

Джон Боулт

Vanguardias rusas

«Русские авангарды» в мадридском Музее Тиссен-Борнемиса

С февраля по май 2006 года в Испании проходит обширная выставка русского авангарда в Музее Тиссен-Борнемиса. В Мадриде экспозиций такого рода ранее не случалось. Теперь же выставка под названием «Vanguardias rusas» («Русские авангарды») вобрала в себя работы из Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, провинциальных российских музеев и других коллекций, как общедоступных, так и частных.

В экспозиции последовательно проводится мысль о междисциплинарном характере русского модернизма как художественного направления. Наряду с живописными работами, как, например, «Рыбная ловля» Н.Гончаровой (1909) и «Хлебобек» М.Ларионова (1909), принадлежащими самому Музею Тиссен-Борнемиса, выбранные для экспозиции предметы включают скульптуры (в их числе две кубистические работы В.Баранова-Россине), образцы книжной графики (можно назвать работы Эль Лисицкого и В.Степановой), прикладного искусства (так, впервые представлены вниманию публики экспонаты из архивов петроградского Декоративного института), коммерческого дизайна (к примеру, киноплакаты работы братьев Стенбергов), агитационно-пропагандистские материалы (в том числе уличные афиши Н.Альтмана и плакаты Г.Клуциса), изделия из фарфора, текстиль и фотографии (например, Б.Игнатовича или А.Родченко). Перечислена, естественно, только небольшая часть представленной на выставке панорамы развития русского авангарда.

Главный куратор выставки – Томас Ллоренс, специалист по истории искусства модернизма в Европе и в Америке. Для него характерен постоянный интерес к взаимосвязям

между экспериментальными формами художественного самовыражения и левыми политическими взглядами. Возглавив международную команду специалистов, Т.Ллоренс, тем не менее, последовательно претворял в жизнь собственную концепцию этой выставки: он осуществил отбор почти трех сотен экспонатов, отвечающих его представлениям о наиболее значительных достижениях русского авангарда, которые ему хотелось интерпретировать в более широком контексте, в первую очередь в контексте европейской культуры. Наконец, он стал редактором каталога выставки, включающего статьи российских и западных специалистов.

Результатом явилось содержательное и запоминающееся обозрение, которое не только восхищает зрителей энергетикой и жизненной силой, буквально вырывающимися из произведений, принадлежащих периоду российского художественного «ренессанса», но и вызывает размышления над такими острыми вопросами, которые определяются скорее ролью творческой личности, чем груп-

повщины, или над нередко провозглашаемой связью между художественным конструктивизмом и Октябрьской революцией, или над формальными признаками русской абстрактной живописи, или, наконец, над зачастую трагическим исходом столкновения радикальной эстетической структуры и тем, что должно быть отнесено к собственно пропаганде.

С целью привлечь к русскому авангарду внимание более широкого круга людей и обсудить разнообразные аспекты, связанные с этим художественным движением, Т.Ллоренс и его коллеги провели международный междисциплинарный симпозиум. Вступительное слово было произнесено Гильермо Соланой, главным хранителем Музея Тиссен-Борнемиса. Далее последовали сообщения (с последующим обсуждением) о предистории русского авангарда (Т.Ллоренс), о русском авангарде в европейском контексте (Екатерина Селезнева), об отражении традиций народного искусства в творчестве мастеров авангарда (Евгения Петрова), о визуально-оптических свойствах их произведений (Джон Боулт), о пластике танца модерн (Николетта Мислер), о футуристической поэзии (Шен Шайен) и об историографии данного направления искусства (Шимон Бойко). Материалы симпозиума будут опубликованы.

В процессе подготовки к печати этих материалов состоялась беседа о выставке между Томасом Ллоренсом (Т.Л.), Николеттой Мислер (Н.М.) и Джоном Боултом (Дж.Б.) – нечто вроде интервью с тремя участниками, в ходе которого вопросы были адресованы в основном Т.Ллоренсу. Ниже следует запись состоявшегося обмена мнениями.

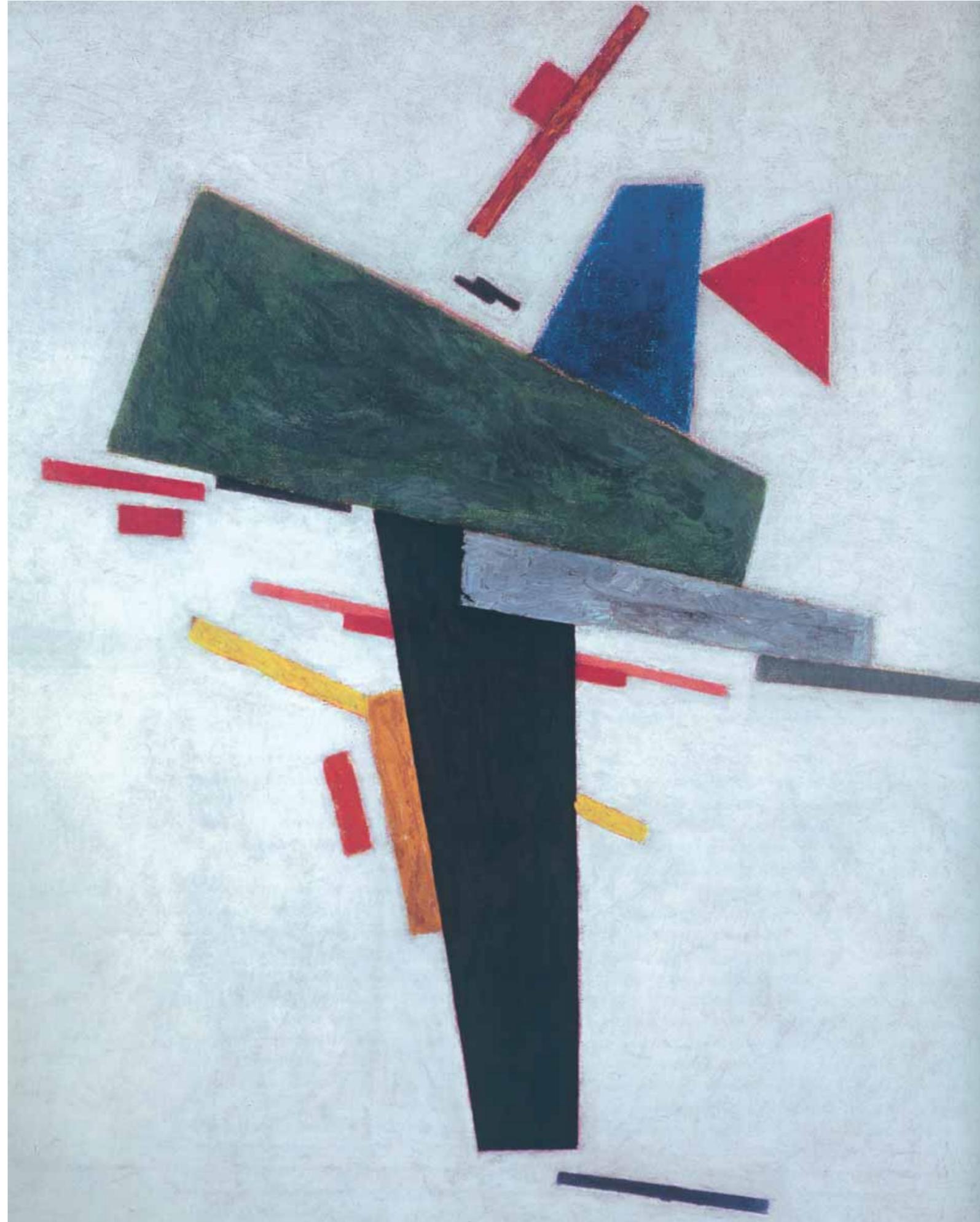
Софья ШУЛЬМАН
Поднос «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» 1925
Роспись по фарфору
57,5×57,5
ГРМ

Sofia SHULMAN
Troy "Workers of the world, unite". 1925
Oil on porcelain.
57.5 by 57.5 cm
State Russian Museum



Казимир МАЛЕВИЧ ▶
Без названия. 1916
Холст, масло. 53,5×53
Коллекция Пегги Гуггенхайм.
Венеция
(Фонд Соломона Р.
Гуггенхайма. Нью-Йорк)

Kazimir MALEVICH ▶
Untitled. 1916
Oil on canvas
53.5 by 53 cm
Peggy Guggenheim Collection,
Venice
(Solomon Guggenheim
Foundation, New York)



John E. Bowlf

“Vanguardias rusas” at the Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spain, 2006

The Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid opened a major exhibition of the Russian avant-garde at the beginning of 2006 (February-May), the first of its kind in the Spanish capital. Entitled “Vanguardias rusas” and based on works from the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, Russian regional museums and other public and private collections, the exhibition emphasized the interdisciplinary nature of Russian Modernism. Apart from major paintings, including, incidentally, Goncharova’s “Fishing” (1909) and Larionov’s “Baker” (1909) from the Museo Thyssen itself, the selection encompassed sculpture (including two Cubist pieces by Baranov-Rossine), book design (by Lissitzky and Stepanova), applied arts (including examples from the archive of the Decorative Institute, Leningrad, shown here for the first time), commercial design (such as movie posters by the Stenberg brothers), agit-propaganda (such as street art by Al’tman and posters by Klutsis), porcelain, textile designs and photography (including work by Ignatovich and Rodchenko), to mention just a fraction of this panoramic repertoire.

The chief curator of “Vanguardias rusas” was Tomas Llorens, a historian of European and American Modernism, who cultivates a special interest in the relationship between experimental artistic expression and the political left. Together with a team of international scholars, but pursuing his own conception and interpretation of the accomplishments of the Russian avant-garde, especially in its European context, Llorens assembled the exhibition of almost 300 pieces and edited the catalogue (containing essays by Russian and Western specialists). The result is a rich and memorable survey which prompts the viewer not only to marvel still at the energy and vitality of Russia’s visual renaissance, but also to ponder on more pointed questions such as the creative individualities (rather than group affiliations) of the artists represented, on the manifest connection between Constructivism and the October Revolution, on the independent, formal qualities of Russian abstract painting and on the often tragic

tension between radical aesthetic structure and patent propaganda.

In order to present the achievements of the Russian avant-garde to a broader community, Llorens and his colleagues also organized an international and interdisciplinary symposium which touched on numerous issues. Introduced by Guillermo Solana, Chief Curator at the Museo Thyssen-Bornemisza, the debate focused on the prehistory of “Vanguardias rusas” (Llorens), the French connection (Ekaterina Selezneva), the indigenous tradition (Evgeniia Petrova), optics (John E. Bowlf), modern dance (Nicoletta Mislér), Futurist poetry (Sjeng Scheijen) and historiography (Szymon Bojko). The proceedings of the symposium will be published.

During the event, Tomas Llorens, Nicoletta Mislér and John E. Bowlf conducted a conversation – a kind of tripartite interview with leading questions addressed to Llorens – concerning the exhibition. The record of this interchange is published here.

Павел МАНСУРОВ
Формула живописи
1927

Доска, масло
67×13
Галерея Гмуржинской, Цуг

Pavel MANSUROV
Painterly formula. 1927
Oil on board
67 by 13 cm
Gmurzynska Zug Gallery

Александр ▶
РОДЧЕНКО
Красное и желтое
1918(?)
Холст, масло. 90×62
ГРМ

Alexander ▶
RODCHENKO
Red and yellow.
1918(?)
Oil on canvas
90 by 62 cm
State Russian Museum



NM: There have been many exhibitions of the Russian avant-garde recently, especially in Europe and the US. Right now, for example, there is a major exhibition of 20th century stage design at MART in Rovereto with an impressive Russian contribution and, as you know, much of the Europalia in Belgium this winter was devoted to modern Russian art, including a highly commendable showing of the avant-garde. In spite of such rivalry, however, “Vanguardias rusas”, and I like the plural, is especially rich and comprehensive with its focus on Cubo-Futurism, Suprematism and Constructivism and we are especially glad to see works from less familiar depositories such as the Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana (IVAM), Astrakhan and Nizhny Novgorod. I’m also very struck by the section devoted to the works produced by the Decorative Institute in Leningrad in the early 1920s (from the State Russian Museum), like the agit-trays designed by Frents, Kletenberg and their colleagues. I had not seen these before.

JB: Yes, I agree, “Vanguardias rusas” contains a number of unfamiliar works and also a few mysteries, including the bizarre, anonymous tray with the stampeding cow! On the other hand, I suppose that the chronology of the avant-garde presented at “Vanguardias rusas” does not differ too strongly from the traditional assumption. Had there been space, I know that Tomas would have included a Symbolist section, of course, as a precedent which already indicated fundamental formal and thematic ideas which the avant-gardists were to develop later. In any case, exhibitions of this kind are always voyages of discovery, even for enthusiasts such as Nicoletta and me who have been studying the subject for many years. Incidentally, Tomas, Nicoletta came to the avant-garde via a political sympathy in the 1970s and I came to it via Symbolist poetry in the late 1960s, but how do you explain your interest in the Russian avant-garde?

TL: I began studying the art of the 20th century during the 1960s. This was the time when the Russian avant-garde was being rediscovered. It was an emerging field of study and very fashionable. I was especially taken by the notion of the avant-garde itself – i.e. What is avant-garde and what does the term mean? At that time what was called the Russian avant-garde seemed to be the most complete paradigm in the history of the 20th century for such a notion and it intrigued me – and still does.

JB: I suppose that, in toying with these issues, your fond dream had always been to organize a visual demonstration of your ideas, i.e. an exhibition. I know that both Nicoletta and I are fascinated by this passage between intellectual concept and



Михаил МАТЮШИН
Движение в пространстве
1917–1918(?), 1922(?)
Холст, масло
124 × 168
ГРМ

Mikhail MATUSHIN
Movement in space
1917–1918(?), 1922(?)
Oil on canvas
124 by 168 cm
State Russian Museum



material presentation and we all know how an exhibition of real works in a three-dimensional space both extends and sometimes distorts the theoretical concepts with which we begin. Tomas, what were and are your concepts of the exhibition and its installation here in the Museo Thyssen-Bornemisza?

TL: As you know, I am not a specialist in Russian art and my approach to the subject is that of an outsider. On the other hand, this exhibition, by its very nature, possesses a very wide scope and, basically, is meant to provide a general overview of the field to our public. What I have tried to do, however, has been to consider other surveys made at analogous exhibitions in the past and to try and correct – or edit – certain of their aspects. If I may mention the main points where my reading of the Russian avant-garde seems to differ from other assumptions, I would emphasize three. First, the Russian avant-garde is usually regarded as the result of an interplay between Western influences (mainly Paris) and the national conscience of Russian élites. Traditionally – the first pole has been emphasized, but I have tried to amend that view by underlining the second, national element, which, of course, implies a stronger accent on the so-called primitive. Second, traditional accounts of the Russian avant-garde afford substantial importance to group activities and doctrinal declarations and try to establish an intelligible schema of linear development amongst these things. But I think that this can lead to all kinds of historiographical problems and I have tried to

Н.М. В недавнее время состоялось немало выставок русского авангарда, прежде всего в Европе и в США. Прямо сейчас, к примеру, проходит большая выставка театрального дизайна XX столетия в Музее современного искусства (MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento) в североитальянском городе Роверето (Rovereto), и российское участие в этой экспозиции выглядит вполне впечатляющим. Как известно, и проходящий этой зимой в Брюсселе фестиваль «Европалия» в значительной степени посвящен современному российскому искусству, включая очень достойную экспозицию авангардного искусства. И все же, невзирая на это своеобразное соперничество, выставка «Русские авангарды» – мне нравится выбор множественного числа в данном случае – оказалась необыкновенно богатой и полной; выставленные экспонаты были рождены в основном в русле таких течений, как кубофутуризм, супрематизм и конструктивизм, а особую радость доставляет знакомство с произведениями из сравнительно малоизвестных хранилищ, таких, как Валенсийский институт современного искусства (IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno), музеи Астрахани и Нижнего Новгорода. На меня большое впечатление произвел и раздел с экспонатами, выполненными в начале 1920-х годов в петроградском Декоративном институте (ныне хранятся в Русском музее), напри-

мер агитподносы, созданные такими мастерами, как Рудольф Френц или Артур Клетенберг, и их коллегами. Раньше мне не доводилось видеть этих произведений прикладного искусства.

Дж.Б. Я также согласен с тем, что “Vanguardia rusas” включает немало число незнакомых произведений и наряду с ними – подлинные чудеса, достаточно назвать хотя бы причудливый поднос неизвестного автора с бегущей во весь опор короной! С другой стороны, мне сдается, что хронология авангарда, как она представлена на выставке, не расходится сколь-нибудь сильно с традиционным подходом. Я знаю, что, если бы позволяло выставочное пространство, Томас включил бы в экспозицию еще и раздел, посвященный символистам, – просто как напоминание о направлении искусства, предшествующем авангарду и в то же время выдвинувшем целый ряд фундаментальных содержательных и формальных идей, развивая которые во всей полноте выпало на долю авангардистов. Как бы то ни было, такого рода выставки всегда приносят открытия даже таким энтузиастам, как Николетта или я, уже много лет изучающим русский авангард. Кстати, Томас, мне понятно, каким образом проявился интерес к авангардному искусству у Николетты – начало было положено ее политическими симпатиями, сформирова-



Михаил ЛАРИОНОВ
Драка в таверне. 1911
Холст, масло. 72x95
Коллекция Музея
Тиссен-Борнемисса

Mikhail LARIONOV
Quarrel in a tavern.
1911
Oil on canvas.
72 by 95 cm
Thyssen-Bornemisza
Collections

ровавшимися в 1970-е годы. Что же касается меня, то авангард привлек мое внимание в конце 1960-х годов как результат моего увлечения поэзией символизма. А вот как бы Вы пояснили происхождение своего интереса к русскому авангарду?

Т.Л. Я начал изучать историю искусства XX века в 1960-е годы: как раз тогда был заново открыт русский авангард. Тогда только возникло – и сразу стало чрезвычайно модным – это направление исследовательской работы. Меня, помнится, завлекло само понятие: что есть авангард? Что означает этот термин? В то время наиболее полноценной парадигмой в истории искусства XX столетия, в полной мере отвечающей данному термину, оказалось то, что получило наименование «русский авангард». И это название, и то, что стоит за ним, меня сразу заинтриговало, да и до сих пор интригует.

Дж.Б. Осмелюсь предположить, что Вы, развлекаясь таким образом, всегда лелеяли оптимистическую мечту получить когда-нибудь возможность организовать выставку и вполне наглядно, в визуальном плане представить публике свои идеи. И на Николетту, и на меня, признаюсь, произвел немалое впечатление Ваш рассказ о том, как некое интересующее Вас интеллектуальное понятие обрело материальное представление. Вместе с тем нам прекрасно известно, что процесс экспонирования реальных произведений во вполне обыденном трехмерном пространстве способен как расширить, так и, бывает, исказить те

теоретические понятия, с которых все начиналось. Скажите, Томас, если вернуться к экспозиции в Музее Тиссен-Борнемисса, то каковой была и какой стала концепция выставки, а заодно и ее материальное воплощение?

Т.Л. Как вам прекрасно известно, я не являюсь специалистом по искусству России, так что мой подход – это неминуемо взгляд со стороны. Другой немаловажный момент состоит в том, что данная выставка по самой своей природе призвана быть многогранной, охватывать самые разные стороны художественной реальности и предложить вниманию публики именно такую широкую панораму. Во всяком случае, я попытался прояснить для себя, как были организованы аналогичные экспозиции, состоявшиеся в прошлом, и определенные их аспекты я попытался скорректировать или, если хотите, отредактировать. Если отметить те конкретные пункты, в которых мое прочтение русского авангарда в той или иной мере отличалось от предложенных ранее версий, то я бы остановился на следующих трех моментах.

а) В достаточной мере утвердилась традиция, согласно которой русский авангард есть результат взаимодействия между некоторыми западными (прежде всего парижскими) импульсами и национальным самосознанием российских художественных элит. При этом основной упор, как правило, делался на значении первого из отмеченных мною полюсов. Ну а я постарался избавиться от этого крена и подчеркнуть значимость национального элемента, а это, разумеется, влечет за собой демонстрацию связи художественного авангарда с так называемым примитивным искусством.

б) По другой утвердившейся традиции в русском авангарде придавалось первостепенное значение групповым формам поведения и следованию провозглашенным декларациям и манифестам; само же развитие искусства часто пытаются изобразить прямолинейно – несколько схематически, умозрительно. Полагаю, что это порождает всякого рода историографические проблемы, я же попытался дистанцироваться от них, а именно: представить индивидуальный вклад в искусство конкретных художников, как они есть, и несколько пренебречь влиянием на их творчество таких моментов, которые связаны с принадлежностью к группам и следованием идеологическим постулатам. Подобная стратегия неминуемо влечет за собой и оправдывает более полное представительство, чем это случалось ранее в аналогичных экспозициях, таких мастеров, как, например, П.Филонов.

в) Я сделал попытку более отчетливо представить влияние, оказанное на художественное творчество произошедшей Октябрьской революцией. В част-

ности, показать, каким образом революция стимулировала утопические представления о необходимости видоизменить саму природу искусства. Скорее всего, Вы, Джон, не согласитесь всецело с этим моментом, однако он всегда представлялся мне жизненно важным.

Дж.Б. Это так и есть, хотя меня, признаться, не вполне устраивает сложившееся положение вещей, когда в обозрениях русского авангарда автоматически делается вывод, что он был вызван к жизни сложившимися общественными и политическими условиями. Если задуматься о судьбе таких «аполитичных» художников, как, скажем, В.Кандинский или И.Клюн, то поневоле усомнишься в универсальности подобных рассуждений. Однако вдаваться в эти нюансы – дело, мягко говоря, очень и очень непростое.

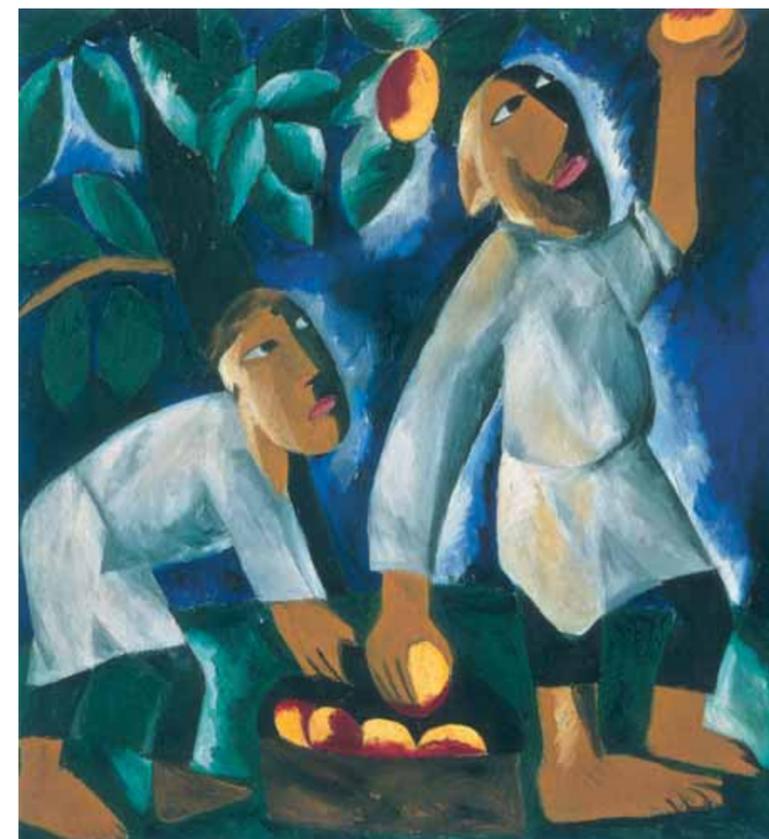


Павел ФИЛОНОВ
Запад и Восток
1912–1913
Фрагмент
Бумага, масло, темпера,
гуашь. 39,5x46
см

Pavel FILONOV
West and East
1912–1913
Detail
Oil, tempera, gouache
on paper. 39.5 by 46 cm
State Russian Museum

Н.М. Да, все это действительно весьма запутанно, однако со своей стороны я берусь выделить политическую составляющую в эволюции российского, да и любого другого авангардного движения. Взять, к примеру, Италию – на начальной стадии итальянский футуризм вполне мог развиваться автономно от каких-либо политических систем, а вот в конце концов, как это всем прекрасно известно, это направление принялось самым тесным образом сотрудничать с фашистским режимом. Кстати, удалось ли Вам, Томас, обнаружить явные параллели между тем, что происходило в течение 1910–1930 годов в российской и в испанской культуре?

Т.Л. Ну, некоторые параллели можно усмотреть, однако уж больно заметны различия. В Испании и наци-



Наталья ГОНЧАРОВА
Крестьяне, собирающие яблоки
1911
Холст, масло
104x97,5
см

Natalia GONCHAROVA
Peasants picking apples. 1911
Oil on canvas
104 by 97.5 cm
State Tretyakov Gallery



Илья ЧАШНИК
Тарелка. 1923
Фарфор
Диаметр 22 см
Частная коллекция

Ilya CHASHNIK
Plate. 1923
Painted porcelain
22 cm diameter
Private collection

distance myself from them by de-emphasizing the role of groups and ideologies and by emphasizing instead the individual work of individual artists. In turn, this strategy justified a stronger presence of artists such as Filonov in the exhibition. Third, I have tried to make the impact that the October Revolution had on artistic production more visible and to signal how the Revolution stimulated the demands for a utopian change in the nature of art itself. You, John, may not agree wholeheartedly with this point, but I have always found it to be vitally important.

JB: That's okay, although I'm always worried by the way in which some observers of the Russian avant-garde jump automatically to the conclusion that it was generated by social and political agendas. When I think of "apolitical" artists such as Kandinsky and Kliun, I do wonder about the solvency of such an argument. But it's extremely complex, to say the least.

NM: Yes, it's an intricate issue, but I, for one, recognize a political pattern in the evolution of the Russian – and other – avant-gardes, for example, in Italy. In its first phase, Italian Futurism may not have been linked organically to any particular political system, but, as we all know, it ended up as a rather close collaborator with the Fascist regime. Incidentally, do you, Tomas, distinguish any parallels between what was happening in Russian culture of the 1910s–30s and Spain?

TL: There were some parallels, but the differences were enormous. Both the national conscience and the call for modernization were much weaker in Spain; and of course here there was no revolution, strictly speaking.

JB: I'd like to move away from politics, because I'm so ill versed in that area, and to think more about "Vanguardia rusa". Tomas, why is the Museo Thyssen-Bornemisza

such an appropriate venue for this exhibition? After all, Madrid has several splendid museums, not least the Prado, which might have been considered as venues, no?

TL: The Museo Thyssen-Bornemisza has, as you know, a concentrated and significant collection of the Russian avant-garde, including wonderful paintings by Goncharova, Larionov, Rodchenko, Rozanova and Stepanova. The Museo also possesses very rich holdings in 20th century French, German, Spanish and American art, with good representations of Picasso, Braque, Dali, Klee, Pollock and so on. Consequently, in Spain the Thyssen-Bornemisza collection provides a fine context for examining international art of the first part of the 20th century, including, of course, Russia. I can't think of another museum collection in Spain that combines these merits.

NM: Well, in spite of John's reticence, I'd still like to pursue our political line. After all, the final, Soviet section of "Vanguardia rusa" contains highly charged political imagery, I mean, for example, the Klutis posters showing Stalin, the five year plans, etc. or the Rodchenko photographs of gymnastic displays. So, Tomas, as curator of the exhibition, how did you deal with the problem of political and social context?

TL: In the latter part of the exhibition, i.e. the one that deals with art after 1917 and to which you refer, I have tried to emphasize the general impact of the October Revolution on the artists involved. This



Казимир МАЛЕВИЧ
Черный крест. 1923
Холст, масло
106×106,5
ГРМ

Kazimir MALEVICH
Black cross. 1923
Oil on canvas
106 by 106.5 cm
State Russian Museum

Владимир СТЕНБЕРГ
Политехнический
ассамбляж. 1920
Плексиглас, дерево,
металл. 52×25×15
Частная коллекция

Vladimir STENBERG
Polytechnical
Assemblage. 1920
Plexiglass, iron on
wood
52 by 25 by 15 cm
Private collection

is why I placed Tatlin's "Monument to the Third International", I mean, the digital reconstruction which the computer specialists at the Russian Museum created for us, at the very centre of that section. The subsections devoted to photography and the graphic arts show how strong the pressure to change the nature of art itself was. True, the artists of the Russian avant-garde were caught in a logical contradiction here: on the one hand, the notion of the avant-garde implied the autonomy (and, therefore, the uselessness, in the Kantian sense) of art itself as a spiritual activity; on the other, the equation that they tried to establish between a political (or revolutionary) avant-garde and an artistic avant-garde seemed to demand the dissolution of traditional art forms into useful activities at the service of the Revolution. In other words, images had to cease being art in order to become propaganda. I believe that herein lies the key to the tragic fate that befell the Russian avant-garde during the 1930s.

JB: Well, with this in mind, what would you change if you were to curate another exhibition of the Russian avant-garde? Would you try to demonstrate this contradiction even more trenchantly?

TL: I do not know really. But I do think that I would emphasize the role of individual artists even more. I would also like to know more about the social and political context of the Revolution. As an art historian, my knowledge of the subject is still too scant and superficial.

NM: Alas, you are right, our knowledge is always lacking. But we all agree, surely, that exhibitions and concomitant events of this kind help to fill gaps, confirm or dispel certain assumptions and force us to look at these extraordinary artworks once again – only to raise more questions, of course!



нальное самосознание, и тяга к всевозможным изменениям проявились в гораздо меньшей степени. Да и революции в Испании, строго говоря, не было.

Дж.Б. А мне бы хотелось уйти от политики, мне в ней неуютно – не лучше ли вернуться к "Vanguardia rusa"? Скажите, Томас, почему местом проведения выставки стал именно Музей Тиссен-Борнемиса? Ведь в Мадриде есть и Прадо, и немало других великолепных музейных площадок, в стенах которых могла бы состояться такая выставка.

Т.Л. Как известно, в Музее Тиссен-Борнемиса сосредоточена очень хорошая коллекция произведений русского авангарда, включающая великолепные живописные работы Н.Гончаровой, М.Ларионова, А.Родченко, О.Розановой и В.Степановой. Кроме того, в музее широко представлено французское, немецкое, испанское и американское искусство XX века, включая работы П.Пикассо, Ж.Брака, С.Дали, П.Клее, Дж.Поллока и многих других мастеров. Так что если рассмотреть коллекции всех испанских музеев, то нельзя не прийти к выводу, что именно в Музее Тиссен-Борнемиса представлен надлежащий контекст для экспонирования любой национальной школы изобразительного искусства первой половины XX века, в том числе, разумеется, российского искусства. Я не берусь назвать какой-либо другой музей в Испании, в применении к которому сумма перечисленных факторов, а их вполне можно считать преимуществами, привела бы к такому же результату.

Н.М. А вот я, невзирая на возражения Джона, хотела бы вновь вернуться к политическому контексту. Ведь в завершающем "Vanguardia rusa" раз-

Эль ЛИСИЦКИЙ
Проун № 43. 1922
Доска, смеш. техника
66,8×49
ГТГ

El LISSITZKY
Proun 43. 1922
Board. Mixed technique
66.8 by 49
State Tretyakov Gallery

Наум ГАБО
Голова. Модель № 3
1917
Картон
61×48,5×34,5
Коллекция Эннели Джуда
Файн Арт, Лондон

Naum GABO
Model for constructed
head n.3. 1917
Carton. 61 by 48.5
by 34.5 cm
Annely Juda's Fine Art
Collection, London

Евгений ВИТЕНБЕРГ
Эскиз подноса
«Ленинский уголок»
1924
Картон, темпера,
коллаж. 68×93
ГРМ

Yevgeny VITENBERG
Tray design "Lenin's little
corner". 1924
Carton, tempera,
collage. 68 by 93 cm
State Russian Museum

деле представлено немало политически ангажированных работ советского периода, например плакаты Г.Клуциса, на которых изображен Сталин, или что-то связанное с пятилетними планами и тому подобное. Или же фотографии Родченко с гимнастическими парадом. Так как же Вы, Томас, будучи куратором выставки, решаете проблемы политического и социального контекста?

Т.Л. В завершающей части экспозиции, о которой Вы сейчас заговорили и которая относится к периоду после 1927 года, я попытался осветить в самом общем плане воздействие Октябрьской революции на художников. Именно поэтому я разместил в самом центре соответствующего раздела татлинский «Памятник III Интернационала», точнее, его дигитальную реконструкцию, выполненную для нас программистами из Государственного Русского музея. Небольшой раздел, посвященный фотографии и графике, наглядно демонстрирует, насколько сильным был прессинг, направленный на изменение природы искусства в целом. Кроме шуток, деятели русского авангарда попали в логическую ловушку: с одной стороны, само понятие авангарда неотделимо от автономии (а вместе с тем, и бесплезности, в понимании Канта) искусства как духовной деятельности; с другой – упорные попытки деятелей художественного авангарда приравнять его к авангарду политическому (или революционному) по сути своей вели к ликвидации традиционных художественных форм или перетеканию их в нечто полезное для революции. Другими словами, визуальные образы должны были прекратить свое бытие в качестве искусства и стать элементарными пропаганды. Я полагаю, что именно в этом ключ к трагедии русского авангарда, которая имела место в течение 1930-х годов.



Дж.Б. Тогда, принимая это во внимание, что бы Вам хотелось изменить, если бы Вам довелось стать куратором новой выставки русского авангарда? Попытались бы Вы еще более отчетливо продемонстрировать отмеченное Вами противоречие?

Т.Л. Ну, я не знаю. Но думаю, что я бы еще более подчеркнул роль отдельных художников. А вообще, мне бы хотелось узнать больше о социальном и политическом контексте творчества в эпоху революции. Несмотря на то что я историк искусства, мои познания в этой области пока что недостаточны и поверхностны.

Н.М. Увы, это правда: наших знаний всегда недостаточно. Однако мы не можем не согласиться, что выставки и сопутствующие им события помогают заполнить лакуны, подтверждают или обращают в ничто конкретные допущения и побуждают нас вновь разглядывать все эти первоклассные произведения искусства – несомненно, только для того, чтобы возникали новые вопросы!