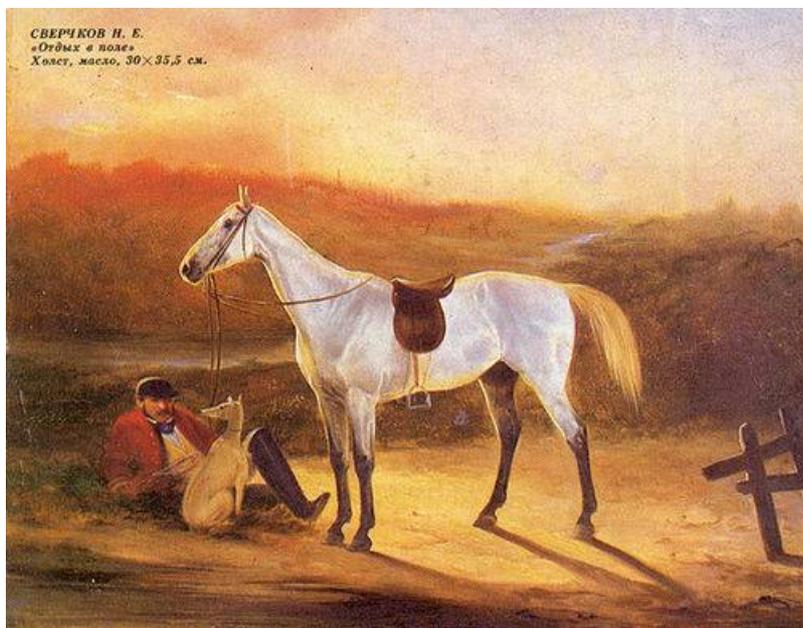


Рис. 2. Сверчков Н.Е. Отдых в поле. 1840-е гг. Х., м. 30,0 X 35,5 см. Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, Москва. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 8.



Рис. 3. Сверчков Н.Е. Портрет штаб-ротмистра лейб-гвардии Конного полка М.П.Арнольди. Х., м., 130,0 X 100,0. 1854 г. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 8.

В 1850-х годах окончательно определяется направление творчества Н.Е. Сверчкова как жанриста. Талант его крепнет и приобретает новую силу, возрастает живописное мастерство. Постепенно художник избавляется от прежней сухости, находит яркие образные средства богаче и красочнее изображать действительность. Совершенствуя рисунок и композицию, он достигает большей выразительности, дает интересные жизненные обобщения. От ранних картин с малоразвитым сюжетом он переходит к тематическим многофигурным полотнам. Одной из таких работ была «Помещицья тройка» [8, с. 9]. За нее в 1852 году Н.Е. Сверчков получил звание академика «по живописи народных сцен» [8, с. 9]. Здесь перед нами не случайный эпизод, а целое художественное повествование, взятое из жизни, полное большого внутреннего напряжения.

В эти же годы Н.Е. Сверчков по-прежнему много путешествует по России, переезжая из губернии в губернию. Альбомы художника пополняются новыми рисунками. О его работоспособности можно судить хотя бы по ежегодным академическим отчетам. Так, например, только за 1854 год им было написано около пятидесяти картин маслом, не считая большого количества акварелей, рисунков, эскизов и этюдов.

Значительным творческим достижением Н.Е. Сверчкова была картина «Помещица в пути» (1855, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Рис. 4), принесшая ему заслуженную известность и профессорское звание [8, с. 10].



Рис. 4. Сверчков Н.Е. Помещица в пути. 1855 г. Х., м. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 10.

Шестерка изнуренных почтовых лошадей едва-едва тащит тяжелую карету по пыльной песчаной дороге. Летнее полуденное солнце палит нестерпимо. На козлах уже давно храпит дворовый, а сидящий рядом кучер лениво помахивает кнутом. Только мужик верхом на передней лошади еще как-то пытается подбодрить измученных животных. Из окна экипажа выглядывает барыня, придерживая собачонку, да горничная чуть видна в подвесном кузове. Около придорожного столба с прибитыми к нему иконой и крестом стоит, задумавшись, слепой старик. Подле него – мальчик-поводырь.

Из других работ этого периода следует отметить картины Н.Е. Сверчкова из крестьянского быта и жизни ямщиков. В них отразились его наблюдения, вынесенные из многочисленных поездок по России. Сказалось и влияние художественной литературы.



Рис. 5. Сверчков Н.Е. Скачущие наперегонки на телегах (1857). Х., м. 109,0 X 165,0 см. Частное собрание. Источник: http://www.ebftour.ru/nikolai_sverchkov.htm

Сильное воздействие на Н.Е. Сверчкова в 1850-е годы оказал Н.А. Некрасов. Н.Е. Сверчков подружился с ним, часто бывал у него дома, присутствовал на литературных вечерах. Много месяцев провел художник в усадьбе поэта в селе Карабихе Ярославской губернии. Их сближали любовь к народу, интерес к его жизни, увлекала красота родной

русской природы. Они вместе работали, ездили на крестьянские праздники, ярмарки, бывали на посиделках, часто ходили на охоту. Н.Е. Сверчковым было исполнено несколько картин и рисунков на некрасовские сюжеты: «Мороз, Красный нос», «Мужичок с ноготок» и др. [8, с. 12] Известен также «Портрет А.Я. Панаевой, жены поэта, на лошади» (Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, Москва. Рис. 6) [8, с. 12].



Рис. 6. Сверчков Н.Е. Портрет А.Я. Панаевой, жены поэта, на лошади. 1860-е гг. Х., м. 74,0 X 101,0 см. Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, Москва. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 12.

Этот портрет часто сравнивают с брюлловскими «всадницами», но последние написаны в сладчайшей итальянской манере с неотразимой маэстрией кисти [4, с. 33]. Сверчковская «всадница» строже, скромнее, проще по типу письма и по антуражу [4, с. 33]. Это типично русская наездница в пространстве родного неброского пейзажа, к которому весьма часто прибегал живописец, отводя ему видную роль эмоционального стержня картины, некоего символического пространства. В те же годы Н.Е. Сверчков обращается к изображению жизни русских ямщиков, труд которых тяжел и безрадостен. Стоит вспомнить сверчковскую картину «В метель» (Кировский областной художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Вятка), чтобы понять, как трудна и опасна была ямская служба зимой и сколько нужно было проявить умения, находчивости, чтобы выбраться невредимым из бушующего снежного моря.

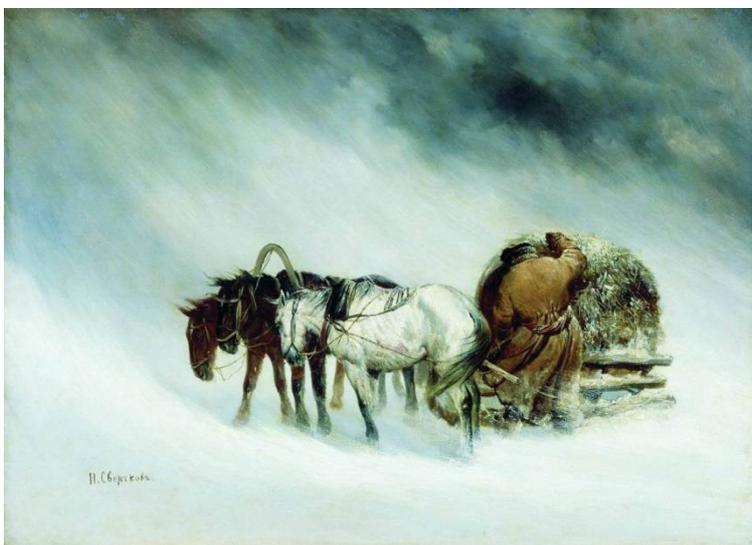


Рис. 7. Сверчков Н.Е. В метель. Вторая половина XIX века. Х., м. 55,2 X 75,6 см. КОГБУК «Вятский художественный музей». Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazmen/?action=show&id=101>

С 1856 года Н.Е. Сверчков начал заниматься скульптурой. Известны его восковые и бронзовые барельефы и модели лошадей, собак и других животных, выполненные с большим искусством. С середины 1850-х годов в творчестве Н.Е. Сверчкова, помимо работ на бытовые и дорожные темы, появляются первые картины из охотничьей жизни, которые займут видное место в деятельности художника последующего периода. Среди них: «Зимняя охота» (1856), «Беркутова охота, бывшая в Москве» (1856), многочисленные «Эскизы охоты» (1857-1858) и др. [8, с. 16]. Они заслуживают внимания, прежде всего, пейзажными зарисовками с натуры – ранними изображениями родной природы.

Второй период творчества Н.Е. Сверчкова приходится на 1860-1870-е годы. Для художника в это время были характерны композиции из народного быта, охотничьи и дорожные сцены. Появляются у него и новые жанры – исторический и батальный. В начале 1860-х годов Н.Е. Сверчков решает предпринять длительную поездку за границу. Художник живет в Париже, Лондоне, Брюсселе, где с большим успехом демонстрирует свои картины на международных выставках. Популярность его растет необычайно быстро. Вскоре русский талантливый мастер приобретает европейскую известность. Критика с похвалой отзывается о его работах, находя в них много нового и оригинального. Жюри Всемирной парижской выставки 1863 года за картины «Возвращение с медвежьей охоты», «Почтовая станция», «Ярмарка в Воронеже» присуждает ему орден Почетного легиона [8, с. 19].

Но европейская слава не привлекала художника. Он скучает по России, по приволью ее степей и лесов и стремится всем сердцем домой. В ноябре 1864 года Н.Е. Сверчков возвращается в Россию. Приехав в Петербург, он получает официальный заказ написать серию исторических картин. Сложная работа, затянувшаяся более чем на двадцать лет, потребовала от мастера большого творческого напряжения и отняла много сил и энергии.

Первое огромное полотно этого цикла – «Выезд царя Алексея Михайловича на смотр войск в 1664 году» (рис. 9) – было окончено в 1866 году [8, с. 20]. Вслед за ним были выполнены: «Царь Алексей Михайлович с боярами на соколиной охоте около Москвы» (1873, рис. 8) и «Поезд царя Ивана Грозного на богомолье» (1878, Оружейная палата) [8, с. 20]. Эти вещи интересны тем, что дают некоторое представление о старом быте и знакомят нас с русскими костюмами прошлых эпох.



Рис. 8. Сверчков Н.Е. Царь Алексей Михайлович с боярами на соколиной охоте около Москвы. 1873 г. Х., м. 158,0 X 269,0 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazzmen/?action=show&id=101>



Рис. 9. Сверчков Н.Е. Выезд царя Алексея Михайловича на смотр войск в 1664 году. Вторая половина XIX века. Х., м. Музеи Московского Кремля. Источник: <https://www.kreml.ru/>

Большое место среди произведений Н.Е. Сверчкова 1860-1870-х годов составляют его дорожные композиции с героями-ямщиками. Каких только троек тут нет: и во вьюгу, и при восходе или на закате солнца, и туманным утром, и морозным вечером, и в ночную пору. Н.Е. Сверчкова можно смело назвать художником северной зимы, зимней дороги с ее метелями, заносами, морозами. Пожалуй, никто другой из наших живописцев так часто не обращался к сюжетам, в которых чувствуются долгие часы странствий в кибитке по пустынным снежным полям и глухим лесным проселкам. В ряде работ этого жанра мастер достигает драматизма удачными эффектами освещения, выделяя из общего фона отдельные фигуры и группы, усиливая тем самым восприятие идеи картины.

Он хорошо передает пору сумерек с алыми полосками заката, порыжелый, рыхлый снег на заезженных дорогах, буйство метели, воздушную серовато-туманную мглу. Его «Ямская тройка на зимней дороге» (1860-1870-е гг., частная коллекция), превосходная по художественной форме, как бы навеяна пушкинской «Зимней дорогой»: то же настроение тоски и грустного одиночества, такое же печальное раздумье над безрадостной долей ямщика [8, с. 31].



Рис. 10. Сверчков Н.Е. Ямская тройка на зимней дороге. 1860-1870-е гг. Х., м. Частная коллекция. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 31.

В 1860-1870-х годах, работая над крестьянскими темами, Н.Е. Сверчков продолжает писать и охотничьи сцены. В «охотничьих» картинах Н.Е. Сверчкова передано все очарование русского пейзажа [2, с. 35]. Природа у него живет, радуется или печалится, сияет и переливается всеми своими красками. В полотне «Возвращение с охоты» (1870, Вологодская областная картинная галерея. Рис. 11) мы видим как будто бы задремавшего всадника на лошади, за ним бежит собака. Прохладные, немного тревожные тона создают бодрое настроение. Здесь пейзаж не только фон для действия, но и активное средство, помогающее раскрыть художественный образ, уяснить и понять содержание.

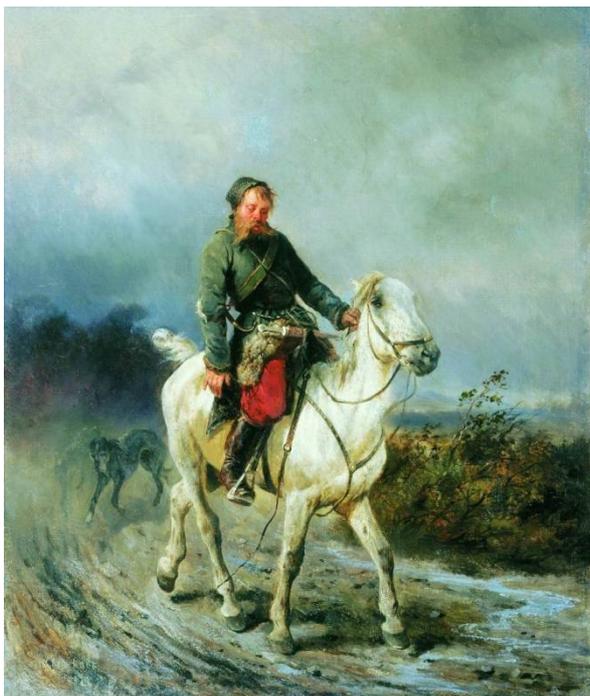


Рис. 11. Сверчков Н.Е. Возвращение с охоты. 1870 г. Х., м. 65,0 X 55,0 см. Вологодская областная картинная галерея. Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazzmen/?action=show&id=101>

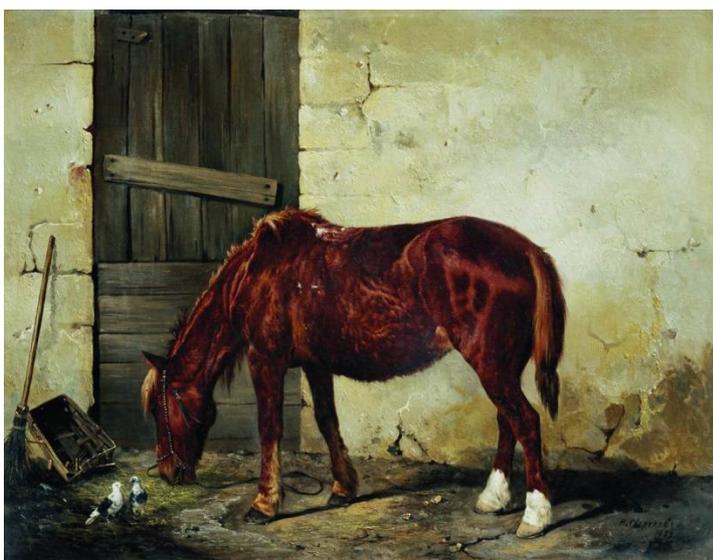


Рис. 12. Сверчков Н.Е. Рабочая лошадь. 1859 г., Х., м. 57,0 X 74,0 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazzmen/?action=show&id=101>

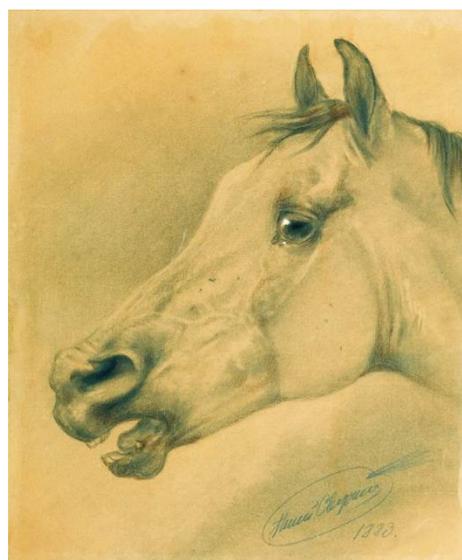


Рис. 13. Сверчков Н.Е. Голова лошади. 1883 г. Частное собрание. Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazzmen/?action=show&id=101>

Любимцами Н.Е. Сверчкова были не холеные кони, а простые, неказистые на вид деревенские лошадки. Чаще всего это тощие, полуголодные мужицкие клячи, изнуренные, как и их хозяин, постоянным трудом, или возовые рабочие лошади, привлекающие силой и выносливостью, как, например, на картинах «Рабочая лошадь» (1859, Государственная Третьяковская галерея, Москва. Рис. 12) и «Голова лошади» (1883, частное собрание. Рис. 13) [2, с. 37].

Наряду с бытовыми, дорожными и охотничьими сценами Н.Е. Сверчков продолжает развивать и совершенствовать жанр конного портрета – изображение всадника или седока на лошади. К 1860-1870-м годам относятся лучшие реалистические портреты друзей художника, выполненные с большой теплотой и искренностью, например, «Орлов-Чесменский в санках на Барсе. Орловские рысаки» (1871, Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, Москва. Рис. 14) [2, с. 37]. От них отличаются многочисленные официальные портреты, которые мастер создавал на заказ и которые, несмотря на высокие живописные достоинства, суховаты, напыщенны и не так выразительны, как первые портреты.



Рис. 14. Сверчков Н.Е. Орлов-Чесменский в санках на Барсе. Орловские рысаки. 1871 г. Х., м. 100,0 X 150,0 см. Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, Москва. Источник: <http://www.art-spb.info/community/jazxmen/?action=show&id=101>.



Рис. 15. Сверчков Н.Е. Гусары. На перевале Умургач. 1877-1878 гг. Х., м. Частное собрание. Источник: <https://vsdn.ru/museum/catalogue/?a=comment&mid=3665&replyto=>.

Новым в творчестве художника было появление батальных полотен. Одно из них – это «Гусары. На перевале Умургач» (1877-1878 гг., частное собрание. Рис. 15) – посвящено событиям русско-турецкой войны 1877-1878 годов [2, с. 37].

Через горный перевал Умургач, сквозь бушующую вьюгу, в жестокий мороз движется гусарский полк. Проход настолько узок, что солдаты спешились и, держась за хвосты и гривы навьюченных лошадей, с величайшим трудом спускаются вниз. Сильный, порывистый ветер валит с ног, метель несет тучи снега, засыпая героев, но они упорно продолжают движение.

В последний период своей художественной деятельности Н.Е. Сверчков связан с петербургским кружком «Собрание понедельничных вечеров», основанным в 1881 году

живописцами-любителями для помощи нуждающимся семьям художников [2, с. 38]. Клубок состоял из видных мастеров того времени – И.И. Шишкина, К.Е. Маковского, А.П. Боголюбова, Л.Ф. Лагорио, Н.А. Кошелева, К.Я. Крыжицкого и других. В нем участвовали также писатели, артисты и музыканты, например, известный балалаечник В. Андреев, впоследствии организатор первого оркестра русских народных инструментов.

Члены общества устраивали ежегодные весенние выставки своих картин, акварелей и рисунков в Соляном городке Петербурга. Там все эти произведения или продавались по недорогим ценам, или разыгрывались в лотерею, и вырученные деньги распределялись среди бедных художников или их вдов и сирот. На таких выставках часто появлялись картины Н.Е. Сверчкова. Правда, он уже не имел прежнего успеха, но имя его продолжало оставаться популярным среди русских живописцев. Множество репродукций с его произведений можно было встретить в иллюстрированных журналах: «Ниве», «Гусяре», «Севере», «Живописном обозрении» и ряде других [8, с. 31].

Несмотря на преклонный возраст, художник был полон сил и удивлял современников своей неутомимостью. Правда, в его совершенных по техническому исполнению картинах теперь не чувствовалось прежнего вдохновения, подъема и легкости; все чаще стали проглядывать условность и схематичность. Он перестал изучать жизнь и расходовал ранее накопленные знания, не подкрепляя и не освежая их постоянным общением с природой. Жил художник уединенно в небольшом домике в Царском Селе, работал по целым дням и редко куда выезжал.

Искусство Н.А. Сверчкова в эти годы почти не дает чего-либо нового. В его композициях часто повторяются старые сюжеты или в иных вариантах трактуются прежние мотивы. И все же в последние годы он сумел создать отдельные полотна большой реалистической силы. В 1887 художник показал на выставке последнюю свою картину из исторической серии, начатой им еще в 1860-е годы, – «Бой с медведем при Иване Грозном» (1886) [2, с. 41].

Из жанровых произведений этого периода заслуживают внимания «Дровяники», «Ледокол» и особенно «Отъезд помещицы из деревни в город» (Днепропетровский художественный музей), «В ссылку. Праздник Фрола и Лавра в деревне» (Музей коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е.Тимирязева, Москва) [2, с. 42]. С увлечением продолжает Н.Е. Сверчков работу над охотничьими сценами. В 1885 году он заканчивает картину «Охота на медведя» (Витебский художественный музей, Беларусь. Рис. 16) [8, с. 33]. В ней заметно влияние реалистического пейзажа передвижников. От запорошенного снегом хвойного леса, от стройных сосен и пушистых елей, освещенных вечерним желто-розовым закатом, веет эпической силой, величавым спокойствием русской зимы.



Рис. 16. Сверчков Н.Е. Охота на медведя. 1885 г. Х., м. 70,0 X 130,0 см. Витебский художественный музей, Беларусь. Источник: Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с. – С. 33.

Последние годы жизни Н.Е. Сверчкова были очень тяжелы для него и его семьи. Нужда и лишения сопровождали его старость. К тому же резко обострились отношения с Академией художеств, с которой он давно уже не ладил. Трудности последних лет отразились и на искусстве Н.Е. Сверчкова. Исчез яркий, жизнерадостный колорит прежних работ. Стали преобладать холодные, бледно-зеленоватые тона. Краски как будто выцвели и потускнели. От былой красочности не осталось и следа. Исчезло и бурное движение в самой композиции; она стала более статичной. В этом отношении очень показательна картина «Холстомер» на сюжет одноименного рассказа Л.Н. Толстого [8, с. 34].

Н.Е. Сверчков ушел из жизни в 1898 году в возрасте 81 года. Он успел создать более 350 картин, 1000 рисунков и 12 скульптур. Работы Н.Е. Сверчкова в небольшом количестве можно увидеть в Русском музее и в Третьяковской галерее, в ряде областных собраний. Но основной корпус наследия художника сосредоточен в Москве – в Музее коневодства Московской сельскохозяйственной академии имени К.Е. Тимирязева, это около четырех с половиной сотен картин, акварелей, рисунков, литографий. В реалистической живописи портретов лошадей у Н.Е. Сверчкова было и есть немало последователей, которые по мере сил изображали лошадей с зоотехнической достоверностью. В XX веке выдающимися мастерами-анималистами стали, к примеру, художники С.С. Ворошилов, В.В. Семенский, В.Н. Ляхов и наш современник А.Н. Глухарев.

Таким образом, в историю русского искусства Н.Е. Сверчков вошел как художник-анималист, жанрист и портретист. Он не получил специального художественного образования, но сумел один, без учителей и руководителей, упорным трудом развить свое природное дарование, постоянно рисуя с натуры и изучая работы современных ему мастеров. В его картинах все детали композиции, каждый элемент играет заметную роль в раскрытии основного замысла.

Литература

1. Алимova И.А. Птица-тройка – прекрасные крылья России. Художник Николай Егорович Сверчков // Коневодство и конный спорт. – 2012. – №3. – Май-июнь. – С. 35-36.
2. Артемов В.В. Николай Сверчков. – М.: Изд-во «Белый город». – 2007. – 47 с.
3. Горин В.А. Орловские рысаки в творчестве художника Н.Е. Сверчкова // Коневодство и конный спорт. – 2005. – №1. – С. 31-32.
4. Иванов Н. «Всадник» живописи Н.Е. Сверчков // Юный художник. – 2015. – №12. – С. 30-34.
5. Мозговая Е.Б. Некоторые вопросы обучения в Академии художеств во второй половине XVIII века (Преподавание в Воспитательном училище) // Взаимодействие искусств в педагогическом процессе. Межвузовский сборник научных трудов. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена. – 1989. – С. 139-145.
6. Портнова И.В. Тема русской тройки в творчестве художников второй половины, конца XIX века // Искусство и образование. – 2010. – №4. – С. 4-11.
7. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Изданный под редакцией П.Н. Петрова и с его примечаниями. Ч.I. 1758-1811. – СПб.: В типографии комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и К°. – 1864. – 613 с.
8. Стрельцов С.А. Николай Егорович Сверчков. 1817-1898. – М.: Госуд. изд-во «Искусство». – 1954. – 36 с.
9. Чегодаева М.А. История одной картины // Русская галерея. – 2000. – №1-2. – С. 26.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.004

NIKOLAI SVERCHKOV AS AN ARTIST-ANIMAL PAINTER, GENRE PAINTER AND PORTRAITIST (1817-1898)

Olga Filippova
Art critic,
member of the Association
of art critics (Moscow).
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Nikolai Yegorovich (Georgievich) Sverchkov (1817-1898) was one of the early representatives of the realist genre painting. In his paintings he captured the nature of Russia, with its majestic forests and vast fields, endless roads and country roads. N.E. Sverchkov for the first time in Russian art has developed the motif of daring "bird-Troika", with the image which the people placed their dreams of a better, free life. The artist's work in many ways. He did not write both genre and historical and battle paintings, studied sculpture. Rare skill N.E. Sverchkov have achieved in the depiction of animals, especially horses. His travel scenes, hunting paintings, horse portraits played a prominent role in the history of Russian painting.

Keywords: realist genre painting, genre paintings, historical paintings, battle-pieces, sculptures, animals, horses, road scenes, hunting paintings, horse portraits.

Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. Nikolai Sverchkov as an artist-animal painter, genre painter and portraitist (1817-1898). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 60–73. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/15/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.004. (In Russian).

References

1. Alimova I.A. *Ptitsa-troika – prekrasnye kryl'ya Rossii. Khudozhnik Nikolai Egorovich Sverchkov* [The three-bird is the beautiful wings of Russia. Artist Nikolay Egorovich Sverchkov]. *Konevodstvo i konnyi sport – Horse breeding and equestrian sport*, 2012, No 13 (May – June), pp. 35-36.
2. Artemov V.V. *Nikolai Sverchkov* [Nikolay Sverchkov]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2007, 47 p.
3. Gorin V.A. *Orlovskie rysaki v tvorchestve khudozhnika N.E. Sverchkova* [Orlov trotters in the works of the artist N. E. Sverchkov]. *Konevodstvo i konnyi sport – Horse breeding and equestrian sport*, 2005, No 1, pp. 31-32.
4. Ivanov N. *"Vsadnik" zhivopisi N.E. Sverchkov* ["Rider" of painting N. E. Sverchkov]. *Yunyi khudozhnik – Young artist*, 2015, No 12, pp. 30-34.
5. Mozgovaya E.B. [Some issues of education in the Academy of Arts in the second half of the XVIII century (Teaching in the School of Education)]. *Vzaimodeistvie iskusstv v pedagogicheskoy*

prozesse. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov [Interaction of arts in the pedagogical process. Interuniversity collection of scientific works]. Leningrad, 1989, pp. 139-145.

6. Portnova I.V. *Tema russkoi troiki v tvorchestve khudozhnikov vtoroi poloviny, kontsa XIX veka* [The theme of the Russian troika in the works of artists of the second half, the end of the XIX century]. *Iskusstvo i obrazovanie – Art and Education*, 2010, No 4, pp. 4-11.

7. *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoi S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya. Izdannyi pod redaktsiei P.N. Petrova i s ego primechaniyami. Chast' I. 1758-1811* [A collection of materials for the history of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a hundred years of its existence. Published under the editorship of P.N. Petrov and with his notes. Part I. 1758-1811]. St. Petersburg, Typography of the commissioner of the Imperial Academy of Arts Hohenfelden and Co., 1864, 613 p.

8. Strel'tsov S.A. *Nikolai Egorovich Sverchkov. 1817-1898* [Nikolay Egorovich Sverchkov. 1817-1898]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954, 36 p.

9. Chegodaeva M.A. *Istoriya odnoi kartiny* [The story of one painting]. *Russkaya galereya – Russian gallery*, 2000, No 1-2, p. 26.

Статья поступила в редакцию 11.10.2017 г.

Received: October 10, 2017

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.005

УДК 75.052

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: СПОР МЕЖДУ «ТЕОРЕТИКАМИ» И РЕСТАВРАТОРАМИ

Овчинников Адольф Николаевич
Заслуженный деятель искусств,
художник-реставратор высшей квалификации
Всероссийского научно-художественного
центра имени академика И.Э. Грабаря.
Россия, г. Москва.

Аннотация

В статье обосновывается большое значение копирования произведений монументального искусства Древней Руси. Это позволяет сохранить изображения пусть даже в копиях, а в процессе копирования не только подробно изучить технологические и содержательные стороны фресковых циклов, но и, по мнению автора, формирует мировоззрение, дает возможность целостнее оценить духовный мир мастеров прошлого. Само копирование должно носить не фрагментарный характер, а комплексно охватывать всю систему росписей храма. Высококачественные копии фресок могут быть интересными экспонатами выставок и должны храниться как произведения искусства.

Ключевые слова: древнерусские фрески, реставрация монументального храмового искусства, значение копирования фресок.

Библиографическое описание для цитирования:

Овчинников А.Н. Монументальная живопись: спор между «теоретиками» и реставраторами // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 74-78. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/17/>

Еще в 2008 году в псковской газете появилась развернутая статья [1, с. 19], автор которой задался целью доказать, что монументальная живопись может сохраняться веками и что копии с этой живописи делать не нужно. При этом журналист создал видимость полной объективности, собрав в статье мнения ряда специалистов. Подобные мнения высказываются и сегодня. Этот, казалось бы, узкопрофессиональный вопрос на самом деле касается многих сторон нашей жизни, и не только в сфере искусства, поэтому нам хотелось бы остановиться на нем подробнее.

Прежде всего, следует отметить, что в такой сфере, как реставрация и копирование монументальной живописи, недостаточно быть теоретиком-искусствоведом. В то же время большинство реставраторов имеют как раз искусствоведческое образование, но, помимо этого, практический опыт реставрации. Поэтому, на наш взгляд, именно они могут делать компетентные выводы в данной сфере – касающиеся как ее технической стороны, так и художественной.

Далее вызывает удивление сама постановка проблемы, само сомнение в необходимости копирования фресок. Ведь, как напоминает А.А. Мальцева, «еще в 18-м веке М.В. Ломоносов добился Царского указа о снятии копий со всех церковных и дворцовых росписей для дальнейшего обучения живописцев» [3, с. 1]. А еще в советское время академик Д.С. Лихачев восклицал: «Ах, нет у нас еще настоящего музея копий фресок!» [2, с. 6]. Это не совсем так: в собраниях Государственного Русского музея, Центрального музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева и Государственной Третьяковской галереи во множестве собраны копии монументальной живописи, но дело в том, что их выставляют только по юбилейным поводам. Кроме того, вспомним, что незадолго до революции богатыми меценатами во главе с Иваном Цветаевым был построен Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, где в виде копий и подлинников были представлены образцы мировой культуры – Египта, Двуречья, античности, Ренессанса и даже импрессионистов. Но в нем не нашлось места для древнерусской монументальной живописи, которая в нашем климате исчезает на глазах, и большая ее часть теперь сохранилась только в копиях или в фотосъемках.

В дореволюционное время были примеры вполне эффективной помощи делу копирования. Так, в 1884 году пенсионеры Академии художеств Александр Никанорович Померанцев и Федор Иванович Чагин сняли точнейшие кальки с мозаик в Палатинской капелле в Палермо – труд, единственный в своем роде. По добротности и полноте подачи материала он и по сей день не имеет себе равных. К счастью, этот труд был издан Академией художеств в великолепных таблицах и в таком виде дошел до наших дней. Зато огромная коллекция калек Севастьянова, сделанная им на Афоне, бесследно исчезла. В 80-90-е годы XIX века богатейший купец Лохов всю свою жизнь и все свое состояние потратил на копирование живописи итальянского Возрождения, от Джотто до Беллини. Вся эта коллекция находится теперь в Америке, в Питтсбурге, и для нее построена специальная галерея внутри музея. В тягчайшие времена, сразу после революции, художник Лидия Александровна Дурново организовала группу копиистов монументальной живописи средневековья. Не говоря уже о ней самой, ее ученики, такие, как А.Д. Стена, Т. Щербатова-Шевякова и многие другие, уберегли от стихии войны и разрушения огромное наследие. В 1920-е годы студенты ВХУТЕМАСа допускались в Оружейную палату Московского Кремля и в Государственный исторический музей для копирования древних образцов иконописи. Вместе с преподавателем Н.М. Чернышевым они ездили в Великий Новгород для копирования древних фресок храмов Спаса на Нередице и Успения на Волотовом поле. В современном издании фресок Волотовского храма, уничтоженного во время Второй мировой войны, используются воспроизведения копий этих фресок (составитель книги — академик Г.И. Вздорнов).

И, разумеется, нигде в мире необходимость копирования произведений монументальной живописи не подвергалась сомнению. В музее Метрополитен в Нью-Йорке, в египетском отделе, наряду с подлинниками выставлены копии храмовых росписей; в Антропологическом музее в Мехико в экспозиции множество копий, которые превосходно связывают разрозненные экспонаты в стройную систему. В Белграде имеется галерея копий фресок,

которые после войны в Косове, когда было взорвано более двухсот церквей с древнейшими росписями, приобретают особое значение.

Отсюда очевидны два вывода. Во-первых, фрески необходимо копировать, и это делалось всегда, вопреки мнению некоторых сегодняшних искусствоведов-«теоретиков». По поводу последних хочется привести высказывание реставратора П. Филиппо на Международной конференции в сентябре 1963 года в Москве: «Следует отметить, что слово “ученый” часто подавляет слово “мастер”, определяющее реставратора. Некоторые наивно полагают, что слово “реставратор” – антипод науки. Это неверное представление может быть объяснено лишь живучестью старой мысли о том, что ручная работа – чисто механическое занятие. Это ошибочное утверждение вызвано главным образом невежеством» [4, с. 241].

Во-вторых, эта проблема особенно актуальна именно для древнерусского искусства. И, как уже сказано, она выходит за рамки искусствоведения и напрямую касается таких важнейших задач, как сохранение и развитие русской культуры и российской идентичности, воспитание патриотизма. Для действительного решения этих задач необходимо обращение к истокам русской культуры, внедрение ее в постоянный жизненный обиход. А это значит, что, помимо всего прочего, нужна профессиональная реставрация древних, еще уцелевших памятников, нужны коллекции качественных копий монументальной живописи, нужны хорошо обученные мастера этого дела. И оптимистические уверения в том, что фрески могут простоять без повреждений не одно столетие, с действительностью не совпадают. Более того, копирование средневековой живописи – занятие, которое напрямую формирует мировоззрение. Нельзя наблюдением со стороны войти в созерцательный опыт художника, отдаленного временем. Поэтому стремление к постижению прошлого помогает адекватнее и целостнее оценивать настоящее, более осмотрительно относиться к псевдо-новизне.

Сегодня необходимо заново, а отчасти и по-новому взглянуть на задачи, стоящие перед современными копиистами. Прежде всего, со всей серьезностью осознать насущность самих этих задач. Во-первых, монументальная живопись после ее раскрытия буквально на глазах уходит со стен. Во-вторых, по мере накопления материала стало ясно, что копирование отдельными фрагментами уже невозможно, поскольку роспись храма представляет собой не набор иллюстраций, а единое целое, из которого нельзя изъять без ущерба ни одного самого малого его элемента. Далее следует отказываться от создания копий-муляжей, где часто с ненужной и даже вредной дотошностью копируется не только авторская живопись, но и пыль, и голубиный помет, и непристойные надписи, нацарапанные туристами.

Само же значение копирования памятников монументальной живописи, напомним, состоит в том, что это один из способов сохранения наших представлений о памятнике, по тем или иным причинам не дошедшем до нас или дошедшем в искаженном, разрушенном состоянии. Копия оказывает неопределимую помощь исследователям, издателям, выполняет роль документа, может служить связующим звеном в экспозиции выставки. В целом же сферы применения этого вида искусства многообразны. Копия, например, необходима в реставрации как полигон, избавляющий подлинник от насилия экспериментатора. Применяется она и в музейной практике, и, конечно, в становлении наших знаний о комплексной сущности храмового искусства, что стало особенно важно сейчас, когда для росписи строящихся храмов требуется готовить профессиональных мастеров. Копии-реконструкции – явление качественно новое, характерное для сегодняшнего этапа развития копирования. В его основе лежит идея создания произведения, максимально приближенного к подлиннику по авторскому замыслу и технологии. Это предполагает глубокое, всестороннее

научное исследование подлинника и проникновение художника-копииста в культурно-исторический контекст, включающий творчество автора оригинала.

В заключение стоит привести еще одно высказывание Дмитрия Сергеевича Лихачева: «Я полагаю, что работа по созданию банка копий древнерусской живописи – одна из важнейших задач Общества охраны памятников, реальный вклад в сохранение национальной культуры и всей мировой культуры в целом» [2].

Литература

1. Камалягин Д. «Штукатурка не валится? Так всё в порядке!» // Псковская провинция. – 2008. – 15 мая. – С. 19.
2. Лихачев Д.С. Россия // Литературная газета. – № 4 /5211. – 1968. – 12 октября. – С. 6.
3. Мальцева А.А. Древнерусские фрески. Копии из собрания Государственного русского музея. Каталог. – Л.: Государственный русский музей, 1983.
4. Сообщения Всероссийской центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. – Вып. 3. – Приложение III. – М., 1968.

Статья поступила в редакцию 23.12.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.005

MONUMENTAL PAINTING: THE DISPUTE BETWEEN «THEORISTS» AND RESTORERS

Adolf Ovchinnikov
Honored Art Worker of Russia,
the artist-restorer of the highest qualification
of the All-Russian Scientific and Art Center
named after Academician I.E. Grabar.
Russia, Moscow.

Abstract

The article substantiates the great importance of copying works of monumental art of Ancient Rus. This allows you to save images even in copies, allows during the copy process, not only to study in detail the technological and content side of fresco cycles, but, according to the author, forms the world, allows integrity to assess spiritual world of the masters of the past. The copy itself must not be fragmented, but to comprehensively cover all of the murals of the temple. High-quality copies of frescoes can be interesting exhibits in exhibitions and should be kept as works of art.

Keywords: Old Russian frescoes, restoration of monumental temple art, the importance of copying frescoes.

Bibliographic description for citation:

Ovchinnikov A. N. Monumental painting: the dispute between “theorists” and restorers. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, no 4(7), pp. 74-78. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/17/> (In Russian).

References

1. Kamalyagin D. ["Is the plaster not fall? So everything is ok!"]. *Pskovskaya provintsiya – Pskov province*, 2008, May 15, p. 19.
2. Likhachev D. S. [Russia]. *Literaturnaya gazeta – Literary Newspaper*, 1968, October 12, No 4/5211, p. 6.
3. Mal'tseva A.A. *Drevnerusskie freski. Kopii iz sobraniya Gosudarstvennogo russkogo muzeya. Katalog* [Old Russian frescoes. Copies from the collection of the State Russian Museum. Catalog]. Leningrad, State Russian Museum, 1983.
4. *Soobshcheniya Vserossiiskoi tsentral'noi nauchno-issledovatel'skoi laboratorii po konservatsii i restavratsii muzeinykh khudozhestvennykh tsennostei* [Reports of the All-Russian Central research laboratory for the conservation and restoration of museum art values]. Iss. 3, annex III. Moscow, 1968.

Received: December 23, 2017

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

УДК 7.074/737

МИНЦКАБИНЕТЫ. КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ МЕДАЛЕЙ. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Ерохин Виктор Михайлович
Заслуженный художник РФ,
член-корреспондент
Российской академии художеств.
Россия, г. Москва.

Аннотация

Цель представленного в статье исследования – показать историю возникновения и особенности собрания монет и медалей, современные возможности музейного и частного коллекционирования произведений медальерного искусства.

Ключевые слова: медальерное искусство, минцкабинет, медали и награды, медальерные технологии, собрание и коллекционирование.

Библиографическое описание для цитирования:

Ерохин В.М. Минцкабинеты. Коллекционирование медалей. Прошлое и настоящее // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 79-86. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/20/>

Монеты собирали всегда и во все времена. Конечно, это ещё не было связано с коллекционированием. Собирали, чтобы сохранить, накопить на черный день, уберечь от всяких непредвиденных случаев. Собранные монеты припрятывали, часто закапывали. Так возникали многочисленные схроны или клады, которые долгие годы могли быть скрыты в укромных местах. Но рано или поздно клады обнаруживались. И их содержимое являлось, да и до сих пор является одним из источников начала или пополнения коллекций, источником собрания и научного изучения. Разумеется, не только клады служили объектом собрания. С развитием интереса к историческому и культурному наследию проявлялся интерес и к монетам и медалям как носителям исторических слепков современности, которые к тому же в большей степени были неуязвимы перед лицом времени.

К XVIII в. сложились и оформились важнейшие собрания монет и медалей во многих городах Европы: Вене, Париже, Гамбурге. Такие собрания получили название «Минцкабинет» от немецкого «Munze» – монета и «Kabinet» – кабинет.

В России в начале и середине XVIII столетия не делалось существенного различия между монетой и медалью. Они рассматривались как равноценные исторические памятники. Первые русские медали вышли из стен Московского монетного двора в Кадашевской слободе, основанного в 1701 году. Сознвая историческую ценность медали и её немаловажную роль в пропаганде новых идей, император Петр I неоднократно отдавал личные распоряжения о создании медалей в память о значительных событиях. В основном развитие русской медали шло по двум направлениям – наградной и памятной. Тираж некоторых наград достигал 3-4 тысяч экземпляров. Как и в старину, основанием для награждения был не личный подвиг, а сам факт участия в сражении. Естественно, солдатские и офицерские медали отличались размером и материалом в соответствии с «Табели о рангах». В отличие от наградных, памятные медали предназначались для более узкого круга лиц – верхушки дворянства, дипломатов, для рассылки к иностранным дворам с целью распространения информации об успехах России.

Началом возникновения собственно минцкабинетной коллекции послужила покупка Петром I в 1721 г. в Гамбурге нумизматического собрания Модерса для Кунсткамеры. Позднее одним из крупнейших нумизматических собраний становится Минцкабинет Императорского Эрмитажа. Именно в это время возникают и первые частные коллекции монет и медалей. Однако, собственное производство медалей, особенно в царствование Анны Иоанновны, в силу некоторых обстоятельств, вызывало беспокойство в среде образованных людей России. Интересна, на наш взгляд, записка В.Н. Татищева 1727 года о мерах по улучшению монетного и медальерного дела, в которой он писал: «Медали во всём свете делаются в вечную память и славу государей и государств, но у нас оное в весьма худом состоянии: 1) многие медали деланы не по употребляемой по всей Европе пропорции – малы или велики и толстоте не по великости; 2) начертания сумнительные; 3) надписи непристойные или неизвестные, что разуместь не можно их знаменование; 4) многие деланы были и раз пропали; 5) некоторые штемпели без известия причины остаются; 6) многие знатные дела остаются без медалей; 7) об оном весьма государству полезном искусстве прилежания нет и для предосторожности, чтоб впредь оное не оскудевало и определения не учинено» [1].

Несмотря на некоторые трудности, интерес к медальерному искусству всё возрастал. Увеличивается число любителей-коллекционеров. В 1729 году сенатским указом было разрешено «на прежде сделанные штемпели для российской славы, кто пожелает делать медали из своего золота и серебра и им в том позволить, а кто пожелает делать вновь партикулярные, о том докладывать в Сенат» [2, с. 133]. В 1740 году главный директор монетного правления граф М.Г. Головин докладывал Кабинету о созданном описании медальных штемпелей: «...оное описание для всенародного известия напечатать, чрез что всяк бы повестен был, какие же славные дела блаженные и вечно достойные памяти его императорского величества Петра I при российских дворах медали тиснены были». Предполагалось напечатать эту опись для широкой продажи, «...дабы все, как учёные, так и неучёные люди могли разуместь, к какому намерению они [медали] сочинены были».

Расцвет медальерного искусства и значительное пополнение коллекций Эрмитажного Минцкабинета произошло в царствование императрицы Екатерины II. Покупались личные коллекции, как в России, так и за рубежом. Отечественное медальное производство

оперативно откликалось на важнейшие события политической и культурной жизни страны. Медали и монеты екатерининской эпохи становятся обязательным элементом светского и дипломатического этикета. Именно в это время стали регулярно выпускаться серии медалей с портретами русских князей и царей и различные исторические серии. В создании проектов серий медалей на события древнейшей российской истории личное участие принимала сама императрица. В царствование Екатерины II Петербургский монетный двор приступил к выпуску новоделов русских монет и медалей штемпелями предшествующих правлений по заказам высокопоставленных собирателей. В придворной и дворянской среде модное увлечение коллекционированием медалей часто перерастало в серьёзный интерес к медальерному искусству. Так, например, супруга великого князя, будущего императора Павла I, Мария Фёдоровна брала уроки лепки медалей у медальера Петербургского монетного двора К.А. Леберехта, сама занималась резьбой по стали, камню и кости и добилась определённого успеха. На протяжении всего XVIII века высшие слои русского общества, включая членов императорской семьи, относились к коллекционированию как к элитарному занятию, связанному не только с удовлетворением духовных запросов собирателя, демонстрацией его приобщения к европейской культуре, но и с заботами об увеличении личного престижа или престижа своего монарха.

Во времена Александра I на приобретение монет и медалей для пополнения Минцкабинета Придворная контора выделяет крупные ассигнования. Вещевые и монетные клады, ранее передававшиеся Министерством народного просвещения в Академию наук, с этого времени препровождаются в Эрмитаж. Постоянно пополняемой коллекции выделяются новые помещения у баллюстрад Овального зала Большого Эрмитажа. Значительным пополнением собрания Минцкабинета стала покупка по инициативе Николая I части коллекции Я.Я. Рейхеля в 1851 году.

Рейхель Я.Я. (1780-1856) – крупнейший петербургский собиратель, потомственный медальер, художник Петербургского монетного двора, технический руководитель Экспедиции заготовления государственных бумаг, действительный статский советник передал только русских монет и медалей 4712 экземпляров, что увеличило коллекцию Эрмитажа вдвое.

Значительной вехой собрания Минцкабинета стало открытие Нового Эрмитажа. Особое внимание в новом здании было уделено оформлению залов для экспонирования нумизматической коллекции. Архитектор Нового Эрмитажа Л. Кленце полагал, что «требования к архитектуре и декорированию возрастают там, где непосредственное действие выставляемых произведений искусства слабее». Поскольку нумизматический материал действительно сложен для зрительского восприятия, то архитектор уделял особое внимание великолепию и богатству отделки залов, отведённых для Минцкабинета (рис. 1). Двенадцатиколонный зал украшен изделиями из цветного камня, золочёной бронзы, уникальными торшерами. Витрины тщательно спроектированы и искусно декорированы.

Постоянная (обновлённая) экспозиция Минцкабинета в Новом Эрмитаже была готова к июлю 1858 года и насчитывала 65 тысяч монет и медалей. К этому времени Минцкабинету были переданы новые помещения – зал Лоджий Рафаэля.



Рис. 1. А. Премацци. Зал монет и медалей в Новом Эрмитаже. 1853. Акварель. Государственный Эрмитаж. Источник: <http://antique-kunstkamera.ru/catalog/art-literature/2388.html>



Рис. 2. К.А. Ухтомский. Лоджии Рафаэля. 1860. Акварель. Государственный Эрмитаж. Источник: <http://www.hermitagemuseum.org>

Также к этому времени сформировался и штат квалифицированных хранителей и учёных, превративших в середине XIX века Минцкабинет в крупнейший центр нумизматических исследований в России.

Император Николай I, уделявший большое внимание комплектованию и пополнению коллекций музея, не оставлял без внимания и Минцкабинет. Помимо уже упоминавшейся покупки коллекции Я.Я. Рейхеля, император распорядился ежегодно пополнять нумизматическое собрание Эрмитажа «обязательными» экземплярами продукции монетных дворов России: с 1852 года – монет, а с 1856-го – медалей. Это распоряжение Николая I оставалось в силе и при его преемниках до 1917 года, а после революции было подтверждено ленинским декретом.

Покупка в 1861 году в Берлине и Париже западноевропейских орденов положила основу фалеристического собрания Эрмитажного Минцкабинета, которое также стало регулярно пополняться.

Коллекция продолжала пополняться и после революции 1917 года. Так, только за два десятилетия собрание увеличилось более чем в два раза – с 258000 в 1917-ом до 577800 экземпляров в 1938 году.

В последующие годы крупнейшие музеи СССР, имеющие нумизматические отделы, систематически покупали новые произведения медальерного искусства современных художников. У автора данной статьи, ещё молодого художника-медальера, в 70-80 годы регулярно покупались авторские медали с выставок. Дирекцией выставок СССР, РСФСР, Художественным Фондом, естественно, осуществлялись аналогичные закупки и у других художников-медальеров.

Кроме того, и это, пожалуй, самое главное, в обязательном порядке московский и ленинградский монетные дворы передавали в государственные собрания по одному экземпляру отчеканенных тиражных медалей, посвящённых общественно важным событиям,

выдающимися личностям, знаменательным датам и т.д., то есть практически каждая новая тиражная медаль пополняла нумизматические собрания нескольких крупнейших музеев.

После 1991 года подобная практика прекратилась. Теперь ни одна медаль, ни одно даже уникальное произведение не передаётся ни в один музей. А ведь на монетных дворах делается немало интересного, что могло бы и должно сохраняться и систематизироваться.

Автору, проработавшему 15 лет главным художником Московского монетного двора Гознака, часто приходилось общаться с директорами, главными хранителями, заведующими отделами нумизматики многих музеев России. Все они с сожалением признавали, что не имеют информации о продукции, выпускаемой монетными дворами сегодня, и что явно ощущается необходимость пополнения музейных собраний современными работами медальерного искусства для последующего изучения и атрибуции, то есть для продолжения развития нумизматической науки и искусствоведческой работы. К сожалению, у монетных дворов нет возможных механизмов продолжения ранее существовавшей более столетия практики передачи образцов в музеи, а у музеев нет возможностей для закупок.

Но работа идёт. К некоторым важным датам и событиям музеи заказывают те или иные произведения медальерного искусства.

К 150-летию открытия Нового Эрмитажа был проведён конкурс на разработку и выпуск медали, посвящённой этому событию. Автор статьи выиграл этот конкурс. В результате была отчеканена памятная медаль (рис. 3-4), которая вручалась на церемонии открытия выставки и затем вошла в коллекцию Государственного Эрмитажа.

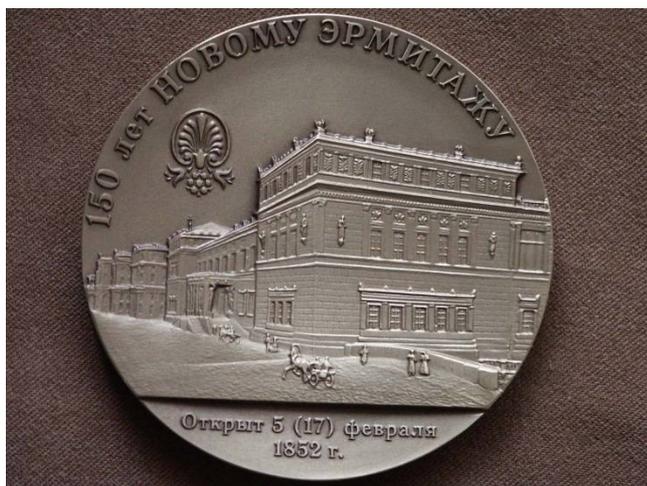


Рис. 3. Медаль «150 лет Новому Эрмитажу». Аверс. Автор – В. Ерохин. 2002. Фото: В. Ерохин.

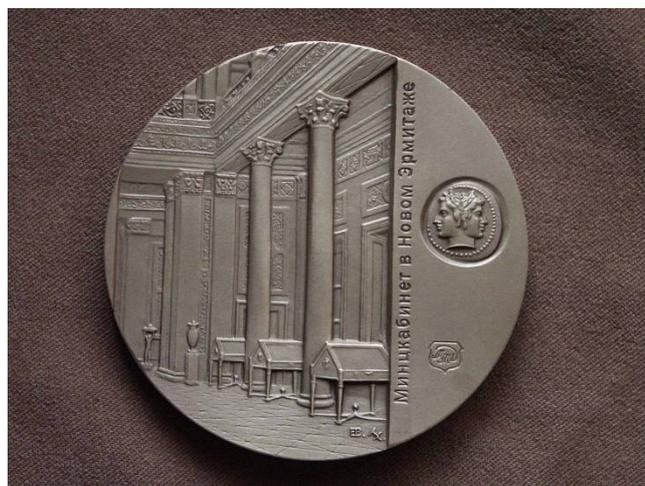


Рис. 4. Медаль «150 лет Новому Эрмитажу». Реверс. Автор – В. Ерохин. 2002. Фото: В. Ерохин.

Автору также довелось работать над медалью, посвящённой юбилею открытия музеев Московского Кремля (рис. 5-6). Особенностью данной медали стало наличие вставки из другого материала, которая может выниматься из своего ложа и занимать другое положение.

По заказу ГМИИ им. А.С. Пушкина к 100-летию открытия музея автором данной статьи были выполнены эскизы и модели для памятной медали и нескольких памятных знаков. Аналогичная работа была осуществлена в честь воссоздания ансамбля Музея-заповедника «Царицыно».



Рис. 5. Медаль «Музеи Московского Кремля. 1806–2006». Аверс. Автор – В. Ерохин. 2006. Фото: В. Ерохин.

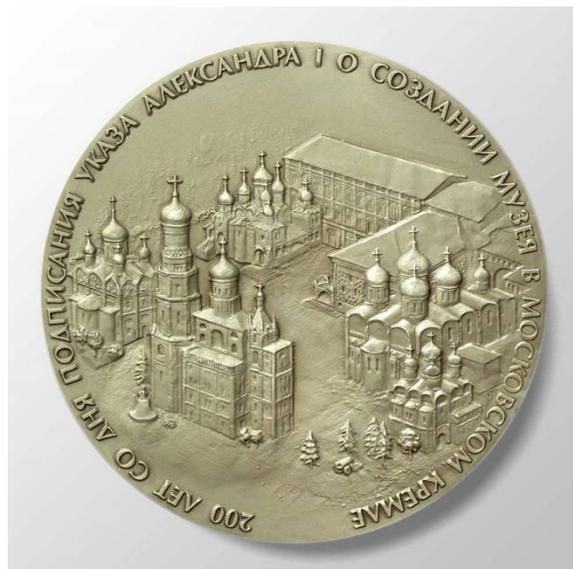


Рис. 6. Медаль «Музеи Московского Кремля. 1806–2006». Реверс. Автор – В. Ерохин. 2006. Фото: В. Ерохин.

Это небольшая часть медалей и памятных знаков, которые специально делались и предназначались для пополнения коллекций музеев. Естественно, часть тиража медалей попадает в частные собрания, так как продолжает развиваться и частное коллекционирование. Если собирание и коллекционирование монет всегда имело место, то собирание медалей, а тем более заказ изготовления индивидуальных медалей в последнее время получает всё большую популярность. Тем более для этого есть все возможности. Частное лицо может заказать любую уникальную медаль для себя из любого материала, в том числе золота и серебра. Сюжеты могут быть самыми разными, связаны с какими-то важными событиями или желаниями конкретной семьи или отдельного лица. Есть фирмы, специализирующиеся на изготовлении специального оборудования и мебели для частных коллекций монет и медалей. Кстати, подобные изделия также называются минцкабинетами.



Рис. 7. Современные минцкабинеты. Источник: <http://www.rarecoins.ru>

Как правило, изготавливаются они на заказ из ценных пород дерева, могут быть богато декорированы и иметь уникальные покрытия. Разумеется, такие коллекции носят далеко не массовый характер. Но есть и довольно демократические собрания и при этом очень неплохие, владельцы которых стараются по мере возможности пополнять и развивать свои коллекции. Остаётся пожелать, чтобы коллекционеров и серьёзных собирателей произведений медальерного искусства и мелкой пластики становилось всё больше и больше.

Литература

1. Записка В. Н. Татищева о мерах по улучшению монетного дела в России. Центральный государственный архив древних актов (ЦГАДА), Госархив. – Ф. XIX. – Д. 135. – Л. 1.
2. Сборник указов по монетному и медальному делу в России, помеченных в Полном Собрании Законов с 1649 по 1881 г. – СПб., 1887. – Вып. I.

Статья поступила в редакцию 18.08.2017 г.

COIN-CABINETS. MEDAL COLLECTING. PAST AND PRESENT

Viktor Erokhin

The merited artist of the Russian Federation,
the Corresponding Member of the Russian
Academy of Arts (Moscow).
Russia, Moscow.

Abstract

The aim of this study is to show the history of origin and special aspects of collecting coins and medals, modern opportunities of museum and private collecting of medal art masterpieces.

Keywords: medallistic art, coin cabinet, medals and prizes, medallistic technologies, assembling and collectioning.

Bibliographic description for citation:

Erokhin V. M. Coin-cabinets. Medal collecting. Past and present. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 79-86. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/20/> (In Russian).

References

1. Note By V. N. Tatishchev on measures to improve the coin business in Russia. Central State Archive of Ancient Acts (CSAAA), State Archives. F. XIX, d. 135, l. 1.
2. *Sbornik ukazov po monetnomu i medal'nomu delu v Rossii, pometennykh v Polnom Sobranii Zakonov s 1649 po 1881 g.* [Collection of decrees on monetary and medal business in Russia, marked in the Full collection of Laws from 1649 to 1881]. St. Petersburg, 1887, iss. I.

Received: August 18, 2017

ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ В МУЗЕЕ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ. ЖИВОПИСЬ

Богдан Вероника-Ирина Трояновна
Кандидат искусствоведения, заместитель
директора по научной работе Научно-
исследовательского музея
Российской академии художеств.
Россия, г. Санкт-Петербург.

Аннотация

В статье дается обзор основных поступлений живописных произведений из частных коллекций с момента основания Академии художеств до 1917 года. Основной упор сделан на малоизвестных собраниях графов Г.В. Орлова, В.В. Мусина-Пушкина-Брюса, князя Е. Сапег.

Ключевые слова: частные коллекции, Императорская академия художеств, музей Академии художеств.

Библиографическое описание для цитирования:

Богдан В.-И. Т. Частные коллекции в музее Академии художеств. Живопись // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 87-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/21/>

Несмотря на то, что Академия художеств получила статус государственного учреждения при Екатерине II, ее художественное собрание в очень большой степени складывалось из произведений, входивших в состав частных коллекций [6]. Даже само ядро академического музея – сто картин, рисунков и гравюр европейских мастеров, переданные в 1758 году от И.И. Шувалова, являло вкусы одного или нескольких любителей изящных художеств. Следующим крупным даром, значительно обогатившим собрание Академии, были альбомы рисунков западноевропейских мастеров, завещанные ее президентом И.И. Бецким. Кроме того, согласно его воле, поступили «два шкафа, с гравированными антиками, весьма древними, и с редкими слепками изображений различных исторических лиц, сделанных по преимуществу французскими художниками» [8].

Согласно существовавшей традиции, выдающиеся современники, принимавшиеся в число почетных членов и почетных любителей, присылали в Академию художеств свой портрет, а некоторые дарили произведения искусства. В 1805 году композитор Д.С. Бортнянский передал две картины неизвестных итальянских художников XVIII века – «Триумф Венеры» [7] и «Альдобрандинскую свадьбу» (рис. 1), ныне входящие в состав новой постоянной экспозиции.



Рис. 1. Неизвестный итальянский художник XVIII века. Альдобрандинская свадьба. Копия с римской фрески, написанной с древнегреческого оригинала. Ватиканская библиотека. Холст, масло. Дар композитора Д.С. Бортнянского, почетного члена ИАХ. Фото: В.-И. Т. Богдан.

При президенте А.Н. Оленине шла систематизация коллекции, появился термин «Академический музей». В начале 1830-х годов переданы картины из собрания графа Г.В. Орлова, произведения, секвестированные в имени князя Е. Сапег, а в 1836 году – более 50 живописных работ из купленной государством картинной галереи графа В.В. Мусина-Пушкина-Брюса, поступивших в Академию художеств по повелению Николая I.

Девятнадцать картин мастеров голландской, итальянской, немецкой, французской школ из имущества покойного тайного советника графа Г.В. Орлова были приобретены Академией художеств на аукционе 1830 года. Приоритетными по значению специальная художественная комиссия сочла портреты кисти Тинторетто, Б. ван дер Хельста и Б. Деннера, пейзажи Я.-Ф. Хаккерта, Я. Ван Гойена, С. ван Рейсдаля, П.А. Шовена, А. Локателли и другие работы. В настоящее время в музее находится лишь «Вид Ариччи близ Рима» А. Теерлинка.

Несколько особняком в ряду частных коллекций, поступивших в академический музей, стоит собрание князя Е.К. Сапег. Все имущество участника польского восстания 1830-1831 годов отошло в казну, а часть коллекции по воле Николая I была передана в Академию художеств. Опись картин, найденная автором статьи в архиве, дает весьма общее представление об этом семейном собрании, от которого в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств не осталось никакого следа. Из пятидесяти трех произведений, размеры которых не указаны, в реестре насчитывается 11 копий с работ французского мариниста К.-Ф. Верне; живописные воспроизведения с П. Веронезе и Ф.М. Гране, известного мастера изображения церковных интерьеров, хранителя Лувра и Картинной галереи в Версале. Тридцать четыре картины были выполнены неизвестными живописцами итальянской, фламандской и французской школ; остальные принадлежали кисти фламандцев А.Ф. ван дер Мейлена, Т. Ромбоутса; голландцев Ф. де Муперона и Т. Вейта. В состав собрания входили и одноколерные работы на медных досках на сюжеты баталий Александра Македонского с оригиналов Ш. Лебрена, написанных художником Ф. Смуглевичем.

Помимо картин в Академию художеств отослали рисунки «Жертвоприношение Авраама», «Вознесение на кресте змея Моисеем в пустыне», «Пейзаж с фигурами» неизвестных мастеров, более 600 эстампов, три барельефа (два из них на меди, один на дереве), мозаику

с изображением Девы Марии, гравированные доски и книги. Особенно многочисленным оказалось собрание эстампов – в него входили не только гравюры с произведений А. Ватто и Тициана, но и два тома «Видов римских зданий» Дж.Б. Пиранези, «Виды различных дворцов во Франции». В апреле 1833 года поступили пять книг с архитектурными чертежами А. Палладио и одна с эстампами галереи Люксембургского дворца. Есть все основания надеяться, что в Научной библиотеке Академии художеств сохранилась хотя бы часть из того, что входило в прекрасное княжеское собрание.

В 1836 году академический музей обогатился частью коллекции дипломата графа В.В. Мусина-Пушкина-Брюса, покупавшего картины во время пребывания в Королевстве обеих Сицилий. На родине он приобрел известность как меценат, и в 1830 году Академия художеств избрала его почетным членом. В последние годы жизни, в 1835-1836 годах, граф был председателем Общества поощрения художеств.

Картины из собрания Мусина-Пушкина-Брюса разместили в залах постоянной экспозиции на втором этаже по 3-ей линии [2]. Коллекция состояла из оригиналов и копий тех европейских живописцев, на изучение творчества которых Академия ориентировала будущих художников, – в основном, Рафаэля, живописцев болонской школы. «Каталог Высочайше пожалованных Академии картинам, бывшим в галерее покойного обер-шенка двора его императорского величества графа Мусина-Пушкина-Брюса, за исключением отправленных в Москву 75-ти картин» дает возможность судить о классических вкусах графа, в собрании которого доминировали картины итальянских мастеров XV–XVI веков флорентийской, венецианской, болонской школ (А. Карраччи, Гверчино, Доменикино, Бассано); копии с Рафаэля. В меньшей степени представлены фламандские, французские, голландские и немецкие живописцы XVII–XVIII столетий – в основном, натюрморты. Сейчас из этого собрания в академическом музее находятся лишь две живописные копии с Рафаэля – неизвестного итальянского художника XVIII века «Святое семейство. Лоретская Мадонна» и «Мадонна с покрывалом. (Сон Иисуса)» (рис. 2) неизвестного художника начала XIX века.



Рис. 2. Неизвестный итальянский художник начала XIX века. Мадонна с покрывалом (Сон Иисуса). Копия с утраченного оригинала Рафаэля. Холст, масло. Из коллекции графа В.В. Мусина-Пушкина-Брюса. Фото: В.-И. Т. Богдан.

Однако наиболее крупным пополнением музея стала коллекция графа Н.А. Кушелева-Безбородко, завещанная им Академии художеств в 1860 году [3].



Рис. 3. Д. Сегерес. Цветы на архитектурном украшении, в котором гнездо со щегленком. Холст, масло. Коллекция графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Фото: В.-И. Т. Богдан.



Рис. 4. Неизвестный художник голландской школы XVII века. Женщина с яблоком. Холст, масло. Коллекция графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Фото: В.-И. Т. Богдан.

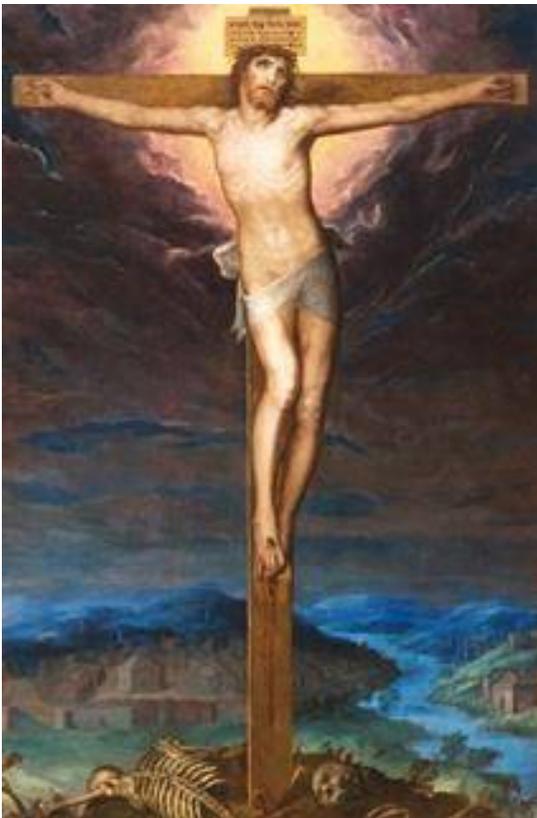


Рис. 5. Неизвестный итальянский художник. Распятие. Холст, масло. Коллекция графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Фото: В.-И. Т. Богдан.

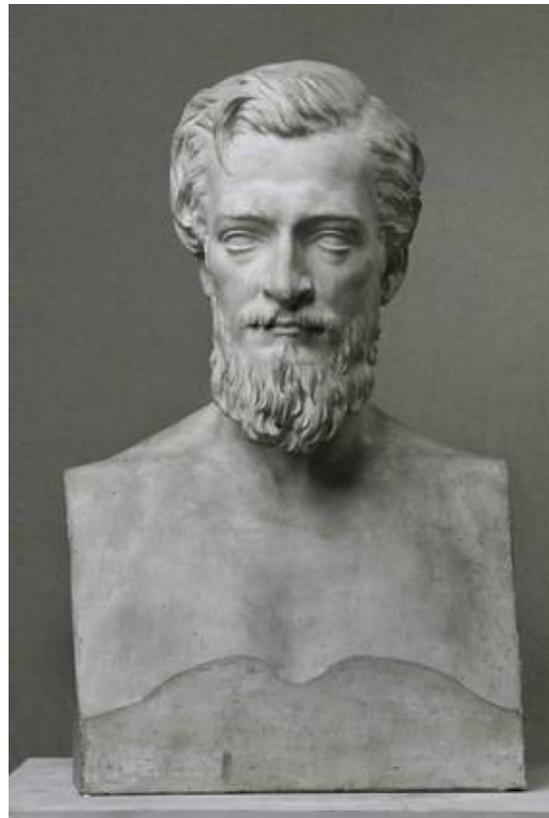


Рис. 6. Р.-Г.Бах. Портрет графа Н.А. Кушелева-Безбородко. 1863. Бюст. Гипс. Фото: В.-И. Т. Богдан.

По наследству Николаю Александровичу досталась небольшая часть знаменитого фамильного собрания, куда входили два полотна П. Рубенса «Вознесение Богоматери на небо» и «Волчья трава»; широко известное произведение Я. Йорданса «Король пьет», а также нескольких исключительно ценных картин – «Дама пьет из рюмки, подле нее сидит кавалер» Г. Терборха, «Внутренность голландской таверны» А. ван Остаде, «Скот на пастбище» А. ван де Велде, «Голова девочки» Ж.-Б. Греза, «Приморский грот» К.Ж. Верне. Кроме того, граф стал обладателем большого количества картин неизвестных художников. Но он продолжал собирать, приобретя за несколько лет более 250 полотен современных французских, бельгийских, немецких мастеров. Именно эта часть его коллекции была признана наиболее ценной для художников. На произведения П. Делароша, Диаза де ла Пенья, Э. Делакруа, Ш. Добиньи, Г. Курбе, Ж.Л. Жерома, Ж.-Б.К. Коро, Ж.-Л.Э. Мейссонье, Ж.-Ф. Милле, Т. Руссо приходили смотреть не только ученики, но и зрелые мастера. Полотна Кушелевской галереи, разместившиеся в специально отведенных для нее залах, впоследствии отданных под нужды академической библиотеки, копировали Ф.А. Васильев, И.Е. Репин, А.А. Рылов и др. После 1917 года Кушелевскую галерею ждала та же судьба, что и основное собрание музея.

Интересной страницей истории Академии художеств является период, начавшийся в 1843 году назначением на пост президента Академии художеств герцога Максимилиана Лейхтенбергского, супруга великой княгини Марии Николаевны [4]. Прекрасно образованный, с развитым художественным вкусом и широким кругозором, герцог был владельцем одной из лучших частных коллекций в Европе. Перевезенная из Германии, она занимала специально отведенные под нее залы в Мариинском дворце. В 1851 году, под покровительством герцога Лейхтенбергского и по его инициативе, впервые в России, в Академии прошла «Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам». На ней были показаны не только картины, скульптуры, предметы прикладного искусства из крупнейших столичных собраний Строгановых, Шуваловых, Лобановых-Ростовских, Мусиных-Пушкиных, но и из скромных частных коллекций петербуржцев. Она стала событием в культурной жизни и привлекла внимание к изучению феномена частных собраний. Великая княгиня Мария Николаевна, сменив герцога на посту президента Академии, через десять лет устроила выставку раритетов из императорских дворцов и частных коллекций, также носившую благотворительный характер. Был издан «Указатель собранию картин и редких произведений художества, принадлежащих членам Императорского дома и частным лицам Петербурга. (Выставка 1861 года)» (СПб., 1861).

Можно предположить, что огромный рисунок Дж. Босси (рис. 7), представляющий собой копию-реконструкцию «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, хранящийся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств, экспонировался либо на одной из вышеуказанных выставок, либо попал в Академию в 1884 году в составе остальной части собрания. Судьба распорядилась так, что наследники были вынуждены продать Мариинский дворец, и герцог Николай Максимилианович решил передать коллекцию в Академию «на время его жизни». Его сыновья, князья Николай и Георгий Романовские, настояли на возврате коллекции, которая впоследствии была вывезена из России.



*Рис. 7. Дж. Босси. Тайная вечеря. 1807. Картон к живописной копии-реконструкции фрески Леонардо да Винчи в церкви Санта-Мария дела Грацие в Милане. Бумага на холсте, итальянский карандаш, уголь, белила. Фрагмент. Из собрания герцога Максимилиана Лейхтенбергского.
Фото: В.-И. Т. Богдан.*

В конце XIX – начале XX вв. академический музей продолжал расти как за счет единичных даров, так и личных собраний. В августе 1884 года княжна Людмила Владимировна Шаховская передала унаследованную коллекцию картин, принадлежавших тайному советнику Александру Владимировичу Плетневу. Как писали «Художественные новости», небольшое собрание из 54 произведений состояло из двух-трех картин старинной живописи, нескольких копий, а также из более или менее любопытных работ русских и иностранных художников.

В 1885 году Советом Академии принято решение о передаче из музея Императорской академии художеств картин русской и европейских школ в провинциальные музеи. Это касалось коллекций А. Базилевского и А. Плетнева, большую часть которых предполагалось отослать в Одесское общество любителей искусств, Рижскую городскую картинную галерею, Виленский публичный музей, Радищевский музей в Саратове.

В отчете Императорской академии художеств за 1883-1884 учебный год упомянуто, что ее художественное собрание вновь увеличилось. По духовному завещанию поступила коллекция из 53 картин обер-гофмейстера, действительного тайного советника Виктора Александровича Бибикова (1807-1883). Проживавший в квартире, находившейся в доме великого князя Константина Николаевича, Бибиков, будучи близок этой семье, оставил в дар великому князю Константину Николаевичу картину В. ван дер Вельде «Морской вид», а его сыну, великому князю Константину Константиновичу, – бронзовые скульптуры П.К. Клодта (бюст императора Николая Павловича и пять лошадей).

В ноябре 1884 года, после тщательного осмотра коллекции, Совет Академии принял решение распределить картины по городским музеям и специальным школам, но только на правах пользования.

Одной из коллекций, пополнивших музей в начале XX века, стало собрание М.Н. Никонова, оставленное им П.Л. Вакселем [1; 5]. Платон Львович поступил как истинный коллекционер: около 60 картин, этюдов, акварелей и скульптур в 1902 году он передал Академии художеств, а 38 картин – училищу живописи, ваяния и зодчества при Московском художественном обществе. В 1903 году Академия художеств в знак признательности избрала Вакселя своим действительным членом.



Рис. 8. Ф. Прадилла. Живописный уголок. Дерево, масло. Из коллекции М.Н. Никонова.
Фото: В.-И. Т. Богдан.

Собрание Никонова состояло из картин небольшого размера, иногда выполненных на дереве. В основном это были пейзажи и жанровые сцены современных испанских, итальянских и русских художников; немного французов и немцев. Среди наиболее известных – испанцы Хосе Вильегас и Франсиско Прадилла (Прадилля), в разное время возглавлявшие музей Прадо и Испанскую академию изящных искусств в Риме; живописец и архитектор Хосе Гальегос, ученик Ф. Мадрацо; братья Хуан Пабло и Аугусто Салинас; итальянцы Алессандро ла Вольпе и Лодовико Премацци; немцы Франц Ленбах и Карл Кронбергер. Русская живопись второй половины XIX века представлена этюдами И.Е. Репина, Г.И. Семирадского, С.В. Бакаловича, Ф.А. Бронникова, А.А. Харламова, К.Е. Маковского, И.И. Шишкина, М.К. Клодта.

Вместе с картинами Никонова, Ваксель передал и ряд принадлежавших лично ему произведений: полотно Х. Эспины, акварели Х. Гальегоса и А. Риццони, картон к портрету Марчеллы Зембрих Франца Ленбаха (в каталоге он пометил, что это вещь из собрания Вакселя и Ю.Е. Полуянского).

В настоящее время в музее Академии художеств удалось выявить лишь две работы из числа подаренных Вакселем. Это две небольшие по размеру, выполненные на дереве картины испанских мастеров: «Уличная сцена. (Фруктовая лавка)» (дерево, масло, 41x24) Х.П. Салинаса, приобретенная у автора в Риме в 1893 году, и «Живописный уголок в понтийских болотах – Террачина Фонди» (1895; дерево, масло, 62x24. Рис. 8), написанная с натуры Ф. Прадиллой. Как и остальные экспонаты музея, эти две работы, отличающиеся

живописностью и мастерством исполнения, при его расформировании в 1920-1930-х годах покидали стены Академии, но затем были возвращены.

Имя Владимира Эммануиловича (Вольдемара Эммануила) фон Краузольда (Woldemar von Krausoldt, 1826-1906) сейчас практически неизвестно даже исследователям истории Академии художеств [9]. Между тем, его коллекция европейской и русской живописи, попавшая в начале XX века в музей Академии художеств, была настолько значимой, что стала продолжением Кушелевской галереи.

Единственный источник, в котором упоминается о коллекции Краузольда, – академические журналы и отчеты. К сожалению, в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств не удалось выявить ни одного произведения из этого собрания. По сведениям Т.Д. Исагуловой, исследователя рода Зубовых и истории Зубовского института, коллекция Краузольда скорее всего была составлена в Петербурге в годы, когда П.А. Зубов, с которым дружил Краузольд, сам покупал на выставках картины для особняка на Исаакиевской площади, 5.

28 марта 1907 года в Академию художеств обратилась госпожа София Александровна Резвая, супруга генерал-лейтенанта, сообщив, что ей и Луизе Александровне Поповой перешла по наследству от умершего дяди В.Э. Краузольда значительная коллекция картин, которую он собирал с любовью в течение многих лет. Поэтому предлагалось освободить комнату в три окна, соседствующую с Кушелевской галереей, в которой на тот момент располагался кабинет хранителя музеев (его пришлось перенести в Пименовский зал). Размеры помещения как раз позволили разместить в нем всю коллекцию.

Судя по «Указателю..» [9], собрание состояло преимущественно из жанровых сцен и пейзажей художников XIX века французской, немецкой и голландской школ: А. Калама, Ф. фон Дефреггера, Дж. Джиганте, Э.-Л. Изабэ, Б.К. Куккука, Г. Макса, Э.Ж. Вербукховена. Их творчество и ранее было представлено в академическом музее. Весьма представительным был состав имен русской школы – И.К. Айвазовский, К.П. Брюллов, А.П. Боголюбов, барон М.К. Клодт, В.Д. Поленов, И.И. Шишкин. Эта коллекция стала последним крупным частным собранием, поступившим в музей Императорской академии художеств.

В 1920-1930-е годы воля бывших владельцев частных коллекций была проигнорирована, музей был закрыт и расформирован. Наиболее ценные экспонаты в несколько этапов передавались не только в Эрмитаж и Русский музей, но и в самые отдаленные музеи страны. При передаче зачастую терялись имена авторов, так что в наши дни бывает трудно восстановить историю бытования картин. Некоторые произведения были проданы на происходивших по распоряжению советского правительства эрмитажных распродажах.

Подводя итог, можно сказать, что именно благодаря частным пожертвованиям Академия художеств к 1917-му году обладала хорошим и разносторонним собранием, позволявшим будущим художникам получать в ее стенах основы мастерства и воспитывать вкус, необходимый творцу.

Литература

1. Богдан В.-И.Т. Дар П.Л. Вакселя // Мир музея. – 2003. – № 3. – С. 22-23.
2. Богдан В.-И.Т. Коллекция графа В. В. Мусина-Пушкина-Брюса в музее Академии художеств // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. VI / Балтийский Гуманитарный фонд. – СПб., 2003. – С. 290-305.

3. Богдан В.-И.Т. Род Кушелевых-Безбородко // Антикварное обозрение. – 2011. – № 3. – С. 22-31.
4. Богдан В.-И.Т. Собрание герцога Лейхтенбергского в музее Академии художеств // Немцы в России. Встречи на перекрестке культур. – СПб., 2011. – С. 52-60.
5. Богдан В.-И.Т. Собрание М. Н. Никонова в музее Академии художеств // Судьбы музейных коллекций / Материалы VII Царскосельской научной конференции. Гос. музей-заповедник «Царское Село». – СПб., 2001. – С. 336-347.
6. Богдан В.-И.Т. Частные коллекции, поступившие в музей Академии художеств в XIX – начале XX века // Материалы конференции, посвященной итогам научной работы за 2001 год / НИМ РАХ. – СПб., 2001. – С. 3-10.
7. Богдан В.-И.Т. Канон красоты по Рафаэлю. Эпоха Рафаэля и русская художественная школа: каталог выставки / НИМ РАХ. Генеральное консульство Италии в Санкт-Петербурге. Итальянский институт в Санкт-Петербурге. – СПб., 2008. – № 25. – С. 36.
8. Музей Академии художеств. Страницы истории. 1758-1990-е годы / Авторы составители: Целищева Л.Н., Литовченко Е.Н., Богдан В.-И.Т. – СПб., 2009. – С. 14.
9. Указатель собрания картин Владимира Эммануиловича Краузольда, принесенных в дар Императорской академии художеств Софией Александровной Резвой // Картинная галерея Императорской академии художеств. – СПб., 1908.

Статья поступила в редакцию 16.08.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.006

PRIVATE COLLECTIONS IN THE ACADEMY OF ARTS MUSEUM. PAINTINGS

Bogdan Veronica Irina
PhD (Art History), Vice Director for Research
work, Scientific Research Museum of the Russian
Academy of Arts.
Russia, St. Petersburg.

Abstract

The article provides an overview of the main income of paintings from private collections since the founding of the Academy of Arts until 1917. The main emphasis is on the little-known collections of Counts G. Orlov, V. Musin-Pushkin- Bruce, Prince E. Sapieha.

Keywords: private collections, Imperial Academy of Arts, Academy of Arts Museum.

Bibliographic description for citation:

Bogdan V.-I. T. Private Collections in the Academy of Arts Museum. Paintings. *Iskusstvo Evrazii* – *The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 87-97. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/21/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.006. (In Russian).

References

1. Bogdan V.-I.T. [The gift of P.L. Waxel]. *Mir muzeya – The world of museum*, 2003, No 3, pp. 22-23.
2. Bogdan V.-I.T. [Collection of count V. V. Musin-Pushkin-Bruce in the Museum of the Academy of arts]. *Nevskii arkhiv. Istoriko-kraevedcheskii sbornik. VI* [The Nevsky archive. Historical and ethnographic collection. VI]. St. Petersburg, 2003, pp. 290-305.
3. Bogdan V.-I.T. [Family of Kushelevs-Bezborodko]. *Antikvarnoe obozrenie – Antiquarian Review*, 2011, No 3, pp. 22-31.
4. Bogdan V.-I.T. [Collection of the Duke of Leuchtenberg in the Museum of the Academy of Fine Arts]. *Nemtsy v Rossii. Vstrechi na perekrestke kul'tur* [Germans in Russia. Meeting at the crossroads of cultures]. St. Petersburg,, 2011, pp. 52-60.
5. Bogdan V.-I.T. [Collection of M. N. Nikonov in the Museum of the Academy of Arts]. *Sud'by muzeinykh kollektzii / Materialy VII Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii* [Destinies of museum collections. Proceedings of the VII Tsarskoye Selo Scientific Conference]. St. Petersburg, 2001, pp. 336-347.
6. Bogdan V.-I.T. [Private collections received by the Museum of the Academy of arts in the XIX – early XX century]. *Materialy konferentsii, posvyashchennoi itogam nauchnoi raboty za 2001 god. Nauchno-issledovatel'skii muzei Rossiiskoi akademii khudozhestv* [Proceedings of the conference on the results of scientific work for 2001. Research Museum of the Russian Academy of arts]. St. Petersburg, 2001, pp. 3-10.

7. Bogdan V.-I.T. *Kanon krasoty po Rafaelyu. Epokha Rafaelya i russkaya khudozhestvennaya shkola: katalog vystavki* [The beauty canon by Raphael. Epoch of Raphael and the Russian Art School: exhibition catalog. Research Museum of the Russian Academy of arts]. St. Petersburg, 2008, No 25, p. 36.

8. Tselishcheva L.N., Litovchenko E.N., Bogdan V.-I.T. *Muzei Akademii khudozhestv. Stranitsy istorii. 1758-1990-e gody* [Museum of the Academy of Arts. Pages of history. 1758-1990-ies]. St. Petersburg, 2009, p. 14.

9. Ukazatel' sobraniya kartin Vladimira Emmanuilovicha Krauzol'da, prinesennykh v dar Imperatorskoi akademii khudozhestv Sofiei Aleksandrovnoi Rezvoi [Index of the paintings collection by Vladimir Emmanuilovich Krausold, brought as the gift to the Imperial Academy of Arts by Sofia Alexandrovna Rezvaya]. *Kartinnaya galereya Imperatorskoi akademii khudozhestv* [Art Gallery of the Imperial Academy of Arts]. St. Petersburg, 1908.

Received: August 16, 2017

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND HISTORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.007

УДК 7.01

СВЯТОСЛАВ НИКОЛАЕВИЧ РЕРИХ И ЕГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук,
доцент Алтайского государственного
технического университета
им. И.И. Ползунова.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена основным направлениям деятельности С.Н. Рериха как искусствоведа. В частности, рассматривается его вклад в аксиологию и «онтологию Красоты».

Ключевые слова: Святослав Рерих, искусствоведение, онтология Красоты.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Святослав Николаевич Рерих и его искусствоведческое наследие // Искусство Евразии. – 2017. – №4(7). – С. 98-105. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/870405/23/>

Святослав Николаевич Рерих фактически соединил в своем творчестве несколько художественных традиций: традиции русского реализма, эксперименты в западно-европейской живописи рубежа веков и яркую декоративность искусства Индии, которое он подробно изучал. Точнее всего об искусстве С.Н. Рериха сказал его отец – Николай Константинович Рерих: «Будет ли это портрет или этюд лица, или пейзаж – во всем будет и воздушность и убедительность и какой-то совершенно особенный, присущий ему реализм» [1].



Рис. 1. С.Н. Рерих с птицей. 1930-е гг. Источник: Елена Ивановна Рерих. Письма. Том IV (1936 г.). – М.: Международный Центр Рерихов, 2002. – 512 с. – С. 45.

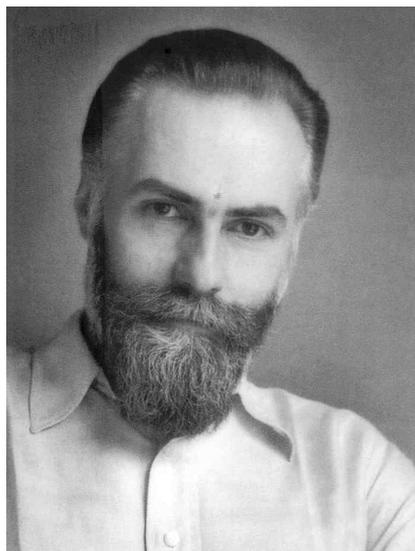


Рис. 2. С.Н. Рерих. 1947 г. Источник: Елена Ивановна Рерих. Письма. Том VII (1940-1947 гг.). М., 2007. – 494 с.

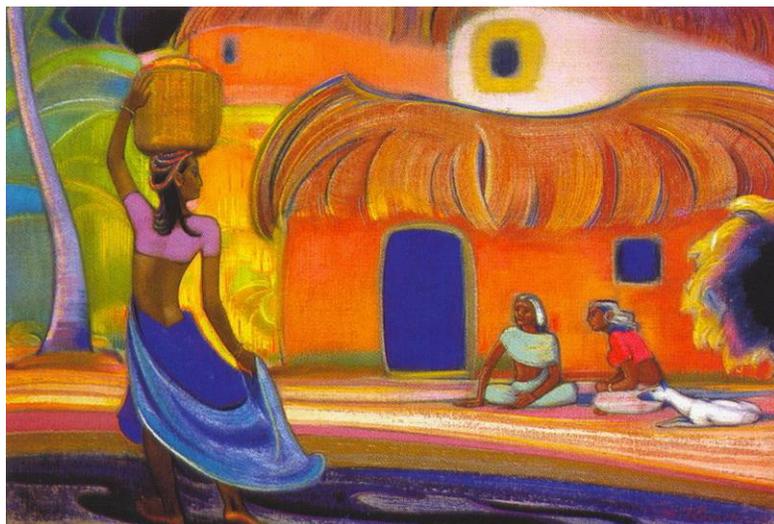


Рис. 3. С.Н. Рерих. Автопортрет. Холст, масло. 60,3 x 44,2 см. Государственный музей Рериха, Россия, Москва. Источник: https://artchive.ru/artists/13631~Svjatoslav_Nikolaevich_Rerikh/works/346839~Avtoportret

Рассмотрим, что лежит в основе «особого реализма» С.Н. Рериха. Исследования в данном направлении представляются перспективными, так как Святослав Николаевич оставил множество статей, заметок, наблюдений и дневниковых записей, которые помогают лучше понять его позицию как художника, направление его мысли, приоритеты в творчестве. Кстати, в одной из заметок он говорит, что многие мастера живописи не оставляют записей после себя, а это приводит к вольностям в трактовке их работ и творчества в целом: «Я всегда чувствовал, что крайне необходимо записывать взгляды мастеров-современников, когда они еще живут среди нас, с тем чтобы лучше понять их подход, их видение» [2, с. 124].

В случае с творчеством С.Н. Рериха мы можем говорить не столько о реализме в его традиционном понимании, сколько как о некоей внутренней Правде. Искусство Святослава Николаевича, любая его работа, при всей широте средств художественной выразительности, которую использует художник, при всей глубине символического наполнения, всегда предельно точна, не требует двоякого прочтения, в них никогда нет наслоения смыслов. Мысль художника всегда ясна, и образная структура его работ максимально раскрывает его замысел. Однако не следует думать, что ясность и точность, о которых мы говорим, синонимичны простоте. Работы С.Н. Рериха – это результаты его фундаментальных размышлений, поисков как в творческом, так и в философском плане, на чем мы остановимся более подробно.

Чтобы не оставаться голословными, рассмотрим одну из работ С.Н. Рериха, ставшую хрестоматийной, – «Мои соседи» (рис. 4).



*Рис. 4. С.Н. Рерих. Мои соседи. 1961.
Холст, темпера. 61 x 92 см.*

*Государственный музей искусства
народов Востока. Россия. Москва.*

Источник:

*[http://artpoisk.info/museum/
gosudarstvennyu_muzeu_vostoka/
rerih_svyatoslav_nikolaevich_1904/
moi_sosedi_001/](http://artpoisk.info/museum/gosudarstvennyu_muzeu_vostoka/rerih_svyatoslav_nikolaevich_1904/moi_sosedi_001/)*

Уже при поверхностном рассмотрении зритель отмечает, что работа выполнена на высоком эстетическом уровне. Эстетизм в высшем его проявлении вообще характерен для творчества С.Н. Рериха, на его полотнах нет ничего безобразного, ни одной дисгармоничной линии, ни одного выбивающегося цветового пятна, независимо от сюжета работы. Картина построена на основе одного из излюбленных приемов художника: полотно вытянуто по горизонтали, на переднем плане – идущая женская фигура, которая является композиционным центром полотна, она же задает ритм и динамику за счет смещения ее влево от центра. Несмотря на то, что перед нами довольно простой сюжет – молодая женщина, проходя мимо дома, здоровается с пожилыми соседками, сидящими у порога, – С.Н. Рерих поднимает его на другой уровень понимания. Фигура молодой женщины, легкая, устремленная вверх, изображена практически в танцевальном движении. То, что художник пишет ее в холодноватых тонах на фоне жарких желтого и оранжевого, – дополнительно акцентирует внимание зрителя. После этого раскрывается вторая важная композиционная составляющая – незримая линия взглядов между молодой женщиной и двумя сидящими пожилыми женщинами. В этих взглядах – приветствие, диалог, неслышимый зрителю. Но здесь раскрывается и еще одна сюжетная линия: это диалог поколений, символизирующий непрерывное течение жизни. Более ярко эта тема прозвучит в работе «Вечная жизнь». Конструктивно вся работа представляет собой соотношения вертикально и горизонтально направленных линий, которые поддерживают друг друга. Так, силуэт идущей женщины практически полностью повторяется в линии дерева в левой части картины. А акцентированный художником контур крыши дома ритмично соотносится с абрисом фигур сидящих женщин и струящимися складками одежды идущей. Повторяющиеся горизонтальный и вертикальный ритмы уравнивают композицию, делая ее при всей динамике устойчивой и гармоничной.

Даже на этих примерах легко выявить три основные ценности, единые и для индийской, и для русской культур и ставшие фундаментом творчества С.Н. Рериха — Красота, Гармония, Жизнь. Эти три направляющие в искусстве Святослава Николаевича проявились и в его искусствоведческой деятельности, на которой необходимо остановиться подробнее.

Деятельность С.Н. Рериха как искусствоведа представляется довольно специфичной. Его работы трудно отнести к классическому искусствознанию, это скорее своего рода философия искусства. Прежде всего, Святослав Николаевич в своих статьях, коротких очерках предстает глубоким и вдумчивым исследователем. Его интересуют самые разнообразные вопросы: от

древнеиндийского искусства, которое он прекрасно знал, до творчества отдельных художников («Корин — художник с видением») и прикладных проблем в искусстве («Портретная живопись», «Искусство в рекламе») [3]. Читая искусствоведческие работы Святослава Николаевича, приходим к выводу, что при всей глубине содержания форма подачи материала достаточно публицистична, искренна, С.Н. Рерих настолько увлечен предметом, о котором пишет, что зритель невольно следует за мыслью автора.

Мы можем выделить три направления в искусствоведческой деятельности С.Н. Рериха. Во-первых, отчетливо выделяется ведущая линия исследования. Это искусство Гималаев, районов Кангра и Кулу. Это объясняется, прежде всего, тем, что художник долгое время жил в этих регионах и прекрасно их знал и любил.



*Рис. 5. С.Н. Рерих. Малана (Спити. Горная гряда). Холст, масло. 36 x 44 см.
Государственный музей искусства народов Востока, Россия, Москва. Источник:
<http://roerich-museum.org/kartina-svyatoslava-nikolaevicha-reriba-malana-spiti-gornaya-gryada-1938-god/>*

К этому же направлению относятся статьи «Индийская живопись», в которой восстановлена хронология индийского живописного наследия; «Традиция живописи эпохи Палов», содержащая детальный анализ миниатюры VIII-XII вв.; «Школа Кангра» с обзором стилистических и художественных особенностей миниатюры конкретного региона Гималаев [4]. В работе «Традиция живописи эпохи Палов» мы можем увидеть, насколько наблюдателен и последователен С.Н. Рерих в своих исследованиях. Позволим себе процитировать небольшой фрагмент. *«Однажды мое внимание привлекло очень эффектное использование точечного метода нанесения синего и зеленого пигментов в некоторых манускриптах на пальмовых листьях, где темно-синие точки на светло-синем поле давали замечательную игру цвета, что, вместе с другими приемами нанесения красок, свидетельствовало о глубоком знании цветовых эффектов. Чтобы подтвердить свое заключение, я предпринял поездку в Аджанту на предмет сравнения этой техники с использовавшейся там и, к моему великому удовольствию, нашел тот же точечный метод в случае употребления синего пигмента. Так, тень фигур, деревьев или еще чего-нибудь, стоящего на плоском фоне, обычно обводилась более темным контуром того же оттенка, что и фон, но только более насыщенного. Это создавало эффект выделения фигур и придавало им большую рельефность. Манера изображения деревьев, изображения скал была почти такая же, что и у художников Аджанты»* [3]. Фактически Святослав Николаевич восстанавливает исторические этапы развития одной живописной техники, внося тем самым вклад в развитие искусствоведения.

В этом контексте хотелось бы упомянуть монографию «Искусство долины Кулу», написанную на английском языке в 1967 году и переизданную в Индии в 2004 году. В книге

весь материал сгруппирован по разделам: общая характеристика искусства; храмовое зодчество; скульптура, резьба по дереву, бронза, маски и другие искусства; живопись. Монография, которую С.Н. Рерих посвятил долине Кулу, носит аналитико-обобщающий характер и может быть отнесена к трудам по истории искусства [4].

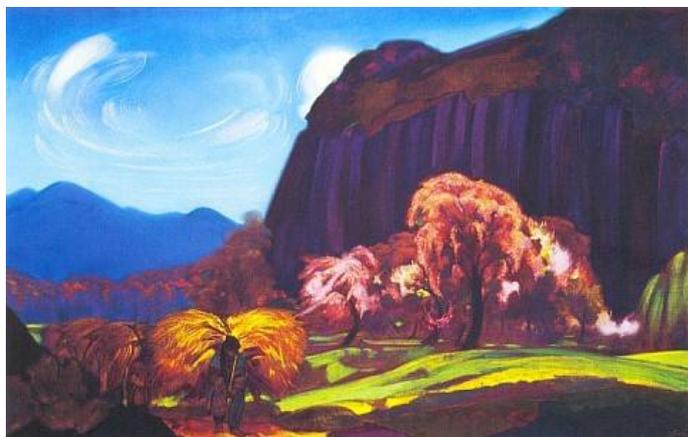


Рис. 6. С.Н. Рерих. Весна в Кулу. Холст, темпера. 76,5 x 123 см. Karnataka Chitrakala Parishath. Индия, Бангалор. Источник: <http://roerich-museum.org/kartina-svyatoslava-nikolaevicha-reriba-vesna-v-kulu-1939-god/>

Второе направление искусствоведческой работы С.Н. Рериха можно назвать теоретическим. В своих заметках, носящих форму дневниковых записей, Святослав Николаевич много внимания уделяет теории и практике живописи. Он анализирует различные живописные приемы, формы работы с пигментом, принципы построения композиции, делится своим опытом живописца. Вот одно из его наблюдений, связанное с передачей движения в композиции: *«Простое воспроизведение тела в действии недостаточно – оно все равно остается статичным, как бы хорошо оно ни было изображено. Но постройте ряд следующих друг за другом линий и планов, и глаз будет вынужден двигаться в направлении этих линий, и таким образом будет создано ощущение движения»* [2, с. 70]. Данное теоретическое положение оправдывается творческой практикой художника, что, в частности, мы видим в работе, которая была проанализирована выше.

Третье направление в искусствоведческой работе С.Н. Рериха – это философия искусства. Анализируя те же записи, вошедшие в сборник «Искусство и жизнь», мы можем выделить две ведущие философские темы, которые он разрабатывает достаточно подробно.

Первая тема – это онтология Красоты. В искусстве Красота проявляется, прежде всего, как гармоничное соотношение всех составляющих произведения. Но С.Н. Рерих выходит на более широкую тему онтологии красоты, которая интерпретируется им с позиций платонической линии в философии, развиваемой как на Востоке, так и на Западе, и еще более в русской метафизике всеединства. Красота в понятии С.Н. Рериха – это и цель, которую необходимо достичь («Будем же всегда стремиться к прекрасному»), и средство, с помощью которого создаются произведения искусства.

Вот лишь несколько постулатов, которые обосновывает С.Н. Рерих в своих работах.

1. Красота объективна. Здесь Святослав Николаевич выступает против распространенного тезиса о субъективности понятия прекрасного. Иными словами: «Это красиво» = «Я думаю, что это красиво». С.Н. Рерих приводит остроумный пример с ароматами: люди могут по-разному относиться к различным ароматам, все зависит от личных предпочтений, но вряд ли кто-то предпочтет дурной запах приятному [2, с. 63]. То же самое касается и элементов прекрасного: человек воспринимает прекрасное, не потому что он

сам определяет нечто как прекрасное, а потому что это нечто прекрасно объективно, помимо предпочтений человека.

2. Красота постижима. С.Н. Рерих, утверждая объективный статус красоты, неоднократно указывает на то, что человек имеет потенциал внутреннего постижения Красоты, который он может развить. Здесь С.Н. Рерих также близок давним философским представлениям, в частности, мыслителей Ренессанса, о безграничности роста сознания человека во всех его аспектах.

3. Красота – есть жизнь. В этом тезисе С.Н. Рерих опирается на понимание Красоты как естественного состояния: прекрасно все, что стремится к жизни или несет в себе жизнь. *«Как только мы осознаем, что существует некое эволюционное течение, которое развертывает и совершенствует объективные явления жизни... – проблема красоты становится естественным следствием жизни, проявляющей себя через бесконечную цепочку живых единиц. И мы смотрим на красоту как... на свидетельство достижения законченной эволюционной ступени»* [2, с. 110]. С другой стороны, любая разрушительная сила не может быть прекрасной, все, что связано со смертью, – уродливо. Он фактически противопоставляет Красоту и внешнюю красоту, за которой может скрываться зло и разрушение. Наиболее ярко идея Красоты проявляет себя в Природе, где все гармонично и каждый элемент дополняет друг друга. А кроме того, Красота является не только эстетической, но и аксиологической категорией, так как коррелирует с высшими ценностями и идеями: *«Анализировать принципы красоты так же трудно, как и обобщать качества бесконечности проявлений. Однако существует некий баланс, некая гармония, которую мы инстинктивно улавливаем, на которую с готовностью откликаемся, даже без нужды в каком-либо анализе. <...> Это естественное врожденное качество, поскольку красота является результатом эволюционного развития, естественным следствием лучшего подбора комбинаций»* [2, с. 78]. Здесь явно следует основная мысль С.Н. Рериха о взаимосвязи Красоты и природы.

Таким образом, очевидна связь основных воззрений С.Н. Рериха с платонической линией в философии. Говоря об искусстве, он часто ссылается на высказывание Платона: «Созерцанием прекрасного мы возвышаем себя» [2, с.83], а в своих дневниках пишет: *«...Люди забывают, что самой основой нашего бытия является тот неосоздаемый духовный фон, который нельзя измерить или определить... Поскольку все видимые существующие явления имеют свой источник на внутреннем плане, крайне важно изучать эти высшие причины, которые можно назвать духовными сферами...»* [2, с. 30-31].

В этом же ключе С.Н. Рерих выстраивает и онтологию художественного творчества. В поздних записях он отмечает: *«Служение искусству подобно служению Богу... Когда художник настраивается и вибрирует в созвучии с Высшим сознанием, разлитым по бескрайним просторам Вселенной... С этими высшими силами соприкасаются наиболее великие художники-провидцы, становясь проводниками этих высших сил»* [2, с. 112]. *«Процесс творения красоты сам по себе является своего рода служением, молитвенным обращением к высшему. Когда в процессе выявления образов красоты объединяются наш ум и сердце, они пребывают на совершенно другом плане... как бы настроенные на те высшие силы жизни, которые в этот момент протекают через них»* [2, с. 95]. Святослав Николаевич полагал, что художник не создает произведение искусства, а прозревает его мысленно, формирует некую ментальную модель будущей работы. И только тогда, когда образ картины полностью сложился перед мысленным взором художника, требуется совсем немного времени, чтобы воплотить его на холсте. С.Н. Рерих уделяет внимание именно этой подготовительной работе. Вот, что он пишет: *«Если мы будем способны сосредоточиваться настолько, чтобы удерживать образ перед нашим внутренним взором и работать над ним в своем воображении, то мы сможем*

оттачивать его до такой степени, что его окончательный эскиз окажется делом сравнительно легким» [2, с. 65]. С.Н. Рерих говорит о том, как необходимо художнику развитие его внутренних духовных возможностей, накопление новых знаний и впечатлений.

Подводя итог нашему небольшому исследованию, мы можем сказать, что в работе С.Н. Рериха как искусствоведа отразились не просто три тематических направления, интересующие художника, но и три основных направления в искусствоведении: история искусства, теория искусства и философия искусства. Важно отметить, что на тот момент и сейчас представления С.Н. Рериха об искусстве, которые он не только декларировал, но и активно реализовал в своем творчестве, являются серьезным противовесом современным плюралистическим концепциям в философии искусства. Художник воспринимает искусство как одну из высших ценностей человечества, возвращает истинный первоначальный смысл искусства, усматривая в нем способ эволюционного восхождения человека, путь его духовного возрождения. Представляется, что этот подход помогает разрешить множество проблем современной философии искусства и искусствоведения.

Литература

1. Рерих Н.К. Святослав. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.icr.su/node/1182>
2. Рерих С.Н. Искусство и жизнь. – М.: Международный центр Рерихов. – 2004. – 329 с.
3. Рерих С.Н. К беседе с художниками. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.icr.su/node/1150>
4. Roerich S.N. Art in Kulu Valley. – Bombay, Division of International Book House (Pvt.) Ltd. – 2004. – 43 p.

Статья поступила в редакцию 23.12.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.7.04.007

SVYATOSLAV NIKOLAEVICH ROERICH AND HIS ART-CRITICAL HERITAGE

Belokurova Sophia
PhD in Philosophical sciences,
Associate Professor,
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul
belle.sonet312@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the main direction of S. Roerich's art-critical work. The special attention is paid to his contribution in axiology and «ontology of Beauty».

Keywords: Svyatoslav Roerich, art-critics, ontology of Beauty.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. Svyatoslav Nikolaevich Roerich and his art-critical heritage. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 4(7), pp. 98-105. Available at: <https://readymag.com/u50070366/870405/23/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.04.007. (In Russian).

References

1. Roerich N. K. Svyatoslav. Available at: <http://lib.icr.su/node/1182> (accessed 10.12.2017).
2. Roerich S. N. *Iskusstvo i zhizn'* [Art and life]. Moscow, International Center of the Roerichs, 2004, 329 p.
3. Roerich S. N. *K besede s khudozhnikami* [To the conversation with the artists]. Available at: <http://lib.icr.su/node/1150> (accessed 10.12.2017).
4. Roerich S.N. Art in Kulu Valley. Bombay, Division of International Book House (Pvt.) Ltd., 2004, 43 p.

Received: December 23, 2017

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В НОВОМ УРЕНГОЕ

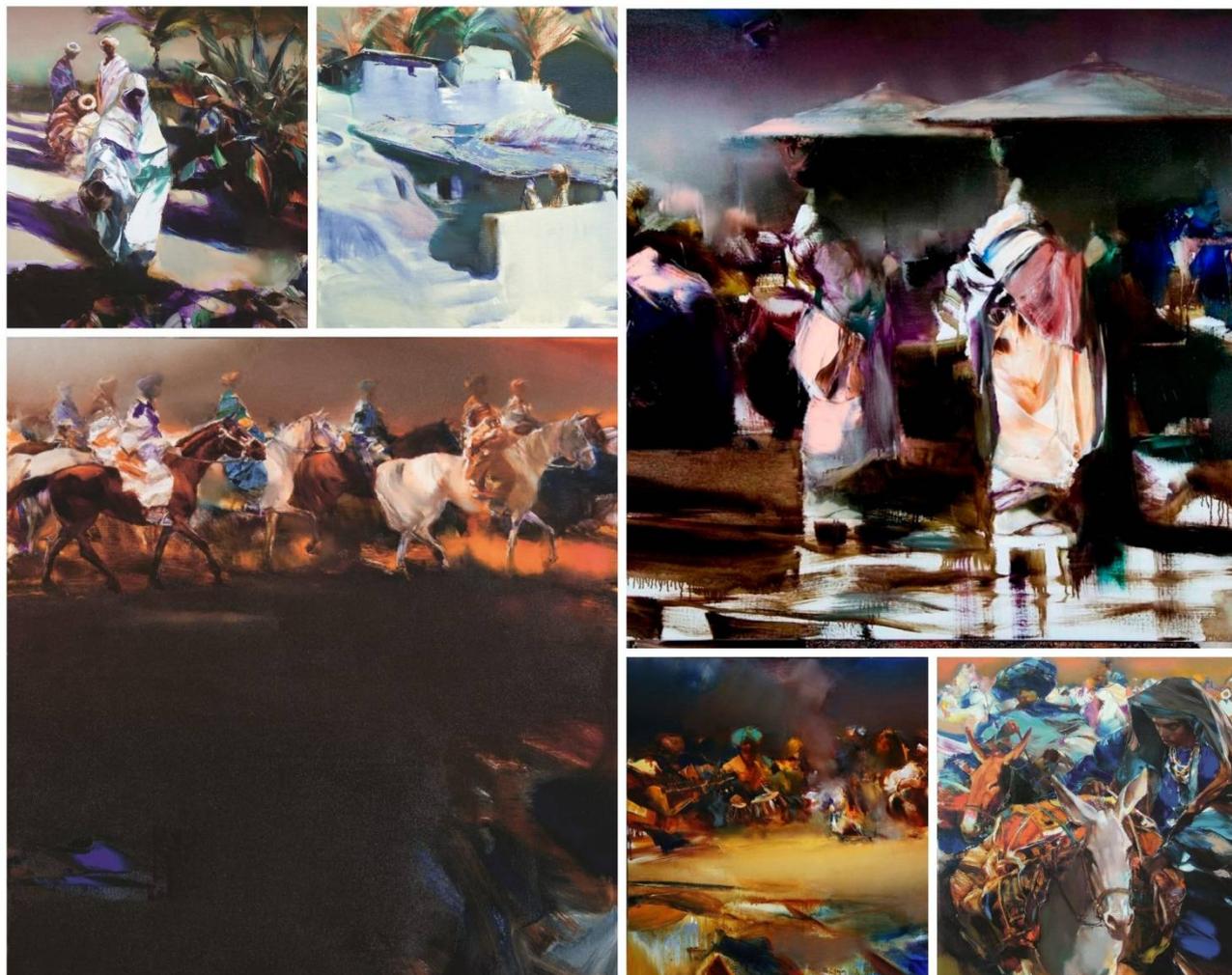
В Новоуренгойском городском музее изобразительных искусств, в День города Нового Уренгоя со 2 сентября по 17 октября 2017 года работала выставка произведений народного художника СССР и РФ, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

В экспозиции были представлены три скульптуры из серии «Горожане» и около сорока графических произведений серии «Листы из альбома», выполненных в уникальной авторской технике цветной шелкографии. Это портреты, пейзажи и натюрморты, навеянные воспоминаниями о родной Грузии, её людях, а также яркие необычные фантазии, воплощенные художником.

Зураб Церетели работает в различных видах и жанрах изобразительного искусства. Он осваивает новые и возрождает забытые технологии, использует выразительные возможности традиционных и необычных материалов. Сферы его интересов – мозаика, скульптура, эмаль, живопись, графика, гобелены, дизайн и многое другое. Широко известны монументальные скульптурные композиции, созданные Церетели, установленные не только в нашей стране, но и во многих странах мира – Испании, Франции, Италии, Грузии, США, Японии, странах Латинской Америки и других.

Выставка организована при содействии Российской академии художеств и поддержке общества «Газпром добыча Ямбург».

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32996>



«ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ»

В залах Российской академии художеств 20 сентября – 8 октября 2017 года состоялась выставка члена-корреспондента РАХ Валерия Блохина «Шелковый путь».

В экспозиции представлено около 150 работ, выполненных под впечатлением от творческих поездок на арабский восток, в Китай, Тибет, Бирму, Индию, Вьетнам, Шри-Ланку, Африку, Латинскую Америку.

Ориентальные циклы Блохина – это своеобразный результат его многолетних профессиональных исканий, глубоко личностное видение мира, с виртуозным артистизмом запечатленное на холсте.

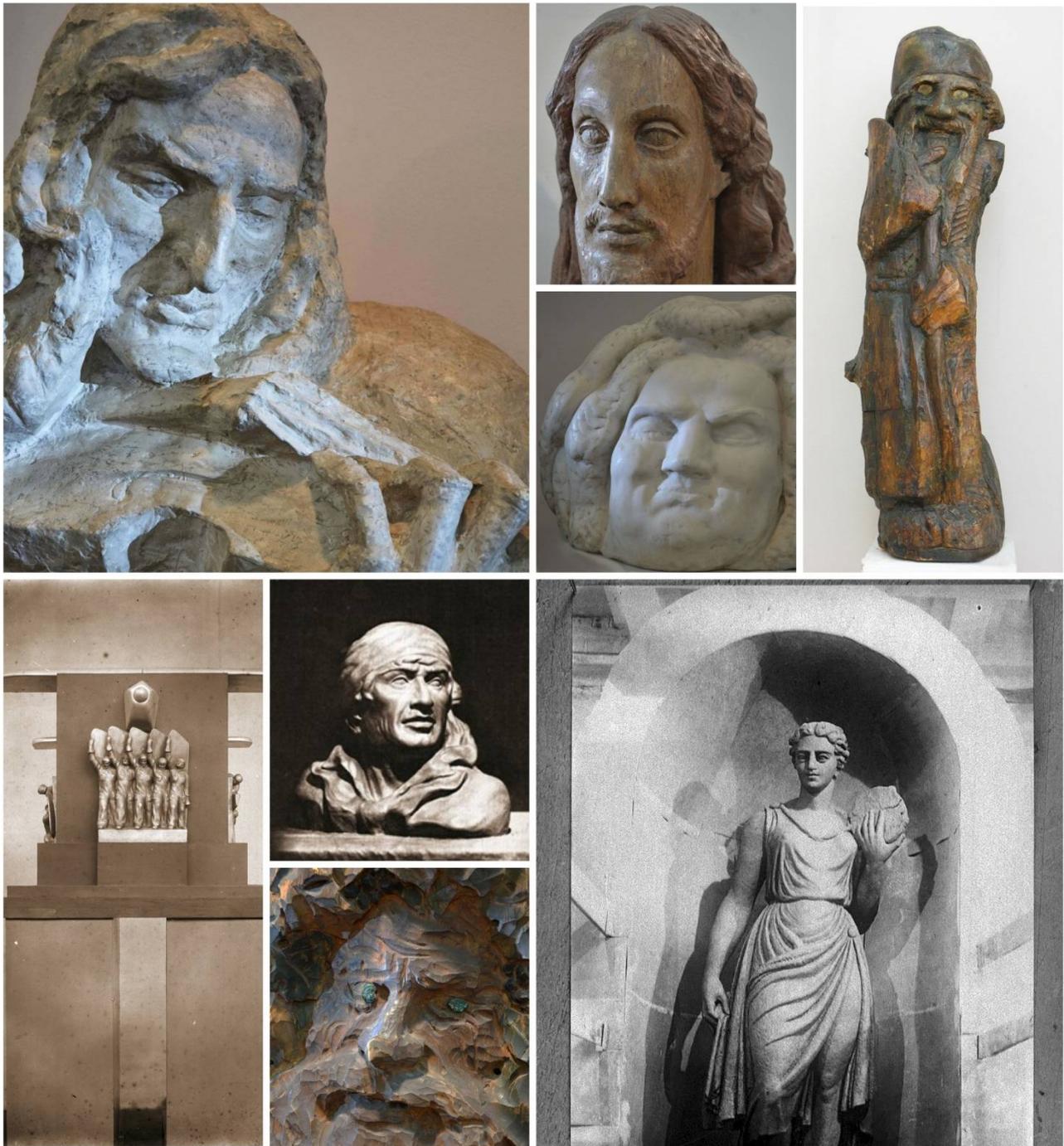
Броская декоративность полотен, раскованность пластического языка, цветовая экспрессия, разнообразие композиционных приемов определяют живописный стиль художника. Он складывался на протяжении многих лет как творческое осмысление тенденций современного западного изобразительного искусства, искусства рубежа XIX-XX веков, классической традиции, возможностей абстрактной и фигуративной живописи. Работы художника то поражают контрастами форм, цвета, тона, то завораживают тонкой нюансировкой. Точность деталей сочетается в них с условностью пространства, увиденные цветовые сочетания преобразуются в многочисленные колористические вариации,

продиктованные темой, настроением. Авторский арсенал Блохина многообразен и не сводится к повторению уже найденных и апробированных манер.

Искусствовед А.В. Толстой так охарактеризовал творчество мастера: *«В довольно сложную структуру живописной материи произведений входит нередко используемый художником прием словно бы искусственно замедляемого движения, приводящий к эффекту «размазанности» формы по картинной плоскости – так случается, когда при просмотре фильмов на современных цифровых устройствах on line несколько «тормозит» интернет или не очень надежен wi-fi. Все эти, на первый взгляд, неожиданные «вторжения» признаков и примет сугубо современных визуальных технологий в поэтику вполне традиционных, в целом, живописных вещей Валерия Блохина придают особое, ни на кого не похожее, звучание и очевидную актуальность своеобразной оптике видения художника».*

Валерий Блохин родился в 1964 году в Новороссийске, в 1984 г. окончил Краснодарское художественное училище. С 1990 г. – член Союза художников России. С 1999 года – почетный член Академии искусств Чехии им. Масарика. Творчество художника известно в России, за рубежом и востребовано зрителем. Работы хранятся в государственных художественных коллекциях, приобретены российскими, зарубежными музеями, находятся в частных коллекциях России и за ее пределами.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33045>



УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК. СЕРГЕЙ КОНЁНКОВ И МИТРОФАН РУКАВИШНИКОВ

В мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Конёнкова» с 6 сентября по 25 октября 2017 года был представлен уникальный проект «Учитель и ученик. Сергей Конёнков/Митрофан Рукавишников».

Сергей Тимофеевич Конёнков – один из крупнейших скульпторов XX века, наряду со своими знаменитыми современниками совершивший переворот в отечественной пластике, занимался, в том числе, и преподавательской деятельностью. До недавнего времени считалось, что история не сохранила имен его учеников, через которых могла быть напрямую

передана традиция новационного подхода к освоению скульптурного мастерства. И все же имя одного из учеников С.Т. Конёнкова дошло до наших дней. Это Митрофан Сергеевич Рукавишников. И если о Сергее Конёнкове написана уже не одна монография, то имя Митрофана Рукавишникова после его смерти было предано забвению. Однако благодаря архивным источникам и немногочисленным воспоминаниям современников, сегодня во многом удалось реконструировать его жизненный и творческий путь.

Митрофан Сергеевич Рукавишников (1887-1946) – выдающийся представитель русской художественной культуры первой половины XX века. Он представлял собой уникальный тип личности «ренессансного художника», который владел сразу многими профессиями в области искусства: скульптор, график, архитектор, художник-декоратор, литератор. Обучение же в мастерской С.Т. Конёнкова в период 1909-1911 годов явилось для М.С. Рукавишникова залогом его более чем успешной дальнейшей работы в области скульптурного творчества.

Творчество М.С. Рукавишникова пришлось на сложный переломный период, ознаменованный чередой социальных катаклизмов отечественной истории. Потомок богатого нижегородского купеческого рода, он, тем не менее, выбрал путь искусства, став не только одним из ведущих скульпторов периода 1920-х – начала 1940-х годов, но и родоначальником одной из крупнейших скульптурных династий современной России. Его сын Иулиан Рукавишников известен как знаменитый скульптор-монументалист советской эпохи, а внук Александр Рукавишников является одним из ведущих скульпторов России, а также входит в число лучших скульпторов мира.

Митрофан Рукавишников находился в самой гуще художественной жизни. Круг его общения включал такие великие имена, как Эдвард Гордон Крег, Отто Шмидт, Алексей Ремизов, Иван Жолтовский. Произведения скульптора экспонировались на крупнейших выставках, о нем писала зарубежная пресса как об одном из ведущих молодых мастеров своего времени. В конце 1930-х–1940-х годах М.С. Рукавишникову удалось осуществить ряд масштабных проектов. Среди них монументально-декоративная композиция «Муза с бубном», которая была установлена на фасаде Большого театра в Москве и украшала его более шестидесяти пяти лет, после чего была демонтирована в связи с реконструкцией Большого театра. Умер Митрофан Сергеевич Рукавишников в 1946 году от болезни сердца и похоронен на Ваганьковском кладбище.

Выставка «Учитель и ученик. Сергей Конёнков/Митрофан Рукавишников» является первой и единственной совместной выставкой двух прекрасных мастеров пластики, каждый из которых внес свой неопенимый вклад в русское искусство XX века. Проект приурочен к 130-летию со дня рождения Митрофана Сергеевича Рукавишникова.

Источник <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32998>



ВЫСТАВКА «ДВА КАПИТАНА»: ГЕОРГИЙ НИССКИЙ И ИЛЬЯ КАЦ

Выставку под этим названием двух художников-классиков отечественного искусства (живопись и графика, 1920–1960 гг.) представляли Российская академия художеств и Галерея «Веллум» с 23 сентября по 24 октября 2017 года в музейно-выставочном комплексе РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели.

Экспозиция состояла из 80 живописных и графических произведений Г. Нисского и И. Каца из коллекции галереи «Веллум». Художников связывала дружба, увлеченность путешествиями и водным простором, мечта о море. Оба писали лаконичные, отличающиеся четким делением пространства пейзажи, наполненные воздухом и романтическим настроением их создателей. Илья Кац вернулся с фронта, не имея ни денег, ни мастерской, более успешный Георгий Нисский сумел оплатить лодку с каютой, которую оба художника «улучшили» и на которой, как на океанской яхте, путешествовали по Волге, Клязьминскому водохранилищу. Воздух рек, высокое небо и свобода, которой они наслаждались, вылились в цикл произведений, посвященных мужской «романтике»: на них яхты, водный простор и прибрежные города.

Георгий Григорьевич Нисский (1903-1987) – прославленный советский живописец, график, действительный член АХ СССР, народный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончил ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, учился у Р. Фалька и А. Древина. Автор станковых и графических произведений, близких ОСТ, иллюстратор, художник в «Окнах ТАСС». Но славу ему принесли станковые пейзажи и монументальные работы, где на фоне открытых пространств он изображал достижения индустриализации и послевоенные социалистические стройки, овеянные романтикой «дальних странствий»: «Подмосковная рокада», «Осень. Семафоры» и многие другие произведения, составляющие золотой фонд русской художественной культуры середины XX века. Один из исследователей творчества художника так писал о нем: «...Нисский, как правило, сочиняет свои картины. В действительности может и не существует такой околицы, как на его пейзаже... Обладая

тонким чувством характерного, умея находить это характерное в самых различных уголках страны, а потом синтезировать его в отдельной картине, давать широкие обобщенные образы, художник пользуется своей блестящей зрительной памятью, природным композиционным даром и развитой фантазией. Впечатление от отдельных увиденных мест, глубоко прочувствованное и ярко пережитое, лежит в основе его творчества». А сам Георгий Нисский говорил о себе: «Не копировать бездушную природу, но уметь поговорить с ней наедине – в этом смысл проникновения в видимую реальную ее красоту, которая никогда не ведет меня к поискам отвлеченных выдуманных форм».

Илья Львович Кац (1908-1992) – представитель южнорусской художественной школы. Родился в Одессе в 1908 году, окончил Ленинградскую Академию художеств им. И.Е. Репина. Первым наставником Каца был классик украинского и русского модерна А. Гауш, позднее он учился у знаменитого «одесского парижанина» Т. Фраермана.

Творчество И. Каца – некий синтез классической русской живописи и опыта французских сезаннистов. В Советской России сезаннизм был излюбленным стилем, уходом от соцреализма. Художники, которые писали пейзажи, натюрморты, портреты, не попадали в число запрещенных, но в то же время редко добивались карьерных высот и государственных наград. Такой путь избрал для себя и Илья Кац, он писал то, что ему нравилось.

Илья Кац – человек своего времени. Фронтовик, участник Сталинградской битвы, в конце 1930-х был назначен главным художником музея-заповедника «Михайловское». Затем живописец принимал участие в оформлении павильонов ВДНХ «Туркменская ССР», «Рыбное хозяйство Поволжья» и многих других, но главная тема его творчества оставалась неизменной.

О морских путешествиях Кац не только грезил, но и воплощал по мере сил на практике – каждое лето вместе со своим другом, художником Георгием Нисским, сплавался на паруснике по рекам и Клязьминскому водохранилищу. Путешествовать дальше он не имел возможности, но впечатлений и сюжетов для будущих работ хватало: Клязьму на его работах не отличишь от Средиземного моря, а севастопольский порт отдаленно напоминает венецианский причал.

Одесса и Ленинград, где Кац сформировался как художник, на всю жизнь покорили живописца водными просторами. Он писал индустриальные пейзажи советских портов («Туманное утро. Ленинградский порт», 1958), сталинский амшир набережной московского речного вокзала («Москва. Речной вокзал в Химках», 1954-1955), крутой берег реки («На Клязьме», 1950) и многие другие полотна, запечатлевшие неидеологизированный портрет самой идеологизированной российской эпохи.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32984>



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА ЦИГАЛЯ

Выставка произведений выдающегося скульптора XX века, народного художника СССР, лауреата Государственных премий СССР, кавалера орденов «За заслуги перед Отечеством» III и IV степени, академика Российской академии художеств Владимира Ефимовича Цигалья (1917–2013), приуроченная к 100-летию со дня рождения художника, работала с 12 сентября по 10 октября 2017 года в залах Российской академии художеств.

В экспозиции было представлено около 40 произведений станковой скульптуры – портреты, выполненные в бронзе и мраморе, бронзовые рельефы и другие работы.

В.Е. Цигаль – классик отечественной скульптуры, художник яркого самобытного дарования, чьи работы, отмеченные глубиной содержания и совершенством художественного исполнения, вошли в сокровищницу нашей культуры. Своей творческой деятельностью В.Е. Цигаль всегда утверждал ценности «высокого искусства», глубокую связь с традицией и историей, сохраняя при этом острое чувство современности.

В.Е. Цигаль родился 17 сентября 1917 года в Одессе. Война прервала его занятия в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, где его учителями были замечательные мастера – А. Матвеев, В. Домогацкий, И. Шадр. В 1942 году, будучи студентом-дипломником, ушел добровольцем на фронт. До 1944 года служил во флоте, участвовал в боях за Новороссийск и Керчь, затем – на Балтике. Свой путь в искусстве он начал фронтовым художником Черноморского флота, поэтому военная тема на всю жизнь осталась одной из главных в творчестве мастера. За участие в боевых действиях награжден орденом Отечественной войны II степени, медалями «За отвагу», «За оборону Кавказа» и др. В 1948 году состоялась защита диплома. Участник многих всесоюзных и зарубежных художественных выставок. В течение длительного времени В.Е. Цигаль возглавлял большой коллектив скульпторов в качестве секретаря Союза художников СССР по скульптуре.

В.Е. Цигаль – автор более 60 памятников, множества портретов и станковых композиций. Для монументальных работ художника характерны масштабность образов, мощная,

исполненная напряженной динамики пластическая форма и эмоциональная экспрессия. Широко известны его мемориальный ансамбль в Новороссийске, посвященный героям Гражданской и Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., монумент жертвам фашизма и памятник генералу Д.М. Карбышеву в лагере смерти в Маутхаузене (Австрия), памятники Рихарду Зорге в Баку и Москве, герою итальянского сопротивления Федору Полетаеву в Рязани, советским воинам в соавторстве с Л.Е. Кербелем – в Берлине, Зеелове, Кострине и других местах.

В.Е. Цигаль является автором памятников врачу Н.Ф. Филатову, поэтам Сергею Есенину в Москве и Мусе Джалилю в Казани, президенту Хо Ши Мину (Вьетнам) и полярному исследователю Фритьофу Нансену (Норвегия) в Москве. Значителен его вклад в развитие скульптурного портрета. Такие работы, как «Анна Франк», «Маяковский в Америке», «Долой войну», «Хиросима», серия великолепных портретов – академиков С.А. Чаплыгина, С.И. Вавилова, фельдмаршала А.В. Суворова, летчика-космонавта Г. Титова, композитора Д. Кабалевского, художника Рокуэлла Кента (США) были по достоинству отмечены художественной общественностью за высокое мастерство ваяния. В.Е. Цигаль (в соавторстве с А.В. Цигалем) создал бронзовую скульптуру Георгия Победоносца, установленную на куполе Сената в Кремле, и композицию «Правосудие» – на здании Верховного суда РФ.

Подлинным мастерством отмечена и станковая пластика В. Цигалья. Заметное место в ней занимают скульптурные портреты. Художник создает образы, покоряющие жизненной убедительностью, глубиной человеческих чувств и настроений. На протяжении нескольких десятилетий В. Цигаль создавал портретную галерею российских и зарубежных деятелей искусства, среди которых предельно выразительные портреты коллег по искусству – скульпторов: А. Белашовой, О. Комова, Ю. Чернова, писательницы М. Шагинян, художника Д. Шмаринова, поэта М. Светлова, режиссера В. Мейерхольда и других. Его великолепные скульптурные композиции и портреты, отмеченные высочайшим мастерством ваяния, передают неповторимое своеобразие личности, значительность духовного мира человека. Необычайной теплотой овеяны портреты членов семьи, родных и близких. Особое место в творчестве скульптора занимает обнаженная модель. Для женских образов характерна необычайная пластическая выразительность. Высеченные из мрамора, отлитые в бронзе, они передают физическое совершенство, живую трепетность и красоту человеческого тела.

В.Е.Цигаль постоянно экспериментировал в области формы, нередко обращаясь к художественным концепциям разных эпох и направлений, но при этом неизменно оставаясь верным традициям национальной школы ваяния. Это касается и серии бронзовых рельефов, созданных мастером в последние десятилетия, посвященных раздумьям художника о жизни, истории, событиях современности. Иносказательные, метафорические, разнообразные по пластике серии: «Фрагменты истории», «Победители», «Поколения» – эти циклы связаны единой нитью эмоциональной напряженности и свидетельствуют о сложных образно-пластических поисках автора.

С 1991 года В.Е. Цигаль был педагогом-наставником нескольких поколений отечественных скульпторов, возглавляя творческую мастерскую скульптуры Российской академии художеств, передавая свой богатый опыт и мастерство молодым художникам. До сих пор бывшие стажеры, а ныне именитые художники с огромной благодарностью вспоминают уроки замечательного мастера.

В.Е. Цигаль является автором ряда книг мемуарного характера под общим названием «Не переставая удивляться», «Художники» и «Алфавитный погост», это воспоминания о событиях

и перипетиях его жизни, встречах с интересными людьми, а также автором почти десятка сборников стихов.

Произведения В. Цигаля находятся в собраниях Русского музея, Третьяковской галереи и других крупных отечественных музеев, а также в коллекциях ряда зарубежных стран.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33036>



ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФИРИНАТА ХАЛИКОВА

Российская академия художеств с 22 августа по 10 сентября 2017 года представляла персональную выставку произведений казанского художника, заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан, члена-корреспондента Российской академии художеств, лауреата Государственной премии Республики Татарстан (им. Габдуллы Тукая) Фирината Халикова. Выставка была приурочена к 60-летию автора. В экспозицию вошло более 80 живописных и графических произведений разных лет.

Фиринат Гаптухаевич Халиков родился 28 августа 1957 года, член Союза художников СССР и РФ, автор и участник более 70 международных, всероссийских и региональных выставочных проектов в Москве, Будапеште, Пизе, Стамбуле, Хельсинки, штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже и многих других.

Работы художника находятся в крупнейших музеях России, в том числе в Государственном Русском музее, Государственном Историческом музее, собраниях Министерства культуры и Художественного фонда России, включены в школьные учебники по истории России, в Большую советскую и Большую российскую энциклопедии.

В настоящее время Ф.Г. Халиков является руководителем творческих мастерских Российской академии художеств в Казани.

Художник работает в технике масляной живописи, гуаши. Фиринат Гаптухаевич начинал как пейзажист и портретист, работая в русле отечественной школы реалистической живописи. Пленэрные пейзажи изображают природу средней полосы России, деревенскую жизнь. Сменяются времена года, размеренно проходят дни в привычных трудах. В цикле «Умирающая деревня» 1982–1993 гг. взгляд художника наполнен лиричной ностальгией по

уходящей старине. Портреты с натуры и жанровые картины отличает теплота и некоторая отстраненность, портретируемые погружены в себя и не вступают в активный диалог со зрителем.

На родине Ф.Г. Халиков стал известен, найдя центральную тему своего творчества — масштабные полотна, живописные реконструкции, посвященные национальной истории Татарстана. Исторический пейзаж, многофигурные композиции и жанровые сцены отражают взгляд художника на историю Казани, жизнь известных исторических персонажей и героев народных преданий, таких как Улу Мухаммед, царица Сююмбике, Шах Али. В экспозиции представлен ряд этюдов к программным полотнам «Светозарная Казань», «Ушедшее. Древняя Казань», «Казанский посад».

«Про художника Фирината Халикова можно сказать, что он совершил символическое погружение в вечность. Спустившись в закрытую обманчивыми слоями последующих столетий ханскую Казань, он вынес из обуглившихся обломков прошлого ее портрет... и показал древнюю Казань с момента возникновения до расцвета — эпохи ханства XVI века. Получилось так, что воссозданный им виртуальный город пробудил интерес у зрителей к нынешнему, воспитывая жажду жить в нем, украшая и оберегая его лик от грубого вымысла и забвенья... Подобную миссию в искусстве Татарстана не выполнял еще ни один художник», — писала искусствовед Р.Г. Шагеева.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32979>



«ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В КАННАХ

Одним из ярких событий XX фестиваля российского искусства в Каннах стала выставка Президента Российской академии художеств, Посла Доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели. Экспозиция была представлена во Дворце фестивалей и конгрессов, фойе театра Дебюсси. Организаторами проекта были Министерство культуры РФ, Министерство иностранных дел РФ, Центр кинофестивалей и международных программ, Дворец фестивалей и конгрессов, мэрия г. Канн, Российская академия художеств, Республика Марий Эл.

Хотя выставка работала недолго, она вызвала большой интерес у зрителей, которые смогли познакомиться с произведениями живописи, станковой скульптуры и эмали З.К. Церетели. Живописная галерея, созданная художником, обширна – за все годы

творчества насчитывает более 5000 полотен. В 1980-е годы художник восстанавливает утраченную технологию создания эмали и по сегодняшний день успешно работает в этой технике, раскрывая ее новые возможности.

Выставка познакомила зрителей с разными гранями творчества одного из ведущих мастеров искусства России. Слияние фантазии, фактуры снов и визуальных наблюдений реальности остаются константой искусства Церетели. В его композициях – устремленность к образам первоприроды, проточеловека, к красоте, лишенной пафосного, ложного блеска, к началу, которое должно символизировать истину. Так, неожиданно, раскрывается главное – сама суть «начала всего», ради которого, возможно, и был создан человек. Его версия визуального «магического реализма», где прошлое вступает в диалог с настоящим, и обретают важность самые незначительные детали, проявляя сакральную ценность жизни – Любви, Веры, Добра. Это сама земная жизнь в ее сиюминутных зарисовках и монументальных полотнах вечности, в ее камерности и грандиозном масштабе. И каждый день мастер призывает зрителя к познанию добра и открывает возможные миры, которые становятся доступны в его художественном измерении.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32967>



«ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ...»

Так называлась выставка Дмитрия Белюкина, которая работала в залах Российской академии художеств с 14 ноября по 3 декабря 2017 года. Выставка была приурочена к 55-летию известного московского живописца, народного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств.

В экспозиции было представлено около 200 живописных работ, большая часть которых создана за последние 5 лет, причем некоторые из них показаны впервые.

Творческий диапазон одного из наиболее успешных современных живописцев, убежденного приверженца классической школы живописи Дмитрия Белюкина очень широк: он работает практически во всех жанрах – исторической картины, портрета, пейзажа, книжной иллюстрации. На этой выставке зрители увидели исторические полотна, работы серии «Святые места Православия», а также многочисленные пейзажи, созданные по материалам частых поездок художника как по России, так и по Европе. Центральными произведениями экспозиции стали триптих «Иерусалим. Рассвет» (2017), «Панорама восточного побережья Афона с монастырем Ставроникита и кельями» (2016) и «Раннее утро на озере» (2017), написанная на Валдае, одном из любимых мест живописца.

«Время собирать камни...» – библейская цитата, взятая в название выставки, предвещает погружение зрителя в пейзажи городов Святой Земли, реки Иордан, Галилейского моря. Посетители экспозиции также смогли пройти по тропам недоступного для многих Афона, удела Пресвятой Богородицы, посетить редкие северные монастыри России. Но у названия есть и другой, глубинный смысл, заложенный автором. Это деликатный совет начать «собирать камни» во всех сферах общественной и духовной жизни. Это касается и целой страны, и каждой семьи, и отдельного человека. «Нужно “собирать камни” и в душе, внутри

себя, иногда остановиться и подумать, не упускаем ли мы в ежедневной суете что-то более важное», – говорит художник.

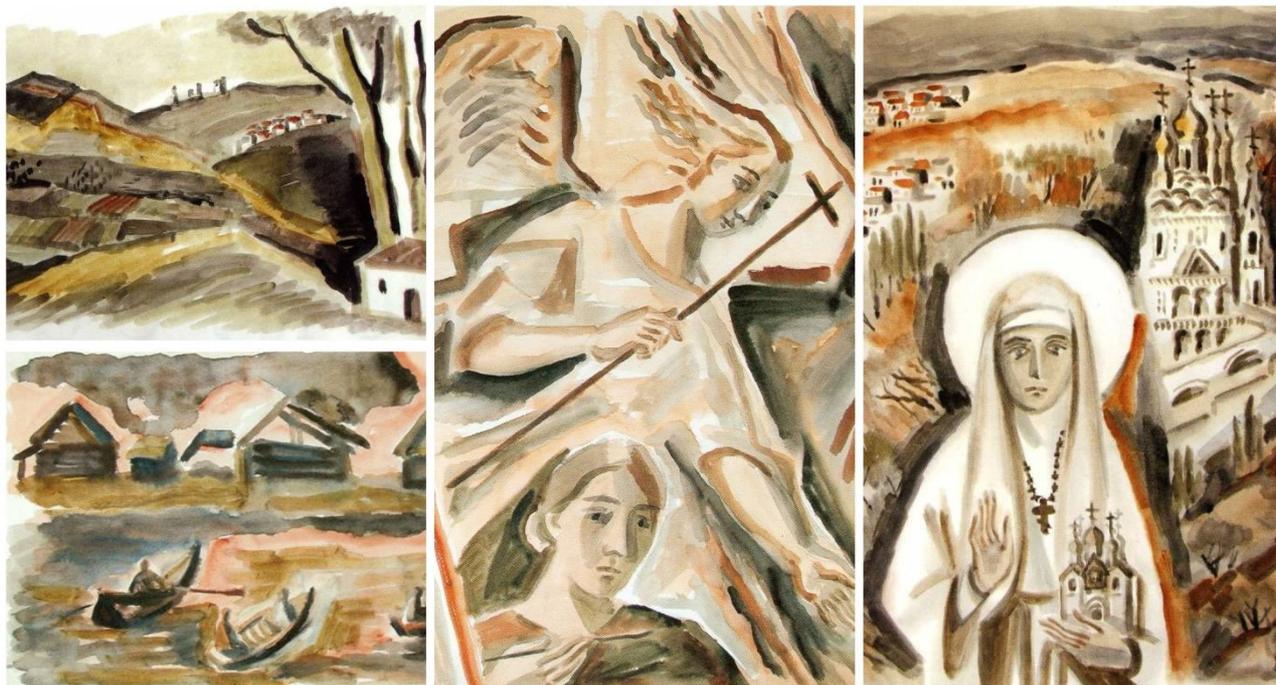
Пейзажи Дмитрия Белюкина – не просто «изображение природы» среднего или более крупного размера, а осмысленный философский образ, картина-размышление. Особенно это относится к серии «Святые места Православия». В работах 2016-2017 годов художник использует крупный формат полотна, но немногие знают, что обязательный метод работы мастера над большой картиной – натурный этюд, сделанный иногда за один-два часа. Натурные работы под общим названием «Впечатления православного паломника», представляющие интерес для знатоков живописи, также представлены в экспозиции.

Несмотря на то, что Дмитрий Белюкин по праву считается родоначальником белогвардейской темы в российском искусстве (его полотно 1992–1994 гг. «Белая Россия. Исход» стало хрестоматийным), на этой выставке, чтобы не отойти от темы, мастер сознательно показывает только одну работу о трагических событиях столетней давности. Это картина «Осколки» (1996). На ней изображен сидящий рядом с развалинами дворянской усадьбы крестьянский мальчик, который пытается сложить из осколков разбитую тарелочку. Написанная больше 20 лет назад, эта картина не потеряла актуальности и сегодня.

Дмитрий Белюкин является также одним из ведущих живописцев «Студии военных художников имени М.Б. Грекова». В созданных работах на военную и историческую тематику батальные сцены ему удается подать в неожиданном, даже лирическом ракурсе с индивидуально найденным колоритом. Это работы «Гибель императорской гвардии», «Утро Бородинской битвы» (Отечественная война 1812 года) и «Последний подвиг эскадры» (Крымская война).

Помимо света и прекрасной живописи экспозиции присуще ощущение радости и гармонии.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33247>



«АКВАРЕЛЬ»

Выставка произведений известного монументалиста, народного художника Российской Федерации, лауреата Государственной премии СССР, академика Российской академии художеств Элеоноры Александровны Жареновой работала с 7 по 26 ноября 2017 года в залах Российской академии художеств.

В экспозицию вошло около 100 акварелей, написанных в 2000–2017 годы: пейзажи, портреты, натюрморты. Это обширная, интереснейшая часть творчества замечательного мастера, органически связанная со всем её искусством.

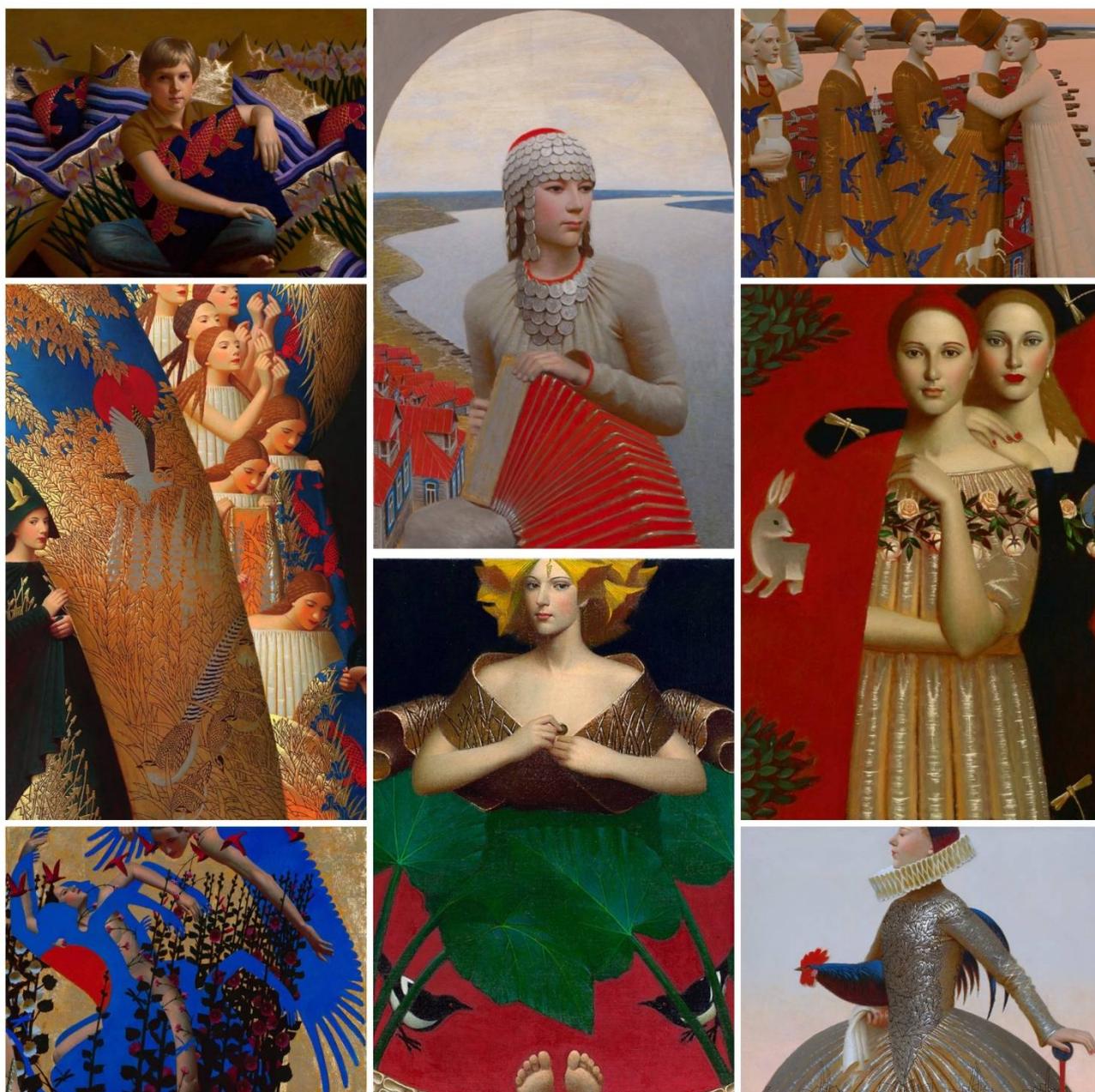
Творчество Элеоноры Жареновой олицетворяет целую эпоху и широко известно в России и за рубежом. Ее произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, в музеях Курска, Твери, Ярославля, Вологды, Пензы, Улан-Удэ, Ростова-на Дону, Иванова, других городов России, а также в Китае, Японии, Испании, Израиле, Италии, США и др. Современники называют ее «амазонкой русской живописи, русского монументального искусства». В соавторстве с мужем Владимиром Васильцовым (1932–2008) ею созданы многие значительные произведения монументального искусства. Среди них – знаменитая объемная мозаичная композиция «Лента Мёбиуса» на здании ЦЭМИ Академии наук РФ в Москве, флорентийская мозаика «Древняя история Москвы» на станции метро «Нагатинская», горельеф с мозаикой «Космос» и «Математика» на фасаде здания ЦНИИ МЭТ в Калуге и многие другие монументальные произведения, ставшие неотъемлемой частью нашей жизни. В стилистике ее работ воплотились художественные искания конца 1950 – 1960-х годов, связанные также с именами монументалистов А. Васнецова, В. Эльконина, графика А. Гончарова, художников круга В. Фаворского. Это было время открытий, переосмысления традиции, время своеобразной художественной вольницы, когда в творческом общении талантливейшей молодежи формировался новый художественный стиль, новый пластический язык.

Элеонора Жаренова много работает в технике акварели, считая ее близкой фресковой живописи. Акварель дает ей возможность дальнейшего воплощения замыслов в станковом и монументальном искусстве. Представленные в экспозиции работы – лишь малая часть ее творчества в этой технике. Акварельные «опыты» монументалиста словно документируют различные этапы творческого процесса, одновременно это самоценные авторские листы, законченные произведения, отличающиеся особым колоритом, трактовкой пространства. Сама Э. Жаренова считает традицию, в которой пишет, сложившейся не в 50-е годы XX века, а гораздо раньше. «Работы написаны земляными красками – так всегда писали фрески. Поэтому у меня нет яркого зеленого, яркого синего, но присутствует золото. Мне очень нравится и новгородская живопись, и псковская живопись, причем псковская даже больше – своей суровостью. Я вообще-то не суровый человек, но живопись у меня бывает очень лаконичной», – отмечает она.

«Святая земля», «Танец Саломеи», «Пожар в деревне», «Полынь», «Осень» – работы Э. Жареновой охватывают широчайший круг тем. При этом самый обыденный сюжет возводится ею на уровень широких философских обобщений. Акварельные работы открывают зрителю современного художника, мыслящего категориями большого искусства, опирающегося в своем творчестве на опыт мастеров прошлого, воплотивших в своих работах картину зримого и умопостигаемого мира.

Э.А. Жаренова родилась в 1934 году в семье известного художника кино А.С. Жаренова, ученика А. Лентулова. Окончила Московскую художественную школу, Московский академический художественный институт им. В.И. Сурикова (1960 г., мастерская А.А. Дейнеки). За период 1960–1980 гг. Э.А. Жаренова совместно с В.К. Васильцовым создала ряд выдающихся произведений монументального искусства. С 1995 года художник много работает над созданием мозаичных икон для храмов: храм Св. Татьяны (Манежная площадь, г. Москва, Храм Успения пресвятой Богородицы в г. Красногорске, Храм Успения Пресвятой Богородицы в г. Зубцове Тверской области, в храмах г. Ржева и за рубежом. С 1982 по 2015 г. (33 года) преподавала в Московском полиграфическом институте (в настоящее время – Московский государственный университет печати), передавала свои знания и опыт молодым художникам.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33208>



«СТРЕЛКА»

Выставка с таким названием работала с 13 декабря 2017 по 14 января 2018 года в залах Российской академии художеств. Автор представленных работ – Андрей Ремнёв.

Художник родился в 1962 году в подмосковном городе Яхроме. В 1979 году поступил в Московское художественное училище памяти 1905 года. В 1986 году стал студентом Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, где обучался в мастерской К. Тугеволя и Е. Максимова. В 1996 году изучал иконопись под руководством иконописца о. Вячеслава (Савиных) в Московском Спасо-Андронниковом монастыре, где копировал лучшие образцы древнерусской живописи XV–XVII веков. По словам самого художника, именно в этот период окончательно сложилась его собственная техника живописи, которая строится на соединении приемов древнерусской иконописи, русской живописи XVIII века, композиционных находок «Мира искусства» и русского

конструктивизма. Подобно художникам прошлого, Ремнёв использует натуральные пигменты, стертые на желтке.

Андрей Ремнёв работает в традиционной технике многослойной живописи и соединяет приемы как европейского, так и восточного искусства. В его картинах глубокое пространство сочетается с мощной декоративностью, напряженная композиция с тонкой моделировкой формы, а чистые цветовые отношения – со сдержанным колоритом.

Картина «Стрелка», которая дала название выставке, показательна для художественного языка Ремнёва. Сложный образ, рождающийся на стыке изображения и названия, наполнен многозначными понятиями: стрелка часов (размеренный ритм времени), клочок суши, объятый водой с двух сторон, нераспустившиеся цветки (начало дня, весны, рождение новой жизни), место встречи для важной беседы – все присутствует в содержательно-подтекстовой информации холста.

При этом Андрей Ремнев не ограничивает себя миром живописи, а черпает энергию в том искусстве, которое творится сейчас. Непосредственное наблюдение за балетными репетициями в Пермском театре оперы и балета и в Большом театре в Москве дали импульс к созданию серии работ, посвященных танцу. А наброски, выполненные на репетициях Дягилевского фестиваля, вошли в буклет, выпущенный театром к премьере балетов.

Живописные образы Андрея Ремнёва не раз становились источником вдохновения для дизайнеров высокой моды. В частности, коллекция «осень–зима 2015» испанского модного дома «Delros» была создана под впечатлением от работ Ремнева, а коллекция «весна-лето 2018» итальянского модного дома «Vivetta» создавалась в коллаборации с художником.

На выставке представлено около 60 полотен. Несколько работ экспонировались впервые, так как постоянно находятся в частных коллекциях.

Источник: <http://www.new.rah.ru/news/detail.php?ID=33320>



«ШКОЛА ТАНЦЕВ»

Выставка с таким названием работала с 17 октября по 5 ноября 2017 года в выставочных залах Российской академии художеств. Автор работ – один из ведущих мастеров современной российской скульптуры, заслуженный художник России, академик Российской академии художеств Михаил Дронов.

В экспозицию вошло около 100 произведений мастера разных лет, представляющих более чем 30-летний творческий путь автора, насыщенный пластическими находками, образными откровениями, и одновременно – ярчайшую страницу современного искусства скульптуры.

Творчество М. Дронова стало неотъемлемой частью современной жизни. Его скульптура находится в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского

музея, Московского музея современного искусства, многих других российских и зарубежных музеев, в частных коллекциях в России, Европе и Америке.

Монументальные произведения автора установлены в российских городах и за рубежом. На площади Рембрандта в Амстердаме – скульптурная группа «Ночной дозор», которую М. Дронов выполнил совместно с А. Таратыновым по мотивам знаменитого полотна. Жителям Москвы знакома композиция Дронова «Александр и Натали» перед храмом «Большое Вознесение» у Никитских ворот, где венчался Пушкин с Гончаровой, и изображения благоверного князя Гавриила Псковского и преподобного Варлаама Хутынского на оконной арке южного фасада храма Христа Спасителя. Еще две монументальные работы скульптора представлены в Петербурге: «Пётр I» в аэропорту Пулково и «Святой Пётр» в Александровском парке.

Михаил Дронов (р. 1956) принадлежит поколению художников, родившихся в годы «оттепели» – времени общественно-политического и эстетического перелома, уверенно заявивших о себе в последнее десятилетие XX века. Он продолжает династию московских скульпторов-шестидесятников Виктора Дронова и Лилии Евзыковой. В 1980 году закончил МГХИ имени В.И. Сурикова (мастерская проф. М.Ф. Бабурина). И уже в 1984 году первые работы Михаила Дронова были приобретены в собрание Третьяковской галереи – столь уверенно вошел автор в художественный контекст со своей образностью и своим пластическим языком.

М. Дронов – один из тех мастеров, которые среди многоликости искусства конца XX века, в хаосе перестроечных лет и царящей вседозволенности выдержали уже в начале своего становления трудное испытание свободой и обрели свой творческий голос, сохранив ценность высокого профессионализма. Эта плеяда мастеров приняла на себя вольно или невольно миссию сохранения и развития отечественной культуры в новом столетии.

Творчество М. Дронова характерно разнообразием тем, пластических интерпретаций. Эрудит и мыслитель, он переживает в своих работах и историю человечества, и историю отдельного человека, неизменно обращаясь к частному через призму всеобщего. Произведениям Дронова свойственно парадоксальное сочетание строгой пластической формы и обостренного игрового, ироничного начала, доводимого до гротеска. Художник не ограничивает себя каким-либо одним формальным приемом. Его «Распятие», «Танцовщица», «Болото» вполне сравнимы с традиционной европейской пластикой. Глубокая внутренняя экспрессия работ «Это я, Господи...» и «Блудный сын» выражена через лаконичную, доведенную до знака форму. Поэтика рельефов «Утро», «Странник» передана через импрессионистичную пластическую метафору пространства.

И все же о своем понимании мира, об отношении к людям, Богу и себе – а именно этому посвящено искусство Дронова – художник чаще всего говорит классическим языком скульптуры.

М.В. Дронов – лауреат московских всероссийских и международных конкурсов по монументальному искусству. Награжден серебряной медалью ВДНХ СССР, дипломом в номинации «Лучшая работа 1988 года МОСХа» Московского союза художников, первой премией и дипломом Квадриеннале скульптуры 1988 года в Риге, памятной медалью «За участие в воссоздании храма Христа Спасителя» Российской академии художеств, золотой медалью РАХ, золотой медалью СХР.

Источник <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33151>



«КОМПОЗИЦИИ И НАТЮРМОРТЫ»

Выставка произведений народного художника РФ, лауреата Государственных премий РФ, академика Российской академии художеств Бориса Асафовича Мессерера работала с 17 декабря 2017 года по 8 января 2018 года в залах Российской академии художеств.

В состав ретроспективной выставки вошло около 100 живописных и графических произведений мастера, созданных за последние десятилетия. Это – портреты, пейзажи, натюрморты, абстрактные композиции и др.

Имя знаменитого сценографа Б. Мессерера хорошо известно далеко за пределами нашей страны. Он является автором художественного решения более 150 оперных, балетных и драматических спектаклей, большинство из которых стали классикой отечественного искусства. Б. Мессерер с одинаковым успехом оформляет оперы и балеты, драмы и комедии. Художник изобретателен и новаторски смел в своих сценографических решениях, что особенно проявилось в его работе над балетными спектаклями, которые принесли мастеру широкое признание. Многие из них были показаны в Европе, Америке, Японии. Он работал в крупнейших театрах нашей страны, сотрудничал с известными режиссерами нашего времени.

Подлинная театральность, чувство стиля, богатство выразительных средств, высокая культура и эрудиция являются характерными чертами личности художника. Талант Б. Мессерера всегда был направлен на усиление экспрессивности образов, на отрицание бытовизма и иллюстративности. Мастер каждый раз создавал свой особый пластический образ спектакля, выступая одновременно как архитектор, как инсталлятор и как график.

Уникальный талант Б. Мессерера, человека мощного творческого темперамента, и его стремление к универсальности проявились в разных областях изобразительного искусства:

как в театрально-декорационном искусстве, так и в живописи, графике, дизайне, монументальном искусстве, скульптуре и архитектуре.

Б. Мессерер наделен редким даром преобразования вещей в театральном спектакле. Он использует самые разнообразные средства образной выразительности – от подлинных вещей до различных форм станкового искусства. По мнению автора, использование в сценографии выразительных возможностей станкового искусства придает новое звучание, новый смысл театральному зрелищу. Зачастую самые обыденные прозаические вещи обретают в декорациях автора символическую выразительность.

Живопись и графика Мессерера сродни театру. Художник привносит черты театрального мышления – конструктивизм, особые пространственные решения – в станковое искусство. Экспозиция необычайно разнообразна по своему составу. Несомненный интерес представляют как острохарактерные, разнообразные по пластике и колористическому решению живописные композиции из серии «Балерины» и цветные офорты из серии «Танцы в стиле ретро», так и городские пейзажи из серий «Прибалтика», «Сванетия», «Бухара». Живописным композициям с декоративными и театрализованными предметами окружающего мира – граммофонами, самоварами, бутылками, утюгами, старинными керосиновыми лампами, креслами и другими объектами – присущ острый ритмический строй, художник дает их «крупным планом», подчеркивая основательность, прочность, конструктивность и красоту предмета.

Б. Мессерер увлеченно занимается станковой графикой, в частности, офортом. Он сконструировал не имеющий аналогов станок, который дает возможность создания крупноформатных листов, способствующих усилению декоративного начала графических произведений. Художник также разработал уникальную технику печати многослойных цветных офортов с тонкой цветовой палитрой и своеобразной архитектоникой. В этих работах мастер стремится к раскрытию глубинной сути и природы вещей, их гармонии, придавая привычным и обыденным предметам определенную одухотворенность и утонченную выразительность. Художник демонстрирует прекрасное владение различными графическими техниками: среди них – цветные офорты из серий «Композиции с пирами», абстрактных композиций и др. Рисунки углем «Белые ночи» посвящены Санкт-Петербургу. В технике акварели выполнены городские пейзажи с видами Рима, Ялты, Тарусы, Вологды, а также натюрморты с цветочными композициями.

Инсталляции Б. Мессерера являются еще одним шагом в развитии пространственных искусств. Созданию этих сложных, разномасштабных конструкций способствовало стремление художника реализовать свои творческие планы в области архитектуры, дизайна и монументального искусства. Многие годы он увлеченно работал над реальным воплощением идеи синтеза искусств.

Не менее значимой областью творческой деятельности Б. Мессерера является выставочный дизайн. Он являлся автором концепций и художественно-пространственных решений более 30 престижных выставок в ГМИИ им. А.С. Пушкина, ЦВЗ «Манеж», Государственном историческом музее и др.

Выставка позволила оценить масштаб таланта Б. Мессерера, его артистической художественной натуры, почувствовать дух новаторского поиска, смелого эксперимента, который всегда отличал творчество этого яркого и самобытного мастера.

Источник <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33383>



«В ПРОСТРАНСТВЕ ВРЕМЕНИ»

Российская академия художеств представила выставку произведений народного художника России, лауреата Премии Ленинского комсомола, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора Смоленского государственного педагогического университета Геннадия Васильевича Намеровского «В пространстве времени», которая работала в выставочных залах РАХ с 21 декабря 2017 года по 8 января 2018 года.

В экспозицию было включено более 50 произведений разных лет, выполненных в технике темперы, представляющих творчество мастера во всех его разнообразных гранях.

Геннадий Васильевич Намеровский – один из наиболее ярких мастеров современного графического искусства Российской Федерации, пример творческой активности, самоотдачи, художественного поиска, личного взгляда на искусство.

Г.В. Намеровский родился в 1942 г. в казахском городе Прииртышке. В 1965 г. окончил художественно-графический факультет Омского государственного педагогического института им. А.М. Горького, учился у замечательного мастера А.Н. Либерова, который вместе с профессиональными знаниями и навыками прививал традиции ленинградской школы, отличающейся высокой культурой, чувством меры, вкусом.

С 1965 по 1975 г. преподавал рисунок на худграфе Омского педагогического института, затем в 1979-1984 г. – в Витебском технологическом институте, а позже в Смоленске в качестве профессора в педагогическом университете.

Становление Г. Намеровского как крупного мастера изобразительного искусства совершалось в эпоху великих комсомольских строек. Творческие командировки молодых

художников на север Сибири, в Ханты-Мансийск, на строительство БАМ, посёлки Звёздный, Магистральный открыли перед ним сложный мир, где за романтикой труда скрывались нелегкие условия жизни, разнообразные человеческие судьбы.

Эти поездки дали ему возможность научиться передавать в своих произведениях самые характерные черты своего непростого времени, создавать психологические портреты современников, делать зарисовки их быта и суровой сибирской природы.

Огромное влияние на молодого художника оказал Дом творчества «Сенеж» Союза художников СССР, где постепенно вместе с молодыми художниками Москвы, Ленинграда, мастерами из союзных республик год за годом формировался его профессионализм.

Сложившимся мастером изобразительного искусства в 1981 г. Намеровский вошёл в состав Смоленского отделения Союза художников РСФСР и быстро стал не только его органичной частью, но и творческим авангардом, на протяжении 13 лет возглавлял Смоленское отделение СХ РФ, создал Смоленский Дом художника.

Мастерское владение техниками рисунка, акварели, темперы сделали его одним из ведущих графиков страны, выработавшим свой стиль. Его работы стали узнаваемыми и желанными для самых престижных художественных выставок в России и за границей: Венгрии, Польше, Германии, Австралии, Швеции, Иордании, Республике Беларусь, Украине, Таджикистане, Азербайджане.

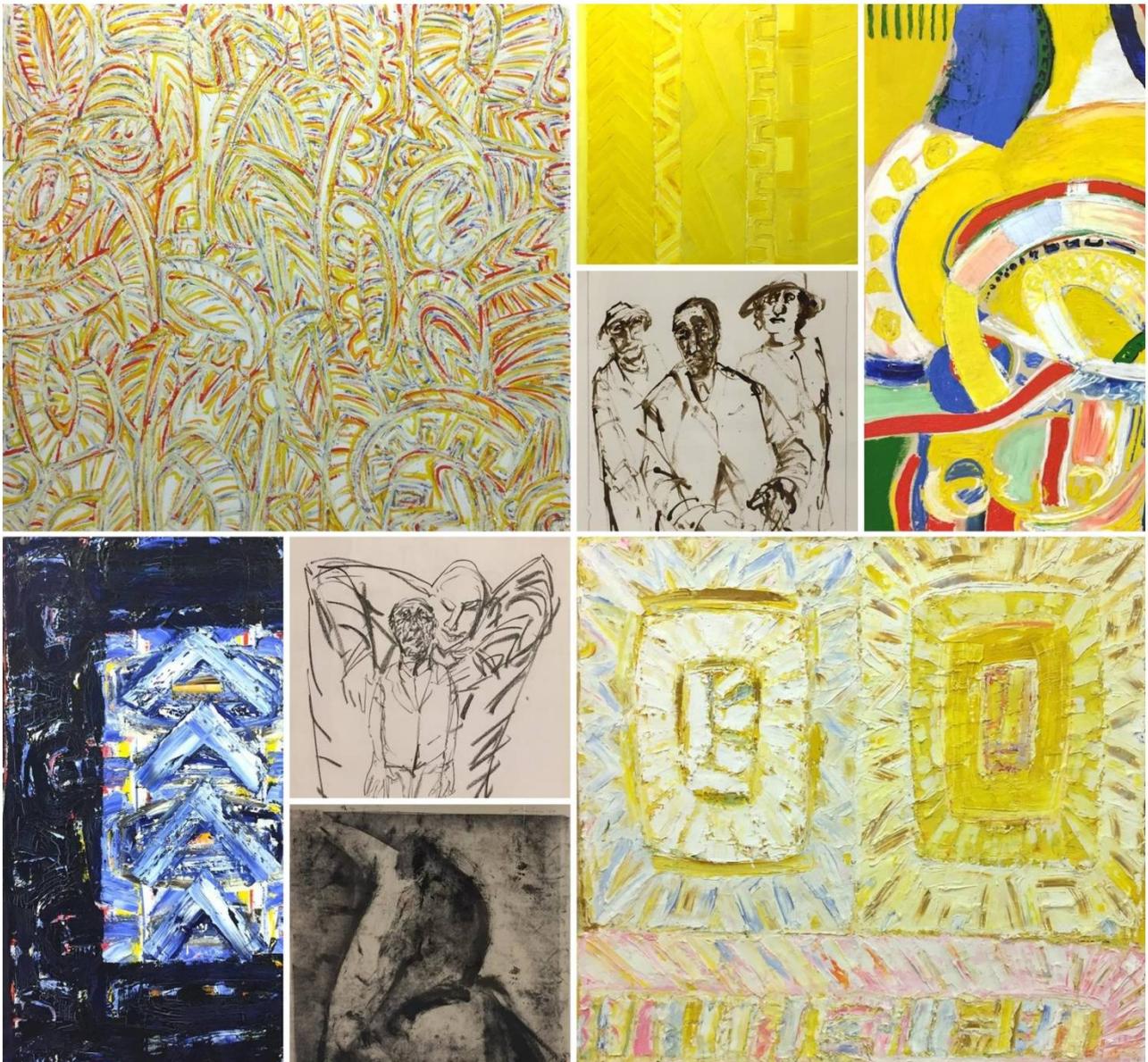
Произведения Г.В. Намеровского хранятся в собраниях многих музеев: Москвы, Омска, Смоленска, Гагарина, Красноярска, Тулы, Сергиева Посада, Кургана, Саянска, Одессы, Петропавловска-Казахского. Художник удостоен престижных профессиональных наград.

Самобытный стиль Геннадия Намеровского привлекает непосредственностью художественного видения, теплотой и обаянием, доскональным знанием того, что художник стремится передать на своих листах. Мастера интересует жизнь пейзажа, предметов в их продолжающемся, длящемся бытии. Отсюда «серийность» его искусства, погруженность автора в ту или иную тему, потребность в ее сюжетной, колористической, ритмической разработке. Хорошо известны его ранние серии «БАМ», «Камчатка», созданные в результате творческих поездок. Тема Смоленска, ставшего художнику родным, воплощена в нескольких сериях: «Город», «На семи холмах», «Смоленск». В красоте и гармонии памятников архитектуры, фрагментов исторического пространства город предстает как хранитель традиций. Одновременно это живой организм, современный, развивающийся – в контрастах и созвучии прошлого и настоящего, динамике и напряженности форм.

Характерна для творчества Г. Намеровского серия «Моя деревня» (1990-е гг.) с одним из пронзительнейших листов «Букет Дарьи Родионовны» (1992), в котором соединились теплота человеческого отношения, природная широта и художественное композиционное мастерство.

Зарубежные поездки, творчество европейских мастеров дало импульс к созданию цикла «По Италии», который художник продолжает до сих пор.

Через, казалось бы, несложный прием – мотив окна, букета на фоне пейзажа, предмета или фигуры в архитектурном или природном пространстве – автор говорит со зрителем о непреходящих ценностях, выражает ощущение единства мира, сиюминутного и вечного, равновеликости природной и духовной красоты как двух составляющих искусства. Как, например, в листах «Воспоминание об Уффици» (2000), «Большое окно» (2012), «Параскева Пятница» (2007), «Флоренция» (2007) и др. В его философичных и отчасти созерцательных работах тем не менее отсутствует статика. В них все живет, волнуется, движется. Смелые ракурсы, перебивка планов, острые углы, резкие мазки, мозаично лежащиеся на холст, сгущённый колорит, «говорящие» детали – главные признаки его стиля, вовлекающего нас в удивительное странствие в «Пространстве времени».



«НОРВЕГИЯ – РОССИЯ. ПАЛОМНИЧЕСТВО ХУДОЖНИКА» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЬЕЛЬ ПАР-ИВЕРСЕНА

Юбилейный для Российской академии художеств год завершился интересным выставочным проектом, в который большой вклад внесли мэрия города Ставангер (Королевство Норвегия), Фонд «Kjell Pahr-Iversen», Российская академия художеств при поддержке галереи «Amare», SpareBank и Rogoland Country Council, представляя выставку Кьель Пар-Иверсена «Норвегия – Россия. Паломничество художника», разместившуюся в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели.

Впервые в России показано более 70 работ станковой живописи и графики известного норвежского абстракциониста.

Кьель Пар-Иверсен – ведущий художник своего родного города Ставангер и один из наиболее значимых представителей современной абстракции в Норвегии. Он получил образование в Академиях изобразительных искусств Норвегии, Дании и Голландии, дополнив его работой в студиях и арт-резиденциях Парижа и Амстердама.

Кьель Пар-Иверсен относится ко второму послевоенному поколению норвежских художников, испытавших влияние европейского авангардистского движения «Кобра», абстрактной живописи «Новой Парижской школы» и американской линии абстрактного экспрессионизма. На протяжении шестидесяти лет творческой деятельности он постоянно обращается к этим магистральным направлениям в искусстве модернизма середины XX века. Интернациональный характер его развития и многообразие способов и приемов работы с формой, цветом и пространством определили содержание и контекст, на основе которых Кьель Пар-Иверсен создал собственный язык, художественный стиль и технику.

Три центральных мотива своего творчества художник заимствует из анатомии, ботаники и христианской культуры: «*Columna vertebralis*» – позвоночник, «*Herbarium*» – типология растений и «*Icon*» – изображения-посредники между «горним» и «дольним» мирами. Отталкиваясь от традиций русской православной иконописи, серия развивает идею «духовного» средствами станковой картины. Осмысляя проблемы канона, художник совмещает самобытные черты норвежского изобразительного искусства с программным стремлением абстракции к созиданию автономной формы и изолированию чувственного, в данном случае и религиозного объекта. Художник создает серии, постепенно раскрывающие новую тему в ракурсе оптимистического взгляда на эволюцию природы, где нет места жертве, травмирующему отбору и внутренним катастрофам. Найти подходящее выражение для передачи динамики жизненного роста, независимо от того, что это – экспрессия иконы и религиозное созерцание или микрокосм растений. Но окончательный ответ на свои поиски Кьель Пар-Иверсен не дает, оставляя географию своего паломничества в сфере сакрального соучастия.

Получив образование сначала как график, Кьель Пар-Иверсен занимается рисунком. Его графические работы и акварели получили широкую известность. В дополнение к живописным сериям на выставке был представлен ряд фигуративных рисунков разных лет.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33308>

Искусство Евразии

№4(7), 2017

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017