

THE TRETYAKOV  
GALLERY  
MAGAZINE

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

# ГАЛЕРЕЯ

№4 2004 (05)

ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ

RUSSIA'S GOLDEN MAP

ПЛЕННИКИ КРАСОТЫ

CAPTURED BY BEAUTY

МИКЕЛАНДЖЕЛО

И ЕГО ВРЕМЯ

MICHELANGELO

AND HIS TIME

СТРЕСС ДАЛИ

STRESS-DALI-STRESS

ВТОРОЙ РУССКИЙ

АВАНГАРД

THE SECOND

RUSSIAN AVANT-GARDE

ISSN 1729-7621



9 785699 029105 >

mita... fine



УЧРЕДИТЕЛИ

ВМО «Государственная  
Третьяковская галерея»

ООО Издательство  
«СканРус»

В.Л.Мащицкий –  
Генеральный спонсор

РЕДАКЦИОННЫЙ  
СОВЕТ

В.А.Родионов – *председатель*  
Г.Б.Андреева  
М.Н.Афанасьев  
Н.И.Войсунская  
Т.Е.Волкова  
Г.Б.Волчек  
Л.И.Иовлева  
В.Л.Мащицкий  
И.Л.Меркулова  
А.И.Морозов  
В.М.Петюшенко  
А.И.Рожин  
Т.Т.Салахов  
К.Г.Шахназаров

ИЗДАТЕЛЬ

ООО Издательство  
«СканРус»

ГЛ. РЕДАКТОР

А.И.Рожин

ОТВ. СЕКРЕТАРЬ

Н.И.Войсунская

ИСП. ДИРЕКТОР

Е.П.Лавриненко

ГЛ. ХУДОЖНИК

Д.Г.Мельник

ВЕРСТКА

Т.Э.Лапина

ЦВЕТОДЕЛЕНИЕ

И.С.Воробьев

КОРРЕКТОР

О.А.Горгун

ПЕРЕВОДЧИКИ

Н.И.Войсунская  
М.Е.Каганова  
И.Г.Коркелия  
С.Кук

РАСПРОСТРАНЕНИЕ

А.А.Лавриненко

АДРЕС РЕДАКЦИИ

Москва, 119017  
Лаврушинский пер., 3/8,  
строение 2  
Тел./факс: (095) 951 5500  
(095) 951 5492  
E-mail: scanrus@comail.ru  
www.scanrus.ru

Тираж 5000 экз.

На обложке: ГИ.СЕМИРАДСКИЙ  
*Игра в кости*. 1899  
Фрагмент  
Холст, масло  
ГТГ  
Приобретена МК РФ  
при поддержке А.И.Новикова

Зарегистрирован в Министерстве РФ по делам печати.  
Свидетельство о регистрации СМИ  
ПИ № 77-16487 от 22 сентября 2003 г.

ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ RUSSIA'S GOLDEN MAP

4–13 Н.Толстая N.Tolstaya

Иркутский областной  
художественный музей  
Irkutsk Regional Museum  
of Fine Arts

ВЫСТАВКИ CURRENT EXHIBITIONS

14–27 Т.Карпова T.Karpova

Пленники красоты  
Captured by Beauty

28–37 Е.Середнякова Ye.Seredniakova

Народный идеал Бориса Кустодиева  
Boris Kustodiev: Guardian of Folk Beauty

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА INTERNATIONAL PANORAMA

38–45 А.Бурганов A.Burganov

Микеланджело и его время  
Michelangelo and His Time

46–51 А.Рожин A.Rozhin

«Американский свет» Эдварда Хоппера  
Edward Hopper: "Lux Americana"

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ EXCLUSIVE PUBLICATIONS

52–55 Н.Войсунская N.Voiskounski

Стресс Дали  
Stress–Dali–Stress

ТОЧКА ЗРЕНИЯ POINTS OF VIEW

56–63 А.Рожин A.Rozhin

Исторический сюрреализм  
Historical Surrealism

КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И МЕЦЕНАТЫ ART COLLECTORS AND PATRONS

64–69 В.Петюшенко V.Petyushenko

Достойны быть помянутыми...  
To Russia – On the Chance of Fate



FOUNDERS

The State Tretyakov Gallery

ScanRus  
Publishing House, Ltd.

Mr. Vitaly L. Machitski –  
*General Sponsor*

EDITORIAL BOARD

Valentin A. Rodionov – *Chairman*  
Galina B. Andreeva  
Mikhail N. Ananasiev  
Lidya I. Iovleva  
Vitaly L. Machitski  
Irina L. Merkulova  
Alexandre I. Morozov  
Vitold M. Petyushenko  
Alexander I. Rozhin  
Karen G. Shakhnazarov  
Tair T. Salakhov  
Natella I. Voiskounski  
Galina B. Volchek  
Tatiana E. Volkova

PUBLISHER

ScanRus  
Publishing House, Ltd.

EDITOR-IN-CHIEF

Alexander I. Rozhin

CO-EDITOR

Natella I. Voiskounski

GENERAL MANAGER

Elena P. Lavrinenko

CHIEF DESIGNER

Dmitry G. Melnik

LAYOUT

Tatiana E. Lapina

PRE-PRESS

Igor S. Vorobiov

TRANSLATORS

Natella I. Voiskounski  
Marina Eu. Kaganova  
Iraida G. Korkelia  
Sofi Cook

STYLE EDITOR

Tom Birchenough

DISTRIBUTION

Andrey A. Lavrinenko

ADDRESS

Moscow, 119017  
Lavrushinsky per. 3/8, building 2  
Tel./Fax (+7-095) 951 5500  
(+7-095) 951 5492  
E-mail: scanrus@comail.ru  
www.scanrus.ru

5000 copies

Cover:

Genrikh SEMIRADSKY  
*Playing Dice*. 1899  
Detail. Oil on canvas  
This painting was acquired  
by the Russian Ministry  
of Culture with the support  
of Anatoly Novikov

ВЫСТАВКИ CURRENT EXHIBITIONS

70–81 С.Лён S.Len

Второй русский авангард  
The Second Russian Avant-Garde

82–87 А.Морозов A.Morozov

Связь времен  
A Link Through the Years

88–91 М.Эльзессер M.Elzesser

Игра – дело серьезное!  
Play – A Serious Matter

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ NEW ACQUISITIONS

92–93 Е.Жукова E.Zhukova

Портрет-фантазия Михаила Врубеля  
Mikhail Vrubel: A Fantasia Portrait

НАСЛЕДИЕ HERITAGE

94–101 Н.Адашкина N.Adaskina

Соломон Никритин.  
Сферы Света – Станции Тьмы  
The Art of Solomon Nikritin

102–105 Т.Петрусевич T.Petrusevich

Портрет в поисках зрителя  
A Portrait in Search of its Viewers

ВЫСТАВКИ CURRENT EXHIBITIONS

106–109 И.Обросов I.Obrosov

Подводя итоги...  
Summing up

110–112 Г.Андреева G.Andreeva

Британская портретная премия  
BP Portrait Award 2004





## ИРКУТСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИМЕНИ В.П.СУКАЧЕВА

### Наталья Толстая

Вачало иркутскому собранию положила картинная галерея крупного общественного деятеля и мецената, удивительного человека и сына своей эпохи Владимира йлатоновича сукачева (1849–1920). йо материнской линии он принадлежал к известной в иибири купеческой фамилии крапезниковых, интерес к живописи у которых проявился еще в XVIII веке, когда начала складываться семейная портретная галерея. йортреты крапезниковых-сукачевых писали домашний живописец В.А.Алимов, декабрист В.А.Бестужев, местный художник Б.Г.йесков и другие. А.А.крапезников, дядя Владимира йлатоновича, брал уроки живописи у петербургского художника А.Г.Горавского, друга и советчика й.Б.кретьякова.

Важную роль в формировании личности Сукачева сыграла особая духовная атмосфера Иркутска, сложившаяся благодаря ссыльным декабристам и общественным деятелям Сибири. Окончив иркутскую классическую гимназию, которая считалась одной из лучших в России, В.П.Сукачев продолжил образование в университетах Киева и Петербурга, после чего вернулся в родной Иркутск, где в 1885–1898 годах был избран городским головой. Свое предназначение Владимир Платонович видел в служении родному краю, развитии его культуры, науки и образования. Несомненное влияние на молодого собирателя оказала деятельность П.М.Третьякова, чья галерея в Москве с начала 1880-х годов стала общедоступной. Первые картины В.П.Сукачев приобрел

ВЛ.БОРОВИКОВСКИЙ  
Портрет великой княжны Александры Павловны  
Холст, масло. 72х57

Vladimir BOROVIKOVSKY  
Portrait of the Grand Princess Alexandra Pavlovna  
Oil on canvas. 72 by 57 cm

Богоматерь  
и Иоанн Богослов,  
предстоящие Распятию  
XVIII век. Сибирь  
Фрагмент скульптурной  
композиции  
178х58х34 (Богоматерь)  
183х58х37  
(Иоанн Богослов)

The Virgin Mary  
and the Apostle John  
before the Crucifix  
18th cent., Siberia  
Fragment of a sculptural  
composition  
178 by 58 by 34 cm  
(The Virgin)  
183 by 58 by 37 cm  
(Apostle John)







рел в начале 1870-х годов в Петербурге на выставках, аукционах, а порой и у самих художников или их родственников. Полотна везли сначала по железной дороге, а последние пять тысяч верст до Иркутска – на санях.

В 1874 году в здании музея Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества впервые экспонировалось около 30 картин из собрания В.П.Сукачева. К 1880 году коллекция увеличилась вдвое, причем современники отмечали ее высокий художественный уровень. Основу со-

К.А.ЗЕЛЕНЦОВ  
Портрет военного  
1829 (?)  
Холст, масло. 27×22

Kapiton ZELYENTSOV  
Portrait of a Military  
Man. 1829 (?)  
Oil on canvas  
27 by 22 cm

брания составили произведения художников-передвижников – В.М.Максимова, Г.Г.Мясоедова, И.Е.Репина, М.К.Клодта, в нем были картины и других мастеров XIX века – А.П.Боголюбова, А.Г.Варнека, К.Е.Маковского, В.В.Верещагина, А.О.Орловского, И.К.Айвазовского, Р.Г.Судковского, Ю.Ю.Клевера, Б.П.Виллевалде, а также копии картин Рафаэля, Корреджо, Рубенса, Риберы, Мурильо, выполненные по заказу Сукачева в западноевропейских музеях.

В 1881 году Владимир Платонович купил участок земли на окраине Иркутска для строительства своей галереи. Уже через год

коллекция разместилась в 12 залах нового двухэтажного здания. Подобно Третьяковской, частная галерея Сукачева стала общедоступным публичным музеем, первым в Сибири.

С 1898 года В.П.Сукачев жил в Петербурге. Там он объявил конкурс на проект нового здания галереи, которое хотел выстроить в центре Иркутска. К сожалению, материальные затруднения не позволили осуществить этот замысел. В 1910 году В.П.Сукачев в последний раз приехал в родной город. Однако его отсутствие не отразилось на деятельности галереи. Ставшая настоящим очагом культуры Иркутска, она была спасена его жителями от разграбления во время революции и гражданской войны.

В 1920 году частная галерея перешла в государственную собственность и вошла в состав Иркутского научного музея, расположившегося в здании бывшего магазина купца Мещерского. Пост хранителя галереи занял Константин Иннокентьевич Померанцев (1884–1945), живописец и скульптор, одновременно бывший председателем Иркутского общества художников.

В 1920-е годы к галерее Сукачева прибавилась большая коллекция восточного искусства, принадлежавшая ранее музею при Восточно-Сибирском отделе Русского географического общества: китайская деревянная скульптура XVIII столетия, ритуальные сосуды из бронзы, изделия из лака, кости и камня, китайский фарфор, японские энцзэ, серии гравюр и лубка. Одновременно шел процесс учета культурного наследия и его изучения: первый рукописный каталог галереи составил К.И.Померанцев, при нем начал формироваться отдел современного сибирского искусства. Работа по формированию и научной обработке коллекций продолжалась. В 1926–1928 годах хранителем



И.И.ШИШКИН  
Перелесок (Полдень)  
1872  
Холст, масло  
121×207

Ivan SHISHKIN  
The Copse (Noon)  
1872  
Oil on canvas  
121 by 207 cm



Л.И.СОЛОМАТКИН  
Утро у трактира  
«Золотой бережок»  
1860-е  
Холст, масло. 52×71

Leonid SOLOMATKIN  
Morning at the Tavern  
"Zolotoy Berezhok"  
1860s  
Oil on canvas  
52 by 71 cm





музея был иркутский живописец Борис Иванович Лебединский (1891–1972).

Среди поступлений 1928 года, выданных в Иркутск из Государственного музейного фонда, было немало замечательных произведений искусства: картины В.К.Шебуева, Ф.С.Рокотова, В.Л.Боровиковского, А.И.Куинджи, П.П.Кончаловского, Н.К.Рериха, С.Ю.Жуковского, Н.Н.Сапунова, гравюры, коллекции западноевропейского и русского фарфора, ювелирные изделия фирм Овчинникова и Фаберже. Иркутское собрание уже тогда вполне могло сравниться с собраниями столичных музеев.

В начале 1930-х годов деятельность музея практически прекратилась, экспонаты сложили в подвалы и на чердаки, инвентарные книги исчезли. Галерея возродилась только в 1936 году, когда ее художественный отдел был выделен в самостоятельный Восточно-Сибирский художественный музей, который в 1937 году получил свое современное название – Иркутский областной художественный музей. Его возглавил художник Г.И.Дудин. В эти годы собрание пополнилось уникальной коллекцией сибирского фарфора из музея при Хайтинской фарфоровой фабрике Перевалова.

В конце 1940-х годов, при директоре Алексее Дементьевиче Фатьянове (1915–2001), благодаря поступлениям из государственных фондов страны и приобретениям у частных лиц в коллекции русского искусства появились работы А.М. и В.М.Васнецовых, Н.Е. и К.Е.Маковских, Ф.А.Маякина, В.И.Сурикова, И.Н.Крамского, А.К.Саврасова, В.А.Тропинина, М.А.Врубеля, М.М.Антокольского, И.Э.Грабаря, а также мастеров советского периода – С.В.Герасимова, Н.М.Ромадина, А.А.Дейнеки, К.Ф.Юона и А.А.Плассова. Начало отделу советской скульптуры положили



*Иконостас церкви Сиротитательного дома Елизаветы Медведниковой 1891–1892*  
Фрагменты:  
диск, колонна  
Фарфор, рельеф,  
роспись, позолота

*Iconostasis from the church of Yelizaveta Medvednikova's Orphanage 1891–1892*  
Fragments: column, disk; porcelain, relief, painting, gilding

С.Ф.ЩЕДРИН  
*Пейзаж с коровами*  
Холст, масло  
81,3×57,7

Semyon SHCHEDRIN  
*Landscape with Cows*  
Oil on canvas  
81.3 by 57.7 cm

произведения Н.А.Андреева, Е.В.Вучетича, А.С.Голубкиной, И.Д.Шадря, Н.В.Томского.

Десятки имен дарителей из разных уголков страны вписаны в историю музея: московский коллекционер Ю.В.Невзоров, музейный сотрудник из Ленинграда П.Е.Корнилов, жительница Иркутска Е.А.Бергман, вдовы художников Н.И.Рождественская и М.А.Савицкая, губернаторы Иркутской области Ю.А.Ножиков и Б.А.Говорин. Дары московского коллекционера Ф.Е.Вишневого Иркутскому музею столь значительны (около двухсот произведений), что его роль в формировании собрания сопоставима с ролью В.П.Сукачева.

Стараниями Н.К.Величко за четверть века фонды приумножились более чем на две тысячи экспонатов коллекции В.В.Величко – иконами московской, новгородской и ярославской школ XVI–XVIII веков, произведениями русской и западноевропейской

живописи и графики, предмета старого китайского искусства.

Новые поступления изменили профиль собраний русского и западноевропейского искусства, заставили внести изменения в экспозицию, в которой появились работы О.А.Кипренского, С.Ф.Щедрина, картины западноевропейских живописцев – итальянца Микеле Мариески, фламандца Герарда Сегерса, голландца Виллема ван де Вельде, француза Гюбера Робера, немца Эдуарда Хильдебрандта, австрийца Йозефа Грасси.

Несмотря на значительность приобретений советских лет, картинная галерея В.П.Сукачева продолжает оставаться жемчужиной Иркутского музея, своеобразным памятником человеку, чья инициатива – пример бескорыстного служения родному городу. В 1987 году музею была передана бывшая усадьба В.П.Сукачева, а в 1989 году присвоено его имя.



## THE V.P.SUKACHOV IRKUTSK REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS



Распятие  
XVIII век. Сибирь  
Фрагмент скульптурной  
композиции  
115×29×19

Crucifix  
18th cent. Siberia  
Fragment of a sculptural  
composition  
115 by 29 by 19 cm

### Natalia Tolstaya

*THE STORY OF THE IRKUTSK COLLECTION BEGAN WITH THE PICTURE GALLERY OF VLADIMIR PLATONOVICH SUKACHOV (1849–1920). HE WAS A TRUE SON OF HIS TIMES: A WEALTHY PHILANTHROPIST AND A PROMINENT FIGURE IN RUSSIAN SOCIETY. HIS MOTHER CAME FROM A FAMOUS FAMILY OF SIBERIAN MERCHANTS, THE TRAPEZNIKOVs, WHO HAD LONG BEEN INTERESTED IN PAINTING, ALREADY IN THE 18TH CENTURY STARTING TO ORDER PORTRAITS FOR THE FAMILY COLLECTION: IT INCLUDED WORKS BY THEIR PRIVATE PAINTER N.A.KLIMOV, THE DECEMBRIST N.A.BESTUZHEV, THE LOCAL ARTIST M.I.PESKOV AND OTHERS. VLADIMIR SUKACHOV'S UNCLE, A.K.TRAPEZNIKOV, STUDIED PAINTING WITH PAVEL TRETYAKOV'S CLOSE FRIEND, THE ARTIST A.G.GORAVSKY FROM ST. PETERSBURG.*

Irkutsk was home to many enthusiasts of Russia's development, as well as the place of exile for participants of the anti-Tsarist revolt of December 1825, a fact which strongly influenced the spiritual environment of the city. After graduation from the Irkutsk Classical College, which at the time was one of the best in Russia, Sukachov pursued his education at the universities of Kiev and St. Petersburg, before returning to his hometown where he served as mayor from 1885 to 1898. He saw his mission in serving his homeland, and helping to advance cultural awareness, scientific potential and education. The young collector was apparently impressed by Tretyakov's activities; in the early 1870s, before the Tretyakov Gallery was opened to the public for the first time, Sukachov bought his first pictures at exhibitions and auctions in St. Petersburg, and sometimes from the artists them-

selves or their relatives. The canvases were transported by train, until after a journey of a little more than 5,000 kilometres they were transferred to sleighs.

30 pictures from Sukachov's collection were exhibited for the first time in the building of the Eastern Siberian Division of the Imperial Geographic Society. By 1880 the collection had doubled, with the high artistic level of the exhibited works noted. They were mainly pictures by the *peredvizhniki*: V.M.Maksimov, G.G.Myasoyedov, Ilya Repin, M.K.Clodt as well as other masters of the 19th century, including A.P.Bogolyubov, A.G.Varnek, Konstantin Makovsky, Vasily

И.Е.РЕПИН  
Нищая (Франция. Вель). 1874  
Холст, масло. 73×50

Ilya REPIN  
A Begging Girl (France, Velles). 1874  
Oil on canvas. 73 by 50 cm







Vereshchagin, A.O.Orlovsky, Ivan Aivazovsky, R.G.Sudkovsky, Yuly Klever the yanger, B.P. Willewalde, as well as copies of Raphael, Correggio, Rubens, Ribera and Murillo made at Sukachov's commission from Western European museum collections.

In 1881 Sukachov bought a strip of land on the outskirts of the city, planning to build his gallery there. After a year the two-storey building with 12 halls was finished and the pictures were transferred

Б.М.КУСТОДИЕВ  
Портрет  
Н.К. фон Мекка. 1913  
Холст, масло  
106х83

Boris KUSTODIEV  
Portrait  
of N.K. von Mekh.  
1913  
Oil on canvas  
106 by 83 cm

there. It was the first gallery in Siberia that was, like the Tretyakov Gallery, open to the general public.

From 1898 Sukachov moved to St. Petersburg, where he announced a tender for a project for a new building for the gallery in the centre of Irkutsk. Unfortunately, financial constrictions prevented him from fulfilling his dream. In 1910 he was in his hometown for the last time, but his absence did not affect the gallery's activity. Later the gallery, as an

independent centre of Irkutsk's cultural life, survived the Revolution and Civil War and was saved by citizens from plunder.

In 1920 the gallery was nationalized and became part of the Irkutsk Scientific Museum, located in the former store of the merchant Meshchersky; Konstantin Pomerantsev (1884–1945) became its curator. This painter and sculptor simultaneously held the post of chairman of the Irkutsk Artists' Society.

In the 1920s the Sukachov Gallery was expanded with a large collection of Oriental art that had belonged to the Museum of the Eastern Siberian Division of the Imperial Geographic Society: Chinese wood sculpture of the 18th century, ritual saucers made of bronze, artworks made of lacquer, bone and stone, Chinese porcelain, Japanese *netsuke*, and a series of gravures and traditional prints on wood. The cultural heritage was fully listed and studied: Pomerantsev created an inventory, and the first printed catalogue of the gallery. He also started to gather materials for its section of modern Siberian art; when in 1926–1928 the Irkutsk painter Boris Lebedinsky (1891–1972) took over the post of curator, he and his colleagues continued efforts to enlarge and analyse the collection.

In 1928 some marvellous works were sent from the State Museum Fund: paintings by V.K.Shebuyev, F.S.Rokotov, V.L.Borovikovsky, A.I.Kuindzhi, P.P.Konchalovsky, Nikolai Roerich, S.Yu. Zhukovsky, N.N.Sapunov, as well as gravures and collections of Russian porcelain, and jewellery from the Ovchinnikov and Faberge workshops. At that time the collection of the Irkutsk museum could well be compared with those of Moscow or St. Petersburg.

But in the early 1930s the museum ceased almost all its

activity; exhibits were hidden in vaults and lofts, and the inventory books disappeared. The Gallery returned to real activity only in 1936 when its art division became the independent Eastern Siberian Art Museum, headed by Dudin. The unique collection of Siberian porcelain from the museum of the Perevalov Porcelain Factory in Khaytinsk was added to the Museum's treasures.

In the late 1940s works by A.M.Vasnetsov and V.M.Vasnetsov, N.Ye.Makovskikh and K.Ye.Makovskikh, F.A.Malyavin, V.I.Surikov, I.N.Kramskoy, A.K.Savrasov, V.A.Tropinin, Mikhail Vrubel, M.M.Antokolsky, I.E.Grabar, as well as Soviet masters Sergei Gerasimov, N.M.Romadin, Alexander Deineka, K.F.Yuon, and A.A.Plastov were received from the country's state collections and acquired from private owners. The Soviet sculpture section started with works by N.A.Andreyev, Ye.V.Vuchetich, A.S.Golubkina, I.D.Shadr, and N.V.Tomsky.

Many generous contributors can be found in the history of the museum, among them the Moscow collector Yu.V.Nevzorov, the museum employee from Leningrad P.Ye.Kornilov, himself an Irkutsk native, Bergman, the widows of artists, N.I.Rozh-destvenskaya and G.Savitskaya, the Irkutsk governor Yu.Nozhikov and governor B.A.Govorin. The gifts of the Moscow collector F.Ye.Vishnevsky are so significant (approximately 200 works) that his role in forming the collection is comparable with that of Sukachov.

N.K.Velichko made a considerable contribution, and it was with his help that over a quarter of a century the collection of the museum expanded by over 2,000 exhibits: mostly icons of the Moscow and Novgorod schools from the 16th–18th centuries, Russian and Western European paintings and graphics, and



ancient Chinese artworks from the collection of V.V.Velichko.

The new acquisitions changed the character of the museum, and alterations were needed in the exhibitions of Russian and Western European art to house works by O.A.Kiprensky, S.F.Shchedrin, as well as the Italian Michele Marieschi, Flemish Gerard Seghers (Zeghers), Dutch Willem Van de Velde, French Hubert Robert, German Edward Hildebrandt, and Austrian Joseph Grassi.

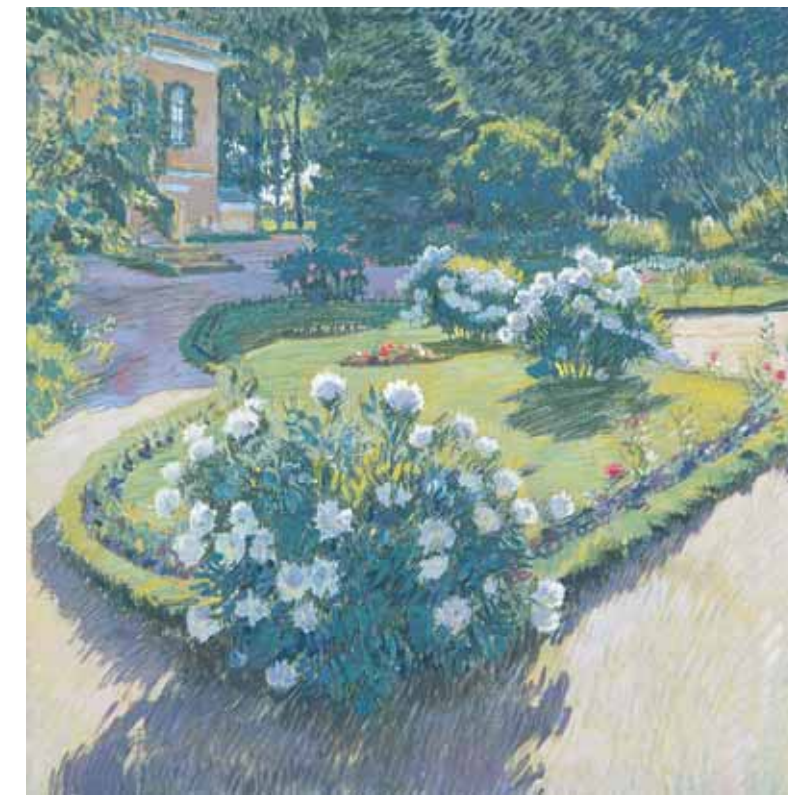
Regardless of the great number of new works that the museum received during Soviet times, the Sukachov collection continues to be the real pearl of the Irkutsk museum, a very special homage to a man who sought neither prominence, nor commercial gains, an individual whose willingness to serve his hometown was unselfish. In 1987 Sukachov's former mansion became a part of the museum, and in 1989 the collection was named after this outstanding man.

К.Ф.ЮОН  
Приволье. Водопой (Лигачево)  
1917  
Холст, масло. 78х119

Konstantin YUON  
Watering (Ligachovo). 1917  
Oil on canvas. 78 by 119 cm

С.А.ВИНОГРАДОВ  
Сад (Пионы в цвету). 1910  
Холст, масло. 96х96

Sergei VINOGRADOV  
Garden (Peonies in Blossom). 1910  
Oil on canvas. 96 by 96 cm







Государственная  
Третьяковская  
галерея выражает  
благодарность  
ОАО «СеверСталь»  
и «Бритиш Американ  
Тобакко Россия»  
за финансовую  
поддержку  
в организации  
выставки

П.Н.ОРЛОВ  
Октябрьский  
праздник в Риме  
1851  
Холст, масло  
83,7×101,9  
ГТГ

Pimen ORLOV  
October Holiday  
in Rome. 1851  
Oil on canvas  
83.7 by 101.9 cm  
State Tretyakov Gallery

# ПЛЕННИКИ Красоты

Выставка академического  
и салонного искусства  
в Государственной  
Третьяковской галерее

Татьяна Карпова

На протяжении XX века академизм XIX столетия находился на периферии интересов российского искусствознания. Как известно, основное внимание было обращено на мастеров демократического реализма. При очевидном численном преобладании академического и салонного искусства в культуре XIX века, степень его фактической изученности и концептуальной разработанности значительно отставала и отстает от уровня исследованности творчества мастеров передвижнического круга, что создает однобокую, искаженную картину художественного процесса.

Актуализация данного материала, помимо научной потребности восстановления объективной картины развития искусства XIX века, связана с несколькими факторами – прежде всего развитием рынка произведений искусства в России, особым спросом на работы Т.Неффа, Г.Семирадского, К.Маковского, Ю.Клевера и, конечно же, И.Айвазовского, самого дорогого русского пейзажиста сегодня, что привело к появлению на рынке огромного количества давно забытых и вовсе неизвестных произведений из частных собраний, которые в прежние годы российские музеи не приобретали, так как это искусство считалось малохудожественным, обслуживающим потребности мещанства и императорского двора, идеологически чуждым и т.д. М.Скотти и О.Тимашевский, В.Якоби и М.Зичи, Г.Семирадский и Ф.Бронников, К.Вениг и В.П.Верещагин, К.Маковский и А.Харламов, А.Литовченко и К.Лебедев, Ю.Леман и К.Степанов, Ю.Клевер и А.Мещерский, Н.Сверчков и Р.Зоммер...

Выставка «Пленники красоты. Жусское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов» экспонируется в кретьяковской галерее в октябре 2004 – январе 2005 года. фтот масштабный выставочный проект включает в себя около 500 произведений живописи, графики, скульптуры, а также афиши, рекламную упаковку, открытки, фотографии, мебель, фарфор, бронзу, стекло, лаки, костюм, шедевры ювелирного искусства. Ее состав охватывает различные жанры и виды искусства, имена прославленные и малоизвестные. йомимо государственной кретьяковской галереи, выступающей инициатором проекта, в нем участвуют Государственный жусский музей (ианкт-йетербург), Государственный йсторический музей и Бузей декоративно-прикладного искусства (Босква), музейные собрания Гмска, каганрога, йерми, иерпухова, йереславля-залесского, Вовгорода, иамары, Бинска, а также частные коллекционеры. Бногие произведения будут показаны впервые.





# aptured by BEAUTY

Tatyana Karpova

## Academic and Salon Art in the Tretyakov Gallery

Throughout the 20th century, the academic traditions of the 19th century were far from the major focus for Russian art critics, whose attention was directed towards the masters of "democratic realism". Despite an obvious advantage in the sheer quantity of academic and salon art from the 19th century culture, it has been – and remains – under-researched, both factually and conceptually, when compared to the degree and depth of attention paid to the art of the Wanderers (*peredvizhniki*); the result is a subjective, unbalanced representation of the artistic process.

The recent revival of interest in the field has been fuelled by a number of factors, not always connected to the need to assemble an objective picture of the artistic developments of the 19th century; among them is the growing market

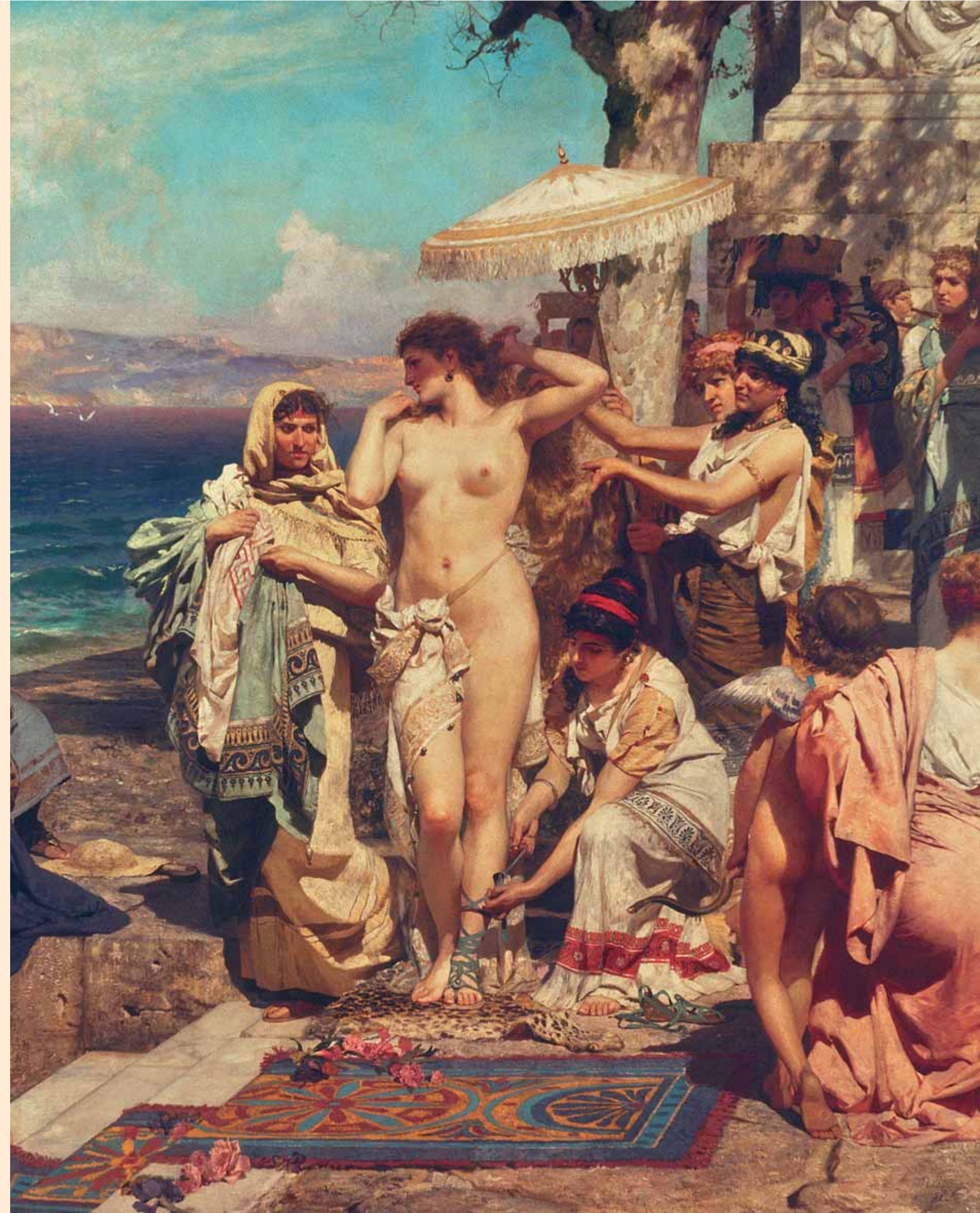
*"CAPTURED BY BEAUTY: RUSSIAN ACADEMIC AND SALON ART FROM 1830 TO 1910" IS THE TITLE OF THE EXHIBITION SCHEDULED TO TAKE PLACE IN THE TRETYAKOV GALLERY FROM OCTOBER 2004 THROUGH TO JANUARY 2005. THIS LARGE-SCALE PROJECT WILL CONSIST OF ABOUT 500 WORKS OF VARIOUS GENRES, INCLUDING PAINTING, GRAPHICS AND SCULPTURE, AS WELL AS MANY POSTERS, EXAMPLES OF ADVERTISING ART, POSTCARDS, PHOTOGRAPHS, FURNITURE, PORCELAIN, BRONZE AND GLASS AND VARIOUS LACQUER WORKS, COSTUMES AND EXQUISITE PIECES OF JEWELLERY. THE RANGE OF GENRES IS MATCHED BY THE VARIETY OF THE ARTISTS REPRESENTED, RANGING FROM THE FAMOUS TO THE VIRTUALLY UNKNOWN. BESIDES THE TRETYAKOV GALLERY, A NUMBER OF OTHER INSTITUTIONS, SUCH AS THE STATE RUSSIAN MUSEUM FROM ST. PETERSBURG, THE HISTORICAL MUSEUM AND THE MUSEUM OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS FROM MOSCOW, AND MUSEUM COLLECTIONS FROM OMSK, TAGANROG, PERM, SERPUKHOV, PERESLAVL-ZALESSKY, NIZHNY-NOVGOROD, SAMARA AND MINSK, HAVE ALSO CONTRIBUTED TO THE PROJECT, AS HAVE PRIVATE COLLECTORS. A SIGNIFICANT NUMBER OF THE WORKS EXHIBITED WILL BE SHOWN FOR THE FIRST TIME.*

The Tretyakov Gallery thanks 'SeverStal' and 'British American Tobacco Russia' for their financial support in the organization of this exhibition.



Г.И.СМИРАДСКИЙ  
Фрина на празднике  
Посейдона в Элевзине  
1889  
Холст, масло. 390×763,5  
ГРМ

Genrikh SEMIRADSKY  
*Frina at the Festival of  
Poseidon in Helevizna*  
1889  
Oil on canvas  
390 by 763.5cm  
The State Russian Museum





Зачастую кроме старых кратких справочников Ф.И.Булгакова и С.Н.Кондакова, за сведениями о них некуда было обращаться. Экспертная практика побудила к более пристальному изучению наследия названных живописцев.

С одной стороны, замечен возросший в последнее время интерес к академическому художественному наследию. С другой стороны, центральные фигуры салонного академизма – Г.Семирадский и К.Маковский, не говоря уже об их менее блестящих собратях по цеху, в профессиональной искусствоведческой среде проходят до сих пор по разряду «плохого» искусства. Отрешившись от заветов идеологизированного искусствознания прошлых десятилетий и вместе с тем не беря на себя нелепую роль защитников Семирадского и Маковского (в адвокатах названные мастера европейского уровня не нуждаются), можно постараться оценить это творчество по его собственным законам.

Безусловно, академизм и салон – интернациональные явления. Но при общем совпадении жанровой и тематической структуры русского академизма с европейским у нас были свои национальные особенности. К ним следует отнести обильную продукцию в так называемом «русском стиле» – бесконечные сцены из «боярского быта XVII века», портреты девушек в кокошниках и сарафанах (К.Маковский, К.Лебедев, К.Вениг). В жанре пейзажа можно выделить в особую группу виды Крыма и его царских резиденций. Г.Кондратенко, И.Крачковский, И.Айвазовский, Л.Лагорио культивировали в своих пейзажах мифологию Крыма как «земного рая». Многие художники, имевшие польские корни (Г.Семирадский, С.Бакалович, В.Котарбинский, С.Хлебовский, И.Миодушевский и др.), участвовали в формировании русского академизма второй половины XIX – начала XX века. Волей исторической судьбы они принадлежат теперь как к польской, так и к русской культуре – все учились в петербургской Академии художеств, участвовали в академических выставках, их произведения хранятся в музеях России. То же самое можно сказать и о прибалтийских немцах – Ф.Моллере, К.Гуне, Й.Келере, Ю.Клевере, Е.Дюкере. Напомним, что русское искусство XIX века развивалось в противостоянии и одновременно взаимовлиянии двух ведущих направлений – реалистического и академического. Во второй половине XIX столетия они стали основой для создания художественных ор-



П.А.СВЕДОМСКИЙ  
*Медуза*. 1882  
Холст, масло  
279,2×137  
ГТГ

Pavel SVEDOMSKY  
*A Sea-Nettle*. 1882  
Oil on canvas  
279.2 by 137 cm  
State Tretyakov Gallery

С.В.БАКАЛОВИЧ ▶  
*Вопрос и ответ*. 1900  
Холст, масло. 58,5×45  
ГРМ

Stepan BAKALOVICH ▶  
*A Question and an Answer*. 1900  
Oil on canvas  
58.5 by 45 cm  
The State Russian Museum

for Russian art, with special interest shown towards the works of Timofei Neff, Genrikh Semiradsky, Konstantin Makovsky, Yuly Clever, and, of course, Ivan Aivazovsky (who is currently the most highly-valued Russian landscape painter). As a result, many forgotten, or previously unexhibited, works from private collections that had been ignored and never purchased by museums in earlier years – when this kind of art was considered scarcely "artistic", but fit only to satisfy the needs of the bourgeoisie and Tsarist court, in other words "ideologically alien" – have flooded the market. The list is long: M. Scotty and O. Timashevsky, Valery Jacobi and M. Zichi, Semiradsky and Fyodor Bronnikov, K. Venig and Vasily Vereshchagin, Konstantin Makovsky

and Alexander Kharlamov, Alexander Litov-chenko and Klavdi Lebedev, Yuri Leman and Klavdi Stepanov, Yuri Klever and Arseni Meshchersky, Nikolai Sverchkov and Richard Zommer... Often the only sources of information about them were old and brief reference books compiled by Fedor Bulgakov and Sergei Kondakov. The practice of authentication drew much closer attention to research on the art of such masters.

The growing interest in such academic art is evident. However, the central figures of salon academism, such as Semiradsky and Makovsky, not to mention their lesser-known colleagues, are still being "written off" as "bad" art by the professional critical mainstream. It remains a paradox that, while denying the ideology of art criticism of previous decades, yet not taking on the role of the defenders of Semiradsky and Makovsky (these masters need no such advocates), one can make an attempt evaluate this kind of art – one based, at least, on its own laws.

Obviously, the concepts of both "academism" and "salon art" are international ones. Though there were many general similarities between the generic and thematic structures of European and Russian academism, nevertheless certain "national" peculiarities existed in the Russian branch: for example, the abundance of pieces in the so-called "Russian style" – scenes from the "Boyar's Life in the 17th Century", and portraits of young girls in sundresses and *kokoshniks* (as with Makovsky, Lebedev and Venig). In the genre of landscape painting, views of Crimea and its palaces, that only underlined Crimea's reputation as a "paradise on Earth", can be separated from the rest and put in a special group (which includes Kondratenko, Krachkovsky, Aivazovsky and Lagorio). A number of painters with Polish "roots" (Semiradsky, Bakalovich, Kotarbinsky, Khlebovsky, Miodushevsky and others) were a major force in Russian academism from the middle of the 19th through to the beginning of the 20th century. Given the historical events of the time, they now belong not only to Polish, but also to Russian culture: all studied at St. Petersburg's Academy of Art, participated in academic exhibits, and their works are now in Russian museums. The same is true of the Baltic Germans, among whom are W.Moller, Karl Gun, I.Keler, Yu.Klever, Eugen Duker.

ганизаций: Товарищества передвижных художественных выставок и Общества выставок художественных произведений. Различное представление о задачах искусства, самого понятия «красоты» определило и различие эстетических программ этих объединений, придавая культурной жизни России напряженность и разнообразие.

Как известно, основатель Третьяковской галереи П.М.Третьяков отдавал предпочтение представителям демократического крыла искусства. Произведения К.Маковского и Г.Семирадского оказались в собрании галереи в основном уже после его смерти, придя из других коллекций. Тем интереснее углубиться в тот пласт художественного творчества, представленный весьма многочисленной группой авторов, который является альтернативой собранию Третьякова, вторым полюсом в общей картине искусства XIX века. Забывая об этой оппозиции, сегодняшнему зрителю порой трудно понять истоки пафоса намеренного аскетизма, колористической сдержанности работ В.Перова, И.Крамского, В.Максимова, Н.Ярошенко.

Применительно к XIX веку салонно-академическое и реалистическое искусство можно рассматривать как «парные стили» (по аналогии – барокко-классицизм). Парными и контрастными видятся многие качества этих направлений: психологизм и отсутствие психологического



Г.И.СЕМИРАДСКИЙ  
*Светочи христианства*  
(*Факелы Нерона*)  
1882  
Холст, масло. 94×174,5  
Частное собрание,  
Москва

Genrikh SEMIRADSKY  
*Luminaries of Christianity*  
(*Torches of Nero*). 1882  
Oil on canvas  
95 by 174.5  
Private collection,  
Moscow

Авторское повторение одноименной картины 1876 года из собрания Национального музея, Краков (холст, масло. 385×704). В 1877 году за картину «Светочи христианства» Семирадский был удостоен звания профессора петербургской Академии художеств. Картина не была куплена русским царем, и тогда художник подарил ее Кракову. Этот дар лег в основу коллекции краковского Национального музея. Уменьшенное авторское повторение картины принадлежало потомственному чаеоторговцу, известному меценату и коллекционеру Д.П.Боткину (1829–1889); как собственность Д.П.Боткина картина экспонировалась на Всероссийской выставке 1882 года в Москве. Она входила в состав картинной галереи Д.П.Боткина, размещавшейся в его московском доме (Покровка, 27). Сведения об этой работе встречаются в книге Ф.И.Булгакова «Наши художники». Приобретение для российского частного собрания на лондонском аукционе «Bonhams» (25 марта 2004 г.) авторского повторения прославленной картины Семирадского, известного по литературным источникам, с убедительным провенансом, высокого художественного уровня, в прекрасном состоянии сохранности – отрадное явление.

A smaller artist's copy of the painting of 1876 from the collection of the National Museum, Krakow (oil on canvas, 385×704). In 1877 Semiradsky was honoured by the title of Professor of the St.Petersburg Academy of Arts for his painting "Luminaries of Christianity". Since the work was not acquired by the Tsar, it was subsequently presented to the city of Krakow, where it was the first donation to the Krakow National Museum. The smaller artist's copy belonged to the tea-dealer and well-known patron of arts and collector D.Botkin, and was exhibited in Botkin's picture gallery, housed in his mansion in Moscow on Pokrovka Street. Some information on this work can be found in F.Bulgakov's "Nashi Khudozhniki" (Our Artists). The very fact that this artist's copy of Semiradsky's famous work, previously known only in literary references, was acquired for a Russian private collection at a London auction of Bonhams (March 25 2004), with conclusive provenance and in good condition, can only be a positive development.

19th century Russian art was caught between two opposite trends, which worked both for and against each other – realism and academism. In the second half of the century they formed themselves into artistic organizations: the "Union of Travelling Exhibitions" (*the peredvizhniki*), and the "Society of Exhibitions of Art". They were defined by their difference in artistic goals, as well as their concepts of a single possible interpretation of "beauty", concentrating differences in the aesthetic programs of the two directions, and providing Russian art with a new variety and tension.

The founder of the Tretyakov Gallery, Pavel Tretyakov, preferred the

more democratic cultural wing. As a result, works by Makovsky and Semiradsky came into the gallery's collection from various sources only after Tretyakov's death. However, this makes it only more interesting to investigate further such a "plateau" of art as represented by so many painters, who may be considered something of a second "strand" of 19th century art, an alternative to Tretyakov's collection. With such oppositions now forgotten, the contemporary viewer is challenged when trying to understand the sources of the pathos of the intended asceticism and the repressive colouring, characteristic of works by Vasily Perov,



Ivan Kramskoy, Vasili Maximov and Nikolai Yaroshenko.

When considering the 19th century, the two directions of salon-academism and realism can be considered a pair – like baroque and classicism. There are many qualities that appear to match, as well as contrast, like their profound psychological understanding of nature (or its opposite); something of an obsession with social and moral tribulations and asocial trends; the dominance of the themes of hard work, poverty, illness and death – and the boredom of everyday life – and the subjects of feasts, leisure, lovers' adventures; a sense of everyday banality set against the exotic; reality against myth; a sense of the contemporary, against the representation of historical themes; asceticism against passion; monochromatic, repressive colour palettes, which intentionally "reduce" the scale of artistic possibility, against bright and iridescent colours, with their special preference for pink, red and turquoise shades.

The occasional *à-la-baroque* grotesque of salon-academism has always attracted special attention. Fyodor Dostoevsky described the peculiarity, using an example of Aivazovsky in a very precise and ironic manner. Aivazovsky's love for unusual effects of nature gave Dostoevsky the opportunity to compare the painter with Alexander Dumas père: "Dumas writes with incredible pace and



ease, so does Aivazovsky. Both of them impress with impressive effects, simply because neither describes the ordinary; as a matter of fact, they tend to despise the ordinary... Their works always have an air of fictitiousness: Bengal lights, crackling, screams, wailing winds, lightning... Certainly, the Count of Monte Cristo is rich, but what is an emerald poison bottle

углубления в натуру; озабоченность социальными, нравственными проблемами и асоциальность; преобладание тем труда, бедности, болезни, смерти – будней человеческого существования и предпочтение сюжетов празднеств, отдыха, любовных приключений; повседневная обыденность и экзотика; реальность и миф; современность и игра на поле различных исторических эпох; аскетизм и чувственность; монохромная, сдержанная колористическая гамма, сознательный минимализм художественных средств и пестрота ярких красок.

Обращает на себя внимание «барочная» избыточность салонно-академического искусства. Это свойство на примере творчества И.Айвазовского точно и иронично охарактеризовал Ф.М.Достоевский. Любовь Айвазовского к необычным природным эффектам дала повод Достоевскому сравнить знаменитого мариниста с Дюма-отцом: «Г-н Дюма пишет с необычайной легкостью и быстротой, господин Айвазовский тоже. И тот и другой поражают чрезвычайной эффектностью, потому что обыкновенных вещей они вовсе не пишут, презируют вещи обыкновенные... у того и у другого произведения имеют сказочный характер: бенгальские огни, трескотня, вопли, вой ветра, молнии... Положим, что граф Монте-Кристо богат, но к чему же изумрудный флакон для яду?...»<sup>1</sup> Определяя свойства колорита К.Маковского, критик В.Чуйко писал: «Необыкновенно сильный, блестящий колорит – вот качество г. Маковского, которое, как кажется, всеми признано, но необходимо добавить, что этот колорит слишком цветист, слишком внешне эффектен и не всегда верно передает действительность... К.Е.Маковскому не достает чувства меры»<sup>2</sup>.

Не только избыточность формы присуща этому искусству, но и избыточность чувства. Данное свойство могло проявляться как в пафосности академических программ, так и в экзальтации чувств в некоторых образцах салона. Не случайно цыганские мотивы и персонажи, птицы-тройки, девушки с гитарами, сцены пирушек во множестве встречаются у художников салонно-академического направления. Этот ряд мотивов и эмоций отсылает нас к эсте-

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 162.

<sup>2</sup> Чуйко В. Выставка картин К.Е.Маковского // Всемирная иллюстрация. 1897. № 1497.

тике салонного романа с его «красивым страданием», «кудрями, как шелк», глазами – «живыми звездами». В.В.Стасов писал, что Ф.К.Винтергальтер и «любезники, от которых тают женские сердца на бале», Винтергальтер и сочинители «леденцовых романсов, от которых млеют барышни и их обожатели» родственны друг другу<sup>3</sup>.

Проявлять терпимость к слабостям человеческой природы, возвращать человека к целостности его существа – еще одна функция салонного искусства, ибо, как сказал один собиратель и исследователь романа, «...человеческое существование в безромансовом своем бытии неполно, ущербно»<sup>4</sup>. Здесь кроется один из секретов его популярности. Задаваясь вопросом о свойствах салонно-академической художественной продукции, Стасов вынужден признать, что в ней есть «что-то такое, что глубоко соответствует нашим потребностям... нашему эстетическому чувству»<sup>5</sup>. Как и романс, салонно-академическое искусство удивительным образом оказывается обращено как к элитарным аристократическим кругам (основные заказчики – императорский двор и его окружение), так и к самым широким социальным слоям, которые контактировали с мифологемами салона через посредничество торговой рекламы и открытки. Рекламные плакаты табака и парфюмерии, афиши выступлений эстрадных див и благотворительных балов активно используют клише салона, здесь представлено все сюжетное и стилевое разнообразие «ученого» искусства.

Для мастеров передвижнического реализма понятие красоты – категория, прежде всего, этическая, а не эстетическая, область жизни души, а не мира вещей. Дискредитация идеи «чистой красоты», а также запрет на чувственность и эротику в аскетичном искусстве демократического реализма привели, в частности, к тому, что жанр «ню» в 1860–1870-е годы XIX века стал достоянием академических учебных студий и салонной живописи. Одно из безусловных слагаемых успеха Семирадского – эротический флер, окутывающий многие произведения мастера. Его секрет – в умении соблюсти меру и остаться в рамках приличия. А также в способности балансировать между дразнящей эротикой, языческим культом обнаженного тела, чувственных радостей и христианскими ценностями («Грешница», «Светочи христианства», «Искушение св. Иеронима», «Христианская Дирцея»).

А.Н.МОКРИЦКИЙ  
*Девушка на карнавале*  
(Мария Джолли)  
1840–1845  
Холст, масло  
135×99  
Таганрогский художественный музей

Apollon MOKRITZKY  
*A Girl at a Carnival*  
(Maria Jollie).  
1840–1845  
Oil on canvas  
135 by 99 cm  
The Art Museum of Taganrog

К.Ф.ГУН  
*Сцена из Варфоломеевской ночи*. 1870  
Холст, масло  
142,3×113  
ГТГ

Karl GUN  
*A Scene from the St. Bartholomew's Day Massacre*. 1870  
Oil on canvas  
142.3 by 113 cm  
State Tretyakov Gallery

В.И.ЯКОБИ (ЯКОБИИ)  
*Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны*  
1872  
Холст, масло  
132,5×212,3  
ГТГ

Valery JAKOBI (Jakobii)  
*Jesters at the Empress' Anna Ioannovna's court*  
1872  
Oil on canvas  
132.5 by 212.3 cm  
State Tretyakov Gallery

<sup>3</sup> Стасов В.В. Академическая выставка 1863 года // Библиотека для чтения. 1863. Февраль. С. 6.

<sup>4</sup> Рабинович В. Русский романс. М., 1987. С. 29.

<sup>5</sup> В.С. (Стасов В.В.) Мамки и няньки невпопад // С.-Петербургские ведомости. 1865. № 290.



for?»<sup>1</sup>. Defining the characteristics of Makovsky's colouring, the art critic V. Chuiko wrote: "Extremely intense, brilliant colouring is the one quality of Makovsky that everyone seems to notice; it must be said, however, that the colouring is a little too variegated, over-the-top and eye-catching, and does not always precisely convey reality... Makovsky lacks a sense of proportion"<sup>2</sup>

However, it is not only excesses of form that can be attributed to this kind of art, but also excesses of emotions. The characteristics mentioned could show themselves both in the pathos of academic programmes, and in the exaltation of certain salon pieces. It is no coincidence that gypsy motifs and characters, birds, girls with guitars and scenes of festivities are so widely encountered in the works of the artists of the academic-salon movement. Such motifs definitely trigger a repercussion against the aesthetics of salon romanti-

cism with its "beautiful suffering", "curls of silk" and eyes like "shining stars." V.V. Stasov wrote that F.K. Wintergalter and "the heart-throbs that make women's hearts melt at balls", Wintergalter and the composers of "sugar-coated romances that made both women and their lovers smoulder", are distinctly close to each other."<sup>3</sup> Another aspect of salon art is its display of tolerance for the weaknesses of human nature, serving a re-grouping purpose for the individual. As one collector and researcher of romance said: "Human existence without romance is incomplete and waning."<sup>4</sup> This is one of the secrets of its

<sup>1</sup> F. M. Dostoevsky. Complete Works in 30 volumes, L., 1979. V.19. p.162 (in Russian).

<sup>2</sup> Chuyko V. An exhibition of paintings by K. E. Makovsky // Vsemirnaya Illustriazia # 1497, 1897 (in Russian).

<sup>3</sup> Stasov V. V. Academicheskaya Vystavka 1863 goda // Biblioteka dlya chteniya 186 February p.6 (in Russian).

<sup>4</sup> Rabinovich V. Russkiy Romans, M., 1987, p. 29 (in Russian).





Отрица «безмысленную» красоту, искусство реализма одновременно томится по красоте и гармонии, духовному, нравственному и эстетическому совершенству. «А если грязь и низость – только мука // По где-то там сияющей красе...» – «догадается» И.Анненский. Эта мука по «сияющей красе», очищенной от быта, грязи, пошлости и скуки повседневной жизни, выражалась в избыточной красочности «роскошных» портретов К.Маковского, античных идилиях Г.Семирадского, преклонении перед творчеством испанца М.Фортуни, в точной сказке о море И.Айвазовского.

Сергей Маковский, сын живописца Константина Маковского, известный художественный критик, находясь в эмиграции, созерцая уже на некотором удалении панораму искусства второй половины XIX столетия, увидит его главный грех в том, что оно не исполнило завета «наших провидцев» – А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, А.Иванова, не осватило красоты. Этот упрек равно обращен как к творчеству мастеров демократического, аскетического полюса культуры, пожертвовавших красотой во имя правды, так и к творчеству художников салонного академизма, у которых красота – часто внешняя форма, не несущая благодати.

Сообщая П.М.Третьякову римские художественные новости, П.П.Чистяков констатирует: «Картина Г.Семирадского («Светочи христианства», – Т.К.) не продана. Дорого просит – 40 000 р. За то,

что человек ловок, смел и талантлив, 40 000 нельзя платить. Нужно ценить честность в деле, умение и выдержку, а таланты Бог дает! Ведь после смелости и ловкости в живописи идет бессовестность и способность репку срывать. В искусстве высоко это низко. Религия и искусство неразлучны, религия присуща духу человеческому... ну да что и говорить, хорошо, а не высоко!..»<sup>6</sup>

При полярных различиях эстетических программ салонно-академического и демократического направлений, реальная картина существования искусства не укладывалась полностью в двухчастную схему. Между ними не было непреходимой стены – мастера демократического реализма часто искушались «красотой» или полемизировали со своими оппонентами на их языке, вступали с ними в соревнование на их же поле. Тема «срыва» в салон в творчестве И.Крамского, И.Репина, В.Поленова и других до сих пор слабо разработана в нашем искусствознании. Интересно посмотреть, как в контексте произведений академического и салонного искусства «живут» «Весна» В.Перова, «Стрекоза» и «Цезарская забава» В.Поленова, «Неизвестная» и «Лунная ночь» И.Крамского, портреты Н.Головиной, С.Ментер и баронессы В.Икскуль И.Репина, его же «Садко» и «Иван-царевич на Сером Волке» В.Васнецова, «Сцена из римского карнавала» В.Сурикова, «В теплых краях» Н.Ярошенко, «Портрет З.Юсуповой» В.Серова, «Девочка на фоне персидского ковра»

А.П.БОГОЛЮБОВ  
*Вид на Смольный монастырь с Большой Охты*  
1851 (?)  
Холст, масло  
118×168  
ГТГ

Alexei BOGOLYUBOV  
*The View on the Smolny Monastery from Bolshaya Okhta.*  
1851 (?)  
Oil on canvas  
118 by 168 cm  
State Tretyakov Gallery

<sup>6</sup> Письма художников П.М.Третьякову. В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 299.

<sup>5</sup> Stasov, V. V. Mamki i n'an'ki nevpopađ. //St. Petersburgskie vedomosti. 186,5 N. 290 (in Russian).

popularity. As for the question of the peculiarities of the salon and academism, Stasov could not but admit that there was "something that is deeply satisfying to our demands and our aesthetic feelings"<sup>5</sup> in this kind of art. Just like romance, academic-salon art appeals both to the aristocratic elite (its main customers were from the Tsarist court), as well as to the widest range of social classes that had access to its style through advertisements and post cards. Posters advertising tobacco and perfume, playbills announcing charity balls and concerts of popular "divas" – all of those devices used the cliché of the salon, and represented the thematic and stylistic variety of so-called "learned" art.

As for the masters of realism from the Wanderers' strand, they accepted the concept of beauty as more of an ethical concept than an aesthetic one – an area of the soul, not of the body. The fact that the idea of "pure beauty" became discredited with the ban on the sensual and erotic in the ascetic art of democratic realism led, among other things, to the fact that in the 1860s and 1870s the "nu" genre became a legacy of academic studios and salons. One of the main aspects that contributed to Semiradsky's success was the air of eroticism that can be traced in many of his works: his secret was in his ability not to go beyond the frames of decency, while keeping a balance between teasing eroticism, a pagan cult of nakedness, passionate gaiety and Christian values (as in "The Sinner", "Luminaries of Christianity", "The Temptation of St. Jerome").

While denying "unnecessary" beauty, the art of realism seems to long for beauty and harmony, as well as spiritual, moral and aesthetic perfection. *"What if all infamy and filth is but a torment/ For the beauty, shining from afar...", guessed Innokenty Annensky. This torment "for the beauty, shining from afar", freed from the banality, filth, vulgarity and boredom of everyday life was expressed in the excessive colours of grandiose portraits by Makovsky, the classical idylls of Semiradsky, the worship of the art of the Spaniard Mariano Fortuny, and the oriental tales of the sea "narrated" by Aivazovsky.*

Sergei Makovsky, a well-known art critic and son of the artist, as an emigrant had the opportunity to review the panorama of the art movements of the second part of the 19th century from a certain distance – and he revealed its main "sin" as the failure to fulfill the will

М.Врубеля, заказные портреты Н.Богданова-Бельского и И.Бродского; как соотносятся с салонно-академическим ориентализмом работы туркестанской и индийской серий В.В.Верещагина.

Характерное свойство культуры XIX столетия – полистилизм – традиционно иллюстрируется на примере архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В не меньшей степени оно присутствует изобразительному искусству. Нео-классика, «русский стиль», «фо рококо», ориентализм, европейское средневековье... Структура выставки и альбомной части каталога построена по этим делениям, воспроизводит «путешествие» с помощью своего рода машины времени по различным историческим эпохам и странам. В зависимости от темы и сюжета мастера периода эклектики выбирали тот или иной язык, ту или иную стилевую систему. Так, В.Якоби – автор одновременно сурового социального полотна «Привал арестантов» (1861) и картины «Шуты при дворе Анны Иоанновны» (1872), пестрой и шумной, в стиле «второго рококо», а также «мавританской» серии полотен в русле ориентализма.

Принципиальным для концепции выставки является включение в ее состав мебели, фарфора, стекла, костюма, ювелирных украшений. Живопись салонного академизма XIX века, которую В.Гаршин назвал «фабрикой стенных украшений», может и должна во многом рассматриваться по законам декоративно-прикладного искусства. Их изучение в настоящее время постепенно перемещается с периферии научного знания в его центр. Переоценка ценностей не может не затрагивать станкового искусства. Многие картины Т.Неффа, К.Маковского, Г.Семирадского, А.Риццини, С.Бакаловича – суть вещи, украшение и дополнение интерьеров эпохи историзма.

Особое значение приобретают в это время рамы, через «посредничество» которых картина вписывалась в интерьер. Рамы полотен мастеров салонно-академического круга имеют прямое отношение к комплексу стилевых явлений, получившему название «историзм» или «эклектика». Рамы работ Семирадского, Бронникова, Бакаловича с мелким рисунком из листьев аканфа или полосой меандра последовательно выдержаны в «античном вкусе». К.Маковский отдавал предпочтение стилизованным формам орнаментики ренессанса, барокко и рококо. Яркий пример авторской рамы, безусловный шедевр декоративно-прикладного искусства второй



И.И.ШИШКИН  
*Стадо под деревьями.* 1864  
Холст, масло  
72,4×104  
ГТГ

Ivan SHISHKIN  
*Herd.* 1864  
Oil on canvas  
72.4 by 104 cm  
State Tretyakov Gallery

of "our prophets", Pushkin, Gogol, Dostoevsky and Ivanov – in other words, the inability to "canonize" beauty. His rebuke is directed towards the art of the masters of the democratic rather the ascetic cultural wing, one that sacrificed beauty in its quest of truth, and the artists of salon-academism, for whom beauty is often used as a superficial form without any grace.

Sharing the latest art news from Rome with Pavel Tretyakov, Pavel Chistyakov wrote: "A painting by G.Semiradsky ("Luminaries of Christianity") was not sold – he asks for it too much money – 40,000 rubles. Just because one is crafty, brave and talented is no guarantee that he'll will be paid 40 thousand rubles. Honesty, ability and self-mastery are to be valued, talent is God's gift! In art, after craft and bravery, come shamelessness and impudence... In real art, that is considered low. Religion and art cannot be separated, religion is part of the human spirit... In other words, it might be good – but not sublime!"<sup>6</sup>

Despite the dramatic differences between the directions of salon-academism and democratic realism, in reality the artistic culture of the time cannot be accommodated by such a two-part scheme. No impenetrable wall existed between the two sides: the masters of democratic realism were often tempted by "beauty",

entering into lengthy disputes with their opponents using their language, and competing with them in their field. The theme of the "fall" to a salon level in the art of Kramskoy, Repin and Polenov, among others, is still under-researched in contemporary academic studies. It is interesting to consider, in the context of academic and salon art, such works as "Spring" by Perov, "A Dragonfly" and "The Tsar's Amusement" by Polenov, Kramskoy's "An Unknown Woman" and "Moonlit Night", the portraits of N.Golovina, S.Menter and Baroness V.Ikskul by Repin, Vasnetsov's "Sadko" and "Ivan-Tsarevich on the Grey Wolf", "A Scene from a Roman Carnival" by V.Surikov and "In Warmer Lands" by N.Yaroshenko, Serov's "Portrait of Z.Yusupova", Vrubel's "Girl with a Persian Rug in the Background", and specially-commissioned portraits by N.Bogdanov-Belski and I.Brodsky; as well as see how the salon-academic Orientalism is connected with the Turkestan and Indian series of Vereshchagin.

A very characteristic feature of 19th century culture is its "poli-stylism", something which is traditionally illustrated by examples from architecture and decorative and applied art. However, it characterizes painting as much as any other field: neo-classicism, the "Russian style", "faux rococo", Orientalism, European art of the Middle Ages... The compo-





Ф.Г.ТОРОПОВ  
*Натюрморт.  
Цветы и плоды*. 1846  
Холст, масло  
88,4×70,5  
ГТГ

Foma TOROPOV  
*Still life.  
Flowers and fruit*. 1846  
Oil on canvas  
88.4 by 70.5 cm  
State Tretyakov Gallery

К.Е.МАКОВСКИЙ ▶  
*В мастерской  
художника*. 1881  
Холст, масло  
212,4×155  
ГТГ

Konstantin MAKOVSKY  
*In the Artist's Studio*.  
1881  
Oil on canvas  
212.4 by 155 cm  
State Tretyakov Gallery

sition of the exhibition and its catalogue is structurally divided into parts which match each of these styles, recreating a "journey" into art history – almost as if in some kind of a time-machine, through historical epochs and countries. Depending on the themes and subjects, the masters of the eclectic period chose their "language", picking one stylistic system or another. For instance, Jakobi happens to be both the author of the gruesome social canvas "A Halt for the Prisoners" (1861) and the painting "Jesters at the Empress' Anna Ioannovna's Court" (1872), a vibrant and "loud" piece in the style of the "second rococo", as well as of a "Moorish" series of works in the oriental style.

In order to preserve conceptual unity in the exhibition it was crucial to include furniture, porcelain, glass, costume and pieces of jewellery. As for the salon-academic paintings of the 19th century – called by V. Garshin "a factory of wall decorations" – they need to be considered predominantly from the viewpoint of applied and decorative art, which itself today is becoming a central subject of academic study. Such re-evaluations

cannot possibly fail to touch on the subject of grand-scale easel-painting as well: many of the paintings of Neff, Makovsky, Semiradsky, Rizzoni and Stepan Bakalovich served to the greater extent as decorations and accessories for the interiors of the epoch of historicism. Special meaning in those times was also attached to the frames which truly matched the paintings themselves; the frames concerned are directly related to a stylistic system that came to be known as "historicism", or "eclecticism".

Frames for the works of Semiradsky, Bronnikov and Bakalovich were decorated with small ornaments of the leaves of the acanthus, or a stripe of meander faithful to classical antique style, and corresponding to the then-popular tastes for the antique. Makovsky preferred the more stylized forms of ornaments of the Renaissance, baroque and rococo. A vivid example of a true masterpiece of decorative art from the second half of the 19th century is the carved wooden frame for Makovsky's painting "In the Artist's Studio" (1881, in the collection of the Tretyakov Gallery), where the absence of

половины XIX века – резная деревянная рама полотна К.Маковского «В мастерской художника» (1881, ГТГ), без которой эффект этого произведения существенно утрачивается. Таким образом, сюжет картины, ее стилистическое решение, рама и стилистическое решение интерьера стремились к единству<sup>7</sup>.

В отношении к картине как к элементу синтеза искусств просматриваются принципы грядущего стиля модерн. Фигуры Семирадского и К.Маковского весьма показательны в этом контексте. Шокирующая «всеядность» Маковского, нежелание углубляться и «психологизировать» – пример подобных подходов, интуитивный путь к принципиально иному, не станковому отношению к изобразительному искусству. Его «...однаково увлекали пейзажи, жанровые сцены, узорная московская Русь, декоративные аллегории, иллюстрации к литературной героике – наконец всевозможные нарядные импровизации, вплоть до ширм рококо и золоченых chaises-a-longue с гирляндами амуров»<sup>8</sup>.

Не случайно многим художникам этого круга была свойственна страсть коллекционирования. По свидетельству Сергея Маковского, «...отец собирал отечественную старину по преимуществу: сарафаны, душегрейки, шушуну, кокошники и кички, разубранные жемчужным плетением... ювелирные изделия с алмазами и стекляшками на разноцветной фольге, серьги, пуговицы, опухала, чарки, братины, солонки, блюда, подносы, хрусталь, фарфор, майолику, бронзу, подсвечники, канделябры, бра и шкапулки, ларцы и кружева, вышивки, бархат, атлас, парчу аршинами и кусочками... Обрывками старинных материй были набиты тяжелые комоды...»<sup>9</sup>. Обширные собрания античных и других раритетов находились в знаменитом доме Семирадского в Риме на Виа Газта. Художника окружали персидские ковры, восточные ткани, тигровые шкуры, оружие, древнегреческие вазы, антикварная мебель, картины, мелкая пластика и ювелирные украшения, множество роз редких сортов в кадках. Коллекции питали чрезвычайно разросшуюся обстановочную и костюмную часть салонно-академического искусства.

Семирадского, как и других художников салонно-академического круга, часто обвиняют во вторичности, использовании и упрощении чужих творческих новаций, отсутствии в их произведениях духа новаторства, свежести первоот-

<sup>7</sup> Выставка «Пленники красоты» потребовала осуществления большого комплекса реставрационных работ. Особой задачей при подготовке выставки была реставрация уникальных авторских рам, проведенная реставраторами Третьяковской галереи В.Ставцевым и В.Клеповым.

<sup>8</sup> Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 72.

<sup>9</sup> Маковский С. Указ. соч. С. 77.







крытия. Сила его в другом. Использование готовых образцов – действительно одно из основных свойств этого рода искусства. Но «вышивание по чужой канве» давало возможность сосредоточиться на работе над формой, оттачивать и шлифовать живописные приемы, доводить до совершенства все составляющие изобразительного ряда картины, добиваясь в своем ремесле высочайшего уровня. Мастерство, которым владел Семирадский, требовало большого таланта и огромного трудолюбия.

Отмеченное ранее сходство с миром декоративно-прикладного творчества проявляется и в том акцентировании формального приема, которое мы можем наблюдать в живописи академизма. Прием, или набор приемов, тщательно пестуется, становится визитной карточкой художника, его фирменным знаком.

Так, живопись И.Макарова за особый слоистый мазок современники сравнивали с «кондитерским безе», К.Маковского называли «русским Рубенсом», в том числе и за «жидкую» живопись, с добавлением лака, и круглящийся мазок. Сразу узнается ювелирная чеканность предметов и алый ломкий шелк кардинальских мантий в картинах А.Риццони, суховатое изящество тонких линий, неуловимо напоминающие средневековую книжную миниатюру.

Изошренностью и разнообразием приемов поражает живопись Семи-

радского: работа мастихином и торцевание, рисунок черенком кисти по сырому красочному слою, уточняющий рисунок тонкой кистью поверх верхних слоев, придающий формам филигранность, – все это создает впечатление завоораживающего богатства фактурных эффектов. Зритель оказывается невольно увлечен маэстрией полотен художника. При банальности сюжетов и несложности эмоций картины Семирадского не скучно смотреть.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

the frame would have diminished the effect of the painting itself. Thus, subject matter, style and the frame of the painting together "strived" to unify with the style of the interior itself.<sup>7</sup>

In regarding painting in this way as a synthesis of all the arts, it is possible to recognize the principles of future modernism, and both Semiradsky and Makovsky are good examples in such a context. Makovsky's shocking "omnivorousness", his unwillingness to go deeper into the psychology of the subjects he depicts – these are just instances of his different type of approach, his intuitive path to a completely different, non-easel painting attitude to art. He was "just as interested in landscapes as he was in genre scenes, or the ornamental motifs of Moscow Rus', decorative allegories, illustrations to fictitious heroic deeds, and all sorts of eye-catching fancy improvisations, including screens in the rococo style and golden chaise-a-porters with garlands of cupids."<sup>8</sup>

It was no accident that many of the artists from that circle were passionate collectors. According to Sergei Makovsky: "... my father collected Russian national artefacts out of preference: sundresses, *dushegreykas* [the warm woman's jacket], jerkins [a type of peasant women's garment], *kakoshniks* and *kichkas* [types of head dress of a peasant woman] decorated with pearls, jewels with diamonds, and glass pieces on multi-coloured foils, earrings, buttons, large fans... Goblets, pitchers, salt cellars, dishes, trays, crystal-glass, porcelain, majolica, bronze, candle holders, candelabra, sconces and miniature boxes, coffers and lace, embroidery, velvet, satin, brocade *arshines* [a Russian measure equal to 28 inches] or by bits and pieces... Heavy chests were full of scraps of antique fabrics."<sup>9</sup> Extensive collections of antiques and other rarities were to be found in Semiradsky's famous house in Rome on the Via Gaeta. The artist surrounded himself with Persian rugs, oriental fabrics, tiger skins, weapons, ancient Greek vases, antique furniture, paintings, small bijoux and jewellery and many sorts of rare species of roses in pots. The collections became a rich source – a defining part of salon-academic art – which more and more came to concentrate on the cost-umes of the subjects and the splendour of their breathtaking interiors.

Like most other representatives of salon-academicism, Semiradsky was often accused of plagiarism, of using and

simplifying the creative ideas of others, and of the lack of any sense of novelty and freshness of discovery in his works. His strength, however, lies in something else: the use of ready-made and available samples is indeed one of the main peculiarities of this kind of art. Yet such kinds of "fancy work", based on another's pattern, enable the artist to concentrate on form, as well as sharpen and polish the technical skills and refine the elements that made up a work of art. Semiradsky's level of mastery demanded a great deal of talent, and even more hard work.

The similarity with decorative art already mentioned can also be seen in the way that formal skill is accentuated. A certain device, or a combination of devices, is thoroughly "nursed" and then becomes the artist's trademark.

For example, I.Makarov's paintings were often compared to *baiser* (a light pastry made from the white of eggs and sugar), because of their specially-layered brush strokes. Makovsky was often called the "Russian Rubens" for his more "watery" painting technique, with the addition of varnish and roundish brush strokes. And it is easy to spot the jeweller's precision in all the objects and the brittle scarlet silk of the cardinals' mantles in the paintings of Rizzoni, complete with the dry elegance of their thin lines, which are somewhat reminiscent of medieval book miniatures.

The variety and refinement of Semiradsky's painting skills is truly striking: their use of palette-knife and facing, drawing with the brush handle on still wet layers of paint, and the fine and precise drawing with thin brushes over the top layers that gives shapes a filigree look – all such techniques create an impression of unprecedented richness of textural effects. Viewers find themselves unwillingly trapped by the mastery of the artist; despite their thematic banality and emotional simplicity, Semiradsky's paintings are never boring.

The contemplation of artistic techniques, of the aestheticism of the very texture of artistic surfaces that had been already revealed in early works by the masters of salon-academic art, also predated transformations that took place around the turn of the century, when theme, subject and character all became of secondary importance, and colour, line and form became the main elements.

In 19th century art, academic and salon painting preserved a legacy of mastery and attention to formal artistic char-

радского: работа мастихином и торцевание, рисунок черенком кисти по сырому красочному слою, уточняющий рисунок тонкой кистью поверх верхних слоев, придающий формам филигранность, – все это создает впечатление завоораживающего богатства фактурных эффектов. Зритель оказывается невольно увлечен маэстрией полотен художника. При банальности сюжетов и несложности эмоций картины Семирадского не скучно смотреть.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццони, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

В конце 1960 – начале 1970-х годов в странах Западной Европы прошла серия выставок, посвященных академизму, оппозиции импрессионизма, что дало возможность под новым углом зрения посмотреть и на сам импрессионизм. Анализируя эту ситуацию, Г.Ю.Стернин в свое время расценил ее как симптом смены «импрессионизмоцентристской» модели интерпретации процессов эволюции искусства на «символизоцентристскую»<sup>10</sup>. Некоторые выставочные проекты начала нового тысячелетия свидетельствуют о правомерности подобной интерпретации и об актуализации «символизоцентристской» модели развития искусства. В 2002 году в Венеции состоялась выставка, косвенно относящаяся к нашей теме: «От Пюви



де Шавана до Матисса и Пикассо. В сторону модернизма». Ее кураторы стремились показать генетическую связь модернизма и салонно-академической традиции, на которую опирался Пюви де Шаван и творчески переосмыслили А.Матисс и П.Пикассо.

Русское академическое и салонное искусство XIX – начала XX века – значительное художественное явление, давно ждущее специального показа и исследования. В настоящий момент большинство произведений салонного академизма находятся в музейных запасниках и частных собраниях. Выставка «Пленники красоты» вводит в сферу внимания специалистов и любителей искусства много новых имен и произведений, способствует созданию более объективной картины развития русского искусства, позволяет восстановить историческую справедливость и отдать дань художникам, внесшим существенный вклад в культуру XIX столетия, а также лучше понять истоки многих художественных процессов XX века.

В.К.ШТЕМБЕРГ  
Портрет  
Александры  
Федоровны. 1901  
Холст, масло  
152×101  
ГТГ

Victor SCHTEMBERG  
Portrait of Alexandra  
Fedorovna. 1901  
Oil on canvas  
152 by 101cm  
State Tretyakov  
Gallery

<sup>10</sup> Стернин Г.Ю. Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века // Советское искусствознание 77. 1978. № 1. С. 210–232.

<sup>10</sup> Sternin, G. Y. Problema real'nosti v izobrazitel'nom iskusstve XIX veka // Sovetskoe iskusstvovoznaniye #1 M. 1978, p. 210–232 (in Russian)

acteristics. Mikhail Vrubel considered only Ivanov, Kuindzhi, Semiradsky, Rizzoni and – with certain stipulations – Repin as real artists from among the Russians. In the earliest years of the "World of Art" movement Leo Bakst lectured his friends on Russian art: one of his main topics was the art of Semiradsky, Klever and Makovsky – a fact which is easy to explain, since in a time of confrontation and the comparison of academism and the art of the "Wanderers", inner and outer beauty, ethics and aesthetics, academism was a "personification" of a pan-aesthetic programme, directing the public to appreciate the aesthetics of form.

At the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, a series of exhibitions devoted to academism were shown in the West, as an opposition to impressionism – and they allowed a chance to examine impressionism itself from a different point of view. Analyzing this situation, G.Y.Sternin termed it a symptom of a change from an "impressionism-centrist" model of interpretation of the processes of artistic evolution, towards a "symbolism-centrist".<sup>10</sup> Other exhibition projects of our current century prove similar interpretations: 2002 saw an exhibition in Venice, "From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: In the Direction of Modernism", indirectly related to this theme. Its curators tried to show a genetic – and also *de facto* generic – connection between modernism and the academic-salon tradition that was a focal point of Puvis de Chavannes, and which received a new artistic meaning with the work of Matisse and Picasso.

Russian academic and salon art of the turn of the 19th and beginning of the 20th centuries is a very significant artistic phenomenon, one that has long been awaiting the critical spotlight and subsequent research. Today, the majority of the works that dominate its trends can be found in museum reserve collections and in private hands. The exhibition "Captured by Beauty" will provide both specialists and connoisseurs of art alike with new names and pieces, and stimulate the creation of a more objective picture of the development of Russian art while providing some sense of historical justice and tribute to painters who significantly contributed to 19th century culture; it will also promote a better understanding of the origins of certain artistic processes that came with the 20th century.





# Народный идеал

## Boris Kustodiev: Guardian of Folk Beauty

## Бориса КУСТОДИЕВА

Екатерина Середнякова

Yekaterina Seredniakova

Кустодиев один из самых национальных наших художников, проникнутый любовью ко всему характерно-русскому, несмотря на широкий диапазон увлечения великими явлениями мирового искусства и на отсутствие у него узкого национализма.

Г.С.Верейский

*Despite the artist's interest in a whole range of important areas of world art and his lack of any narrow-minded nationalism, Kustodiev's work is imbued with such love for all that is typically Russian that he may truly be called a national artist.*

Georgy Vereysky

Государственная Третьяковская галерея выражает благодарность ОАО «Внешторгбанк» за финансовую поддержку в организации выставки.

The Tretyakov Gallery thanks VNESHTORGBANK for their financial support in the organization of this exhibition.

◀ *Автопортрет*  
1912  
Картон, темпера. 100х85  
Галерея Уффици, Флоренция

◀ *Self-portrait*  
1912  
Tempera on cardboard. 100 by 85 cm  
Uffizi Gallery, Florence

В симпатии к искусству Бориса Бихайловича Аустодиева парадоксальным образом единодушны и широкий круг зрителей, и искушенные специалисты.

КУСТОДИЕВ – ТВОРЕЦ ПРЕКРАСНОЙ УТОПИЧЕСКОЙ СТРАНЫ, РОЖДЕННОЙ НАРОДНОЙ МЕЧТОЙ. ОБРАЗЫ ЖИВОПИСНОГО МИРА ХУДОЖНИКА НАСТОЛЬКО ЯРКИ И УБЕДИТЕЛЬНЫ, ЧТО СТАЛИ «КРЫЛАТЫМИ»: «КУСТОДИЕВСКАЯ КРАСАВИЦА», «КУСТОДИЕВСКАЯ ЯРМАРКА», «КУСТОДИЕВСКАЯ ЗИМА»... СЛОВНО ПОСЛЕДНЕЙ ЯРКОЙ ВСПЫШКОЙ ЗАКАТА ОЗАРИЛ КУСТОДИЕВ НАВСЕГДА УХОДЯЩУЮ В ПРОШЛОЕ РОССИЮ.

НА ПОРОГЕ АВАНГАРДНОЙ ЭПОХИ 1910-Х ГОДОВ ОН НАШЕЛ СВОЙ САМОБЫТНЫЙ И НЕПОВТОРИМЫЙ ПУТЬ, УВЕНЧАВ НАЦИОНАЛЬНО-РОМАНТИЧЕСКУЮ ЛИНИЮ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА ВЕКОВ СОВЕРШЕНСТВОМ НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ. ВЫСТАВКА, ПОСВЯЩЕННАЯ 125-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА И ОРГАНИЗОВАННАЯ РУССКИМ МУЗЕЕМ, ВО ВСЕЙ ПОЛНОТЕ РАСКРЫВАЕТ УНИВЕРСАЛИЗМ ЕГО ДАРОВАНИЯ КАК СКУЛЬПТОРА, СЦЕНОГРАФА, ГРАФИКА. ПЕРЕМЕСТИВШИСЬ В ТРЕТЬЯКОВСКУЮ ГАЛЕРЕЮ, ВЫСТАВКА ОБРЕЛА НОВЫЙ АСПЕКТ – ЗДЕСЬ ОСОБЕННО ЯРКО ВЫСВЕТИЛАСЬ ВЕДУЩАЯ ТЕМА ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРА – ЕГО ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, ЖИВОПИСЬЮ СТАРЫХ МАСТЕРОВ И ЯВЛЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ.

THE ART OF BORIS KUSTODIEV APPEARS, PARADOXICALLY, TO APPEAL BOTH TO THE CASUAL VIEWER AND TO THE EXPERIENCED ART SPECIALIST.

IN HIS PAINTINGS, KUSTODIEV CREATES A BEAUTIFUL UTOPIA, A LAND OF POPULAR WHIM AND FOLK FANTASY. HIS WORLD IS FILLED WITH IMAGES THAT ARE SO VIVID AND SO CONVINCING THAT THEY HAVE BECOME A PART OF EVERYDAY LANGUAGE: WE SPEAK OF "KUSTODIEV BEAUTIES", "KUSTODIEV FAIRS" AND "KUSTODIEV WINTERS". HIS ART WAS LIKE THE FINAL BURST OF A GLORIOUS SUNSET SPLENDOR OVER A RUSSIA WHICH WAS DISAPPEARING FAST, NEVER TO RETURN.

ON THE THRESHOLD OF THE AVANT-GARDE 1910s, KUSTODIEV WAS ABLE TO FIND HIS OWN UNIQUE AND DISTINCTIVE STYLE, BRINGING THE PERFECTION OF NEO-CLASSICAL FORM TO TURN-OF-THE-CENTURY RUSSIAN ROMANTIC ART. THE EXHIBITION ORGANISED BY THE RUSSIAN MUSEUM TO CELEBRATE THE 125th ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTH CLEARLY SHOWS KUSTODIEV'S TALENT AS A SCULPTOR, THEATRICAL DESIGNER AND GRAPHIC ARTIST. ITS TRANSFER TO THE TRETYAKOV GALLERY ALTERED THE EXHIBITION ONLY A LITTLE, ALLOWING THE MAIN THEME OF KUSTODIEV'S WORK TO EMERGE. WE WITNESS HIS ONGOING DIALOGUE WITH RUSSIAN CULTURAL TRADITIONS, THE LEGACY OF THE OLD MASTERS AND THE LATEST DEVELOPMENTS IN CONTEMPORARY ART.





Портрет художника-гравера  
Василия Васильевича Матэ. 1902  
Холст, масло. 125×151. ГРМ

Portrait of the Engraver Vasily Mathé  
1902  
Oil on canvas. 125 by 151 cm  
State Russian Museum



Сирень (Ю.Е.Кустодиева  
с дочерью Ириной). 1906  
Холст, масло. 83×136  
ГРМ

Lilac (Yulia Kustodieva with  
her Daughter Irina). 1906  
Oil on canvas. 83 by 136 cm  
State Russian Museum

Борис Михайлович родился на Волге, в Астрахани. Впечатления детства от шумной жизни торгового города, с его ломящимися от изобилия и многокрасочности базарами, были для него всегда дороги. Обучаясь в семинарии как сын рано умершего преподавателя, он никак не «пускал никаких корней в сторону духовную». Его «мирские» устремления к живописи проявились рано. На всю жизнь Кустодиев сохранил благодарность своему первому художественному наставнику П.А.Власову. В 1896 году он поступает в Академию художеств и сразу же попадает в мастерскую И.Е.Репина, а вскоре становится любимым учеником великого мастера. Первой серьезной школой для него стало участие в работе над полотном «Заседание Государственного совета», в которой молодому художнику, писавшему портретные этюды с натуры, удалось выступить наравне со своим учителем.

Впереди – слава блестящего портретиста, но Кустодиев, создав ряд шедевров в этом жанре, среди которых особенно выделяются «Портрет И.Я.Билибина» (1901) и «Портрет художника-гравера В.В.Матэ» (1902), избирает другую дорогу.

В 1903 году Кустодиев женится на Юлии Евстафьевне Прошинской. Недавняя выпускница Смольного ин-

ститута, она работала машинисткой. Мечтая стать живописцем, посещала занятия в Обществе поощрения художеств. Жена и дети, первенец Кирилл и дочка Ирина, – постоянные и любимые модели художника, особенно Ирина. Он писал ее младенцем на руках у матери, а когда она подросла, шутя называл Путей Борисовной (Пу-тя – определение для полной, дебелой женщины) и сравнивал ее с Лавинией, дочерью Тициана.

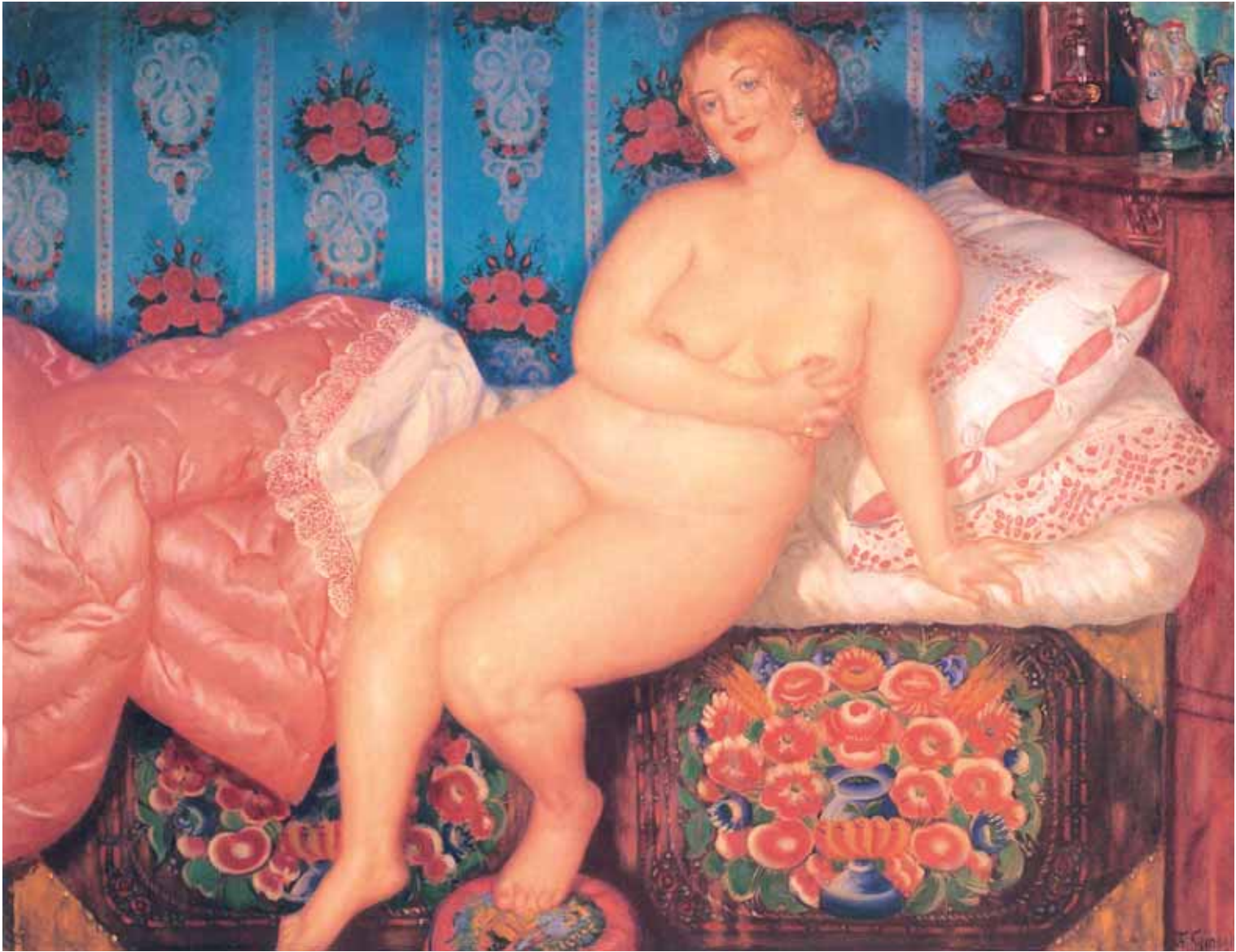
В 1905 году Кустодиев строит близ Кинешмы дом и мастерскую в неорусском стиле «Терем», где на протяжении 10 лет подолгу живет с семьей. Счастливая атмосфера семьи воплотилась в серии камерных картин («Утро», 1904; «Сирень», 1906), по-своему преломивших увлечение импрессионизмом.

В середине 1900-х годов художник во время путешествий по Европе расширяет творческий кругозор. Он открывает для себя старых мастеров: Тициана, Тинторетто, Веронезе, Веласкеса, Рубенса, а также современных французов – от импрессионистов до Сезанна.

В 1910 году он пишет в письме к одному из замечательных представителей «Мира искусства» Г.К.Лукомскому: «А за последнее время у меня такая ломка и переоценка всех старых ценностей идет – вернее, старые (то есть старые мастера, греки, готика, итальянские примитивы) делаются новыми, что надо снова учиться – учиться много, долго и упорно – а главное, позабыть то, чему научили». Природа, жизнь городов Поволжья сквозь призму европейского искусства по-новому открываются для него.

Кустодиев мечтает о создании типично русской картины, которая охватывала бы целиком русскую жизнь и душу. Будучи преемником В.И.Сурикова, М.В.Нестерова, А.П.Рябушкина, А.Е.Архипова, Ф.А.Малявина, Кустодиев наполняет национальное романтическое направление полнозвучным праздничным ликованием. Он словно подхватывает тему, оборвавшуюся в начале 1910-х годов в творчестве рано ушедшего из жизни Н.Н.Сапунова.

Ярмарки, гулянья, деревенские праздники увлекают Кустодиева как проявления творческой стихии «народа художника». Подобно своему современнику А.А.Блоку, он мог бы сказать: «Народ – венец земного цвета, краса и радость всем цветам».



Boris Kustodiev was born in Astrakhan, on the Volga. His childhood memories of the hustle and bustle of the noisy trading town with its colourful markets, and constant stream of goods remained with him all his life. His father, a seminary teacher, died early and Kustodiev entered the seminary, yet was unable to "put down any roots in the spiritual area". He showed a "lay" interest in art from an early age. His first mentor in the arts was P.A.Vlasov, to whom the artist always remained grateful. In 1896 Kustodiev enrolled in the St. Petersburg Academy of Arts, immediately receiving lessons from Ilya Repin, whose favourite pupil he soon became. His first serious test came with the opportunity to work alongside Repin on the "Meeting of the State Council". Making portrait sketches from life, the young artist produced work to rival that of his teacher.

The career of a brilliant portrait artist was now open to him, and Kustodiev did create a number of outstanding portraits such as the "Portrait of Ivan Bilibin" (1901) and the "Portrait of the Engraver Vasily Mathé" (1902). The path he chose to follow was, however, different.

In 1903, the artist married Yulia Proshinskaya, a typist and recent graduate of the Smolny Institute. Proshinskaya dreamed of becoming an artist and attended courses at the Society for the Encouragement of the Arts. The couple had two children, Kirill and Irina. Yulia and the children, particularly Irina, the "baby", became frequent sitters for Kustodiev and his favourite models: the artist frequently painted Irina as a baby in her mother's arms. As Irina grew older, her father began to compare her to Titian's daughter Lavinia, calling her "Putya Borisovna" in affectionate jest. "Putya" was a name used for plump, buxom

Красавица. 1915  
Холст, масло  
141×185  
ГТГ

Belle. 1915  
Oil on canvas  
141 by 185 cm  
State Tretyakov  
Gallery

Полотна Кустодиева, на первый взгляд напоминающие народные картинки, при внимательном рассмотрении очаровывают изысканной стилизацией, соединяющей идиллическое любование приметами русской жизни с тонкой иронией. В них органически уживаются камерность и монументальность.

Картины Кустодиева представляют собой праздник не только сюжетно, но это прежде всего праздник живописи, феерическое, многокрасочное зрелище. Его живописная манера поражает широтой диапазона. Неоклассически строгая форма наполнена импрессионистической светоносностью. Самым невероятным образом в картинах органично уживаются фрагменты гладкой, эмалеовой живописи и пастозные импрессионистические мазки, дымчатое sfumato и локальный декоративный цвет, орна-





*Купчиха за чаем*  
1918  
Холст, масло  
120×120  
ГРМ

*The Merchant's Wife  
at Tea.* 1918  
Oil on canvas  
120 by 120 cm  
State Russian Museum

ментальная линейность модерна соседствует со строгостью «энгровской» линии и формы.

Особую монументальность народный идеал приобретает в образах купчих. Для Кустодиева они – своеобразные русские богини, которые торжествуют над всем миром, вбирают в себя все его соки и краски.

Появление картины «Красавица» в 1915 году знаменует кульминацию творчества художника. В ней свершился синтез народного и классического. Дочь художника вспоминала: «...в этой картине он наконец нашел свой стиль, так долго ему не дававшийся. Вспоминая П.А.Федотова, малых голландцев, которые его восхищали, он стремился, как и они, увлечь зрителя, остановить его внимание на красноречивых деталях. Но основой картины служил русский лубок, вывески, игрушки народных умельцев, русские вышивки и костюмы».

Сомлевшая от дневного сна купчиха подобно Венере появляется из-под одеяла, как из перламутровой раковины. Несмотря на внушительные размеры, она кажется невесомой, как облако, как розы, порхающие по лазурным обоям и расцветающие на сундуке.

Кустодиев ощущает всю эфемерность народного идеала в свою эпоху.

«Купец этот уже ушел, его нет, – говорил художник, – но он как бы канонизирован, он уже вылитый образ, и нужна какая-то икона, канон этого быта и этого купца в частности».

Первый биограф Кустодиева Вс.Воинов рассказывает: «Зашел разговор о «Музе» Бориса Михайловича («Красавица»). По этому поводу он сказал, что его идеал, вовсе не такие «дебелые» женщины, но когда он пишет картины, то тонкие и изящные красавицы его не вдохновляют...» Замечание критика раскрывает своеобразие видения художника, которое чуждо натурализму. Ему свойственна определенная умозрительность, позволяющая абстрагировать чистые элементы формы от реальной природы.

В середине 1910-х годов к художнику приходит признание. Он становится экспонентом одновременно петербургского «Мира искусства» и московского Союза русских художников. Здесь проявляется парадоксальность ситуации, ибо он живет в Петербурге, однако душе его милее просторы поволжских городов, тихие, испещренные церковками улицы Замоскворечья. Тем самым он ближе к Союзу. Но было нечто, что роднило его и с «ретроспективными мечтателями»,

women. In her excellent memoirs, Irina writes of her father with tender affection and entertaining humour.

In 1905, Kustodiev had a house and studio built near Kineshma, in which he and his family were to spend the large part of the following decade. Designed in neo-Russian style, the house, or "Terem", witnessed many joyful family occasions. These were reflected in a series of informal paintings, such as "Morning" (1904) and "Lilac" (1906), which offer an interesting interpretation of impressionist ideas.

Through the beginning of the century, Kustodiev visited a number of European countries, broadening his artistic knowledge and discovering for himself the Old Masters: Titian, Tintoretto, Veronese, Velázquez and Rubens. He also became well-acquainted with the work of contemporary French artists, from the Impressionists to Cézanne.

In 1910, in a letter to Georgy Lukomsky, a well-known "World of Art" figure, Kustodiev wrote: "Recently I have been breaking up and re-examining all the old values. Or, to be precise, the old values (the Old Masters, the Greeks, Gothic art, the Italian primitive artists) have become new, and I must learn everything afresh. This means studying long and hard, extremely diligently and, above all, discarding that which I have been taught." Viewed through the prism of European art, the landscapes and towns of the Volga appeared before Kustodiev in a new light.

He dreamed of creating a typically Russian canvas, which would encompass Russian life and the Russian soul in their entirety. Continuing the traditions of such artists as Surikov, Nesterov, Ryabushkin, Arkipov and Maliavin, Kustodiev brings a triumphant, festive note to Russian romantic painting. He could be called the true successor to the ideas developed by the young Nikolai Sapunov, who died in the early 1910s.

Market days, folk festivals and fêtes fascinated Kustodiev, who saw them as manifestations of the creative spirit inherent in "the artist's people". Like his contemporary, the poet Alexander Blok, Kustodiev perhaps felt that, "the people are the crowning glory of the land, its rarest and most beautiful flower".

At first glance, Kustodiev's paintings are reminiscent of folk drawings; closer study reveals them to be stylised and sophisticated, mingling an idyllic view of Russian life with subtle irony.



*Групповой портрет художников «Мира искусства»*  
Эскиз. 1916–1920  
Холст, масло  
52×89  
ГРМ

*Study for the World of Art Painters Group Portrait*  
1916–1920  
Oil on canvas  
52 by 89 cm  
State Russian Museum

мирискусниками, особенно с К.С.Сомовым, – соединение реальности и фантастики. В картинах Кустодиева можно узнать приметы многих русских городов и все же его «город» особый, у которого нет точного географического адреса. В полемическом запале он, не терпящий натурализм, говорил: «Ведь все мои картины – сплошная иллюзия. Что такое картина вообще? Это чудо! В сущности ничего нет: холст и комбинация красок, но почему-то это отделяется от художника и живет своей жизнью». И в то же время его картины наполнены таким количеством колоритных и характерных деталей, что трудно поверить в их совершенную фантастичность. В чем тут загадка? В феноменальной зрительной памяти, о которой пишут его биографы, или в визионерском даре? Борис Михайлович признавался Воинову, что «часто видел во сне, будто перед ним его собственная картина, но лица, на ней изображенные, в тех же малых размерах движутся, живут». Он ощущал себя творцом какого-то неведомого еще, нового искусства.

Сближение с обновленным «Миром искусства» объяснялось и наметившимся у символистов стремлением уйти от перутоянченности и вялости, окунуться в стихию народной традиции. Как нельзя лучше новый идеал воплотился в творчестве Кустодиева и К.С.Петрова-Водкина, также примкнувшего в эти годы к мирискусникам. Групповой портрет художников «Мира искусства» 1916 года остался неоконченным.

Interestingly, these canvases are both personal and majestic.

Kustodiev's paintings not only depict festive occasions – they are themselves an occasion. A jubilant celebration of art, they present a truly enchanting, vivid and magical spectacle. The artist's technique is remarkably diverse. Precise, neo-classical forms in Kustodiev's paintings somehow assume a luciferous quality more often associated with Impressionism. Fragments of smooth, enamel painting blend harmoniously with thick impressionist smears, smoky *sfumato* and decorative patches of colour. The ornamental lines of Art Nouveau encounter a precision of shape and form reminiscent of Ingres.



*Зима. Масленичное катание.* 1919  
Холст, масло  
88×106  
Музей-квартира И.И.Бродского, Санкт-Петербург

*Winter. Shrovetide Carnival.* 1919  
Oil on canvas  
88 by 106 cm  
Issak Brodsky Studio and Memorial Museum St.Petersburg

The popular ideal finds particularly monumental embodiment in Kustodiev's images of merchant women. Kustodiev saw them as real Russian goddesses, triumphing over the entire world and absorbing all its juices and colours. The excessive luxuries enjoyed by the merchant class represent a popular dream blown out of proportion by the artist's ironical touch.

"Belle" (1915) is one of Kustodiev's greatest achievements, fusing folk and classical elements. As the artist's daughter Irina reminisced: "... with this painting, he was finally able to find that distinctive style which had so long eluded him. Always mindful of Pavel Fedotov and the lesser-known Dutch painters, whom he greatly admired, he attempted, like them, to captivate the viewer, drawing attention to this or that significant detail. The main source of inspiration here though were perhaps Russian *lubok* woodcuts, street signs, toys made by local craftsmen and Russian folk dress and embroidery."

Still drowsy after her midday sleep, the merchant Belle emerges from under her blanket, casting it off like a pearly oyster shell. Despite her corpulence, this hefty Russian Venus seems as light as a fluffy white cloud, as dainty as the rosebuds flitting across the sky-blue wallpaper and bursting into bloom on the chest.

This image of a popular ideal was indeed an ephemeral one, as Kustodiev himself felt. "The merchant has already left us, he is no longer here," the artist pointed out. "But the image





Судьба исподволь готовила Кустодиеву страшное испытание. Беспокоившая его уже несколько лет опухоль в спинном мозгу привела к нескольким тяжелым операциям, в результате которых отнялись ноги. Бремя страшной болезни разделила с художником его семья, и прежде всего жена, о самоотверженности которой писала дочь Ирина: «Сколько любви, преданности, какое чувство долга надо было для того, чтобы 15 с половиной лет отдать помощи и душевной поддержке тяжелобольного мужа».

С этого момента биография Кустодиева требует эпического жанра,

ибо это жизнеописание подвижника. Но живой, полный милого юмора характер художника чужд всякого ложного пафоса.

Наперекор физическим страданиям его охватывает своеобразная «эскизомания». Уже тогда задуманы многие лучшие картины и, прежде всего, многочисленные варианты его знаменитой «Масленицы».

Накал творческой энергии так велик в это десятилетие, что у Кустодиева вырывается признание: «Если б можно было бы создать картину одним порывом воли!»

В картинах появляется удивительная стереоскопичность, панорамный, почти космический охват пространства, в котором ни одна деталь не ускользает от его дальнзоркого взгляда. Дальнзоркость соединяется с особой отчетливостью прозрения. Кажется, для художника одинаково дороги шатры каруселей, балаганов и шатры церквей. Кустодиев говорил: «...церковь в моей картине – моя подпись. Ведь это так характерно для России». Нередко среди разносчиков, купцов и лихачей мелькнет и крошечная фигурка его автопортретного двойника с характерной светлой бородой.

Цикл народной жизни связан в его сознании со сменой времен года,

*Портрет И.Б.Кустодиевой, дочери художника*  
1919  
Бумага, свинцовый и цветной карандаши, белила. 38,7×30,5

*Portrait of the Artist's Daughter Irina Kustodieva*  
1919  
Lead and colour pencil, zinc white on paper  
38.7 by 30.5 cm

*В «Тереме» (Мой дом).* 1918  
Холст, масло  
80,8×106,7

*In the Terem (My House).* 1918  
Oil on canvas  
80.8 by 106.7 cm



is fixed, it remains with us as if canonised and we merely needed an icon, a canon, of this way of life and this merchant in particular."

As Kustodiev's first biographer Vsevolod Voinov wrote: "The conversation turned to Kustodiev's 'muse' (Belle). Boris Mikhailovich said that plump women such as she were far from his ideal, yet when he was painting, svelte and shapely beauties simply did not inspire him." This observation reveals Kustodiev's original vision, which shunned the principles of naturalism. His was a certain speculativeness, which allowed him to detach pure elements of form from the reality of nature.

Kustodiev began to enjoy wide acclaim from the mid-1910s. He now exhibited his work with both the St. Petersburg "World of Art" group and the Moscow Union of Russian Artists (SRKh). This situation reflected a certain duality present in his life: although living in Petersburg, he felt a stronger spiritual connection to the wide-open spaces around the towns on the Volga and the quiet streets of Moscow's Zamoskvorechye with their multitude of little churches. This brought him closer to the Moscow-based Union of Russian Artists. Yet he had other traits in common with the "retrospective dreamers" in the "World of Art" movement, in particular Konstantin Somov. The two shared a sense of combined realism and fantasy. Kustodiev's work contains features of many Russian towns, and yet the Kustodiev town is unique – it has no specific geographical location.

In the midst of a heated debate, he would exclaim: "All my paintings are mere illusions! What is a painting, after all? It's a miracle! All one has to start off with is a canvas and set of paints, and yet somehow the result detaches itself from the artist and takes on a life of its own!" Kustodiev detested naturalism; at the same time, his works abound with such well-observed and colourful details that it is difficult to believe they are pure fantasy.

Wherein, then, lies the key to this mystery? Is it to be found in the phenomenal visual memory often written about by Kustodiev's biographers, or in some visionary gift the artist may have possessed? Kustodiev admitted to Voinov that he "often saw his own paintings in a dream, but the faces – tiny, as they were in the paintings – would be moving, alive." Kustodiev felt

himself to be the creator of a new and as yet unknown art.

The artist's connection with the new "World of Art" group was also a result of the Symbolists' desire to escape from languor and over-refinement by delving into folk traditions. This impulse was brilliantly reflected in the work of Kustodiev and Petrov-Vodkin, who also became close to the "World of Art" group at that time. Kustodiev's "World of Art" group portrait, begun in 1916, was however never finished.

Fate was preparing to deal Kustodiev a severe blow. For several years, he had been aware of a spinal cord tumour which required him to undergo a number of serious operations. As a result, the artist finally lost the use of his legs and was confined to a wheelchair.

His family and, most of all, his wife, did all they could to help him live with his difficult condition. Of her mother's constant selfless efforts, his daughter Irina wrote: "What love she must have felt, what a strong sense of duty and loyalty she must have possessed, in order to devote fifteen and a half years to helping and supporting her disabled husband!"

From this moment on, Kustodiev's biography becomes almost an epic. The artist bore his misfortune like a hero. Shunning all false pathos, he remained lively, witty and affectionate. Far from being a torment, the long months spent in hospital resulted in a creative breakthrough. Despite his physical suffering, Kustodiev was seized by a passionate desire to sketch and produced studies for many of his best paintings, including numerous versions of the famous "Shrovetide Carnival". Throughout the whole decade his creative energy was such that it caused him to exclaim: "If only one could create a painting through will alone!" Unable to paint from life, he synthesizes memories and impressions, drawing heavily on his extraordinary powers of visual recall.

His paintings assume an amazing stereoscopic quality. These are panoramic, almost cosmic views, and yet not a single detail escapes the artist's hypermetropic gaze. His far-sightedness is combined with a remarkable clarity of perception. Fairground tents and roundabouts seem as dear to his heart as the domes of churches. "The churches in my paintings are my signature," he used to say. "They're so typical of Russia." Sometimes, amongst the peddlers, merchants and cab-drivers, Kustodiev's tiny double,

*Портрет Ф.И.Шоляпина.* 1921  
Холст, масло  
215×175  
Филиал  
Ленинградского  
государственного  
театрального музея

*Portrait of Fyodor Chaliapin.* 1921  
Oil on canvas  
215 by 175 cm  
Branch of the Leningrad State Theatre Museum



для каждого из которых он находит свою неповторимую живописную формулу. Не случайно в мастерской Кустодиева висела репродукция Питера Брейгеля «Охота». Он ценил «исключительное умение Брейгеля изображать людей в природе – слитность пейзажа и фигур. Великолепное умение передать настроение, величие природы, в которой копошатся людишки». Времена года щедро демонстрируют у Кустодиева свое великолепие.

Порой красота их кажется сказочной, фантастической. Зима облачается в серебряные ризы инея, осень рассыпается, словно льющимся из рога изобилия золотым каскадом берез, весна разливается половодьем, лето поражает многоцветьем зелени, наполнено игрой радужных арок и закатов, разгулом сенокоса. Самое любимое время года Кустодиева, бесспорно, зима. На фоне белого снега и инея энергия жизни, движения ощущается острее, кажется бурлящей, противостоящей величавому сну природы.

Но вот свершается необратимый переворот в жизни России. Как его воспринимает вдумчивый исследователь народной жизни Кустодиев?

Любимый им мир старой России ломался, историческая гармония была нарушена. Но художник убежден: вечный, живой, бытовой уклад народа невозможно сломать, как невозможно заставить человека отказаться от жизни, любви, радостного приятия мира.

Подтверждением тому служит картина «Голубой домик» (1921). В этом, пожалуй, самом идиллическом произведении художника – обыденный круговорот человеческой жизни: детство, любовь, смерть – все кажется особенно гармоничным, внутренне примиренным. Сбоку, как древо жизни, переливается в золотых закатных лучах любимое дерево Кустодиева: серебристый тополь с нежно-бирюзовой листвой.

Вынужденное заточение в петербургской квартире, служившей одновременно мастерской, стало мукой для художника, столь любившего природу. Изредка удавалось совершать





поездки. Отказавшись от надежды когда-либо добраться до Кинешмы, Кустодиев подарил свой «Терем» местным крестьянам.

Лишь любовь и забота близких приносили ему утешение. Дом Кустодиевых всегда полон гостей, музыки, детских праздников, несмотря на трудные времена.

Наиболее значительной картиной 1920-х годов стал портрет Ф.И. Шаляпина (1921). Замысел портрета возник у Кустодиева во время визита певца по поводу их совместных театральных работ и начался с курьеза.

Художник, пораженный великолепной шубой Шаляпина, в которой тот так напоминал его любимый типаж ухаря-купца, попросил попозировать. Певец сконфуженно заметил, что, мол, шуба-то «краденая», полученная вместо платы за концерт, и что он, «экий мерзавец и буржуй! Не мог выбрать похуже, выбрал получше». На что Кустодиев, со свойственным ему лукавым юмором, отвечал: «Вот мы ее Федор Иванович и закрепим на полотне. Ведь как оригинально: и актер, и певец, а шубу свистнул».

Портрет стал своеобразным прощанием с дорогим ему миром. Но главное – беспримерным творческим подвигом Кустодиева, который, будучи почти полностью непо-

*Купчиха с покупками*  
1920  
Холст, масло  
71×88,8  
Государственный художественный музей Республики Беларусь, Минск

*Merchant's Wife with her Purchases*  
1920  
Oil on canvas  
71 by 88.8 cm  
Byelorussian State Museum of Art, Minsk

with his characteristic light beard, can be seen.

The cycle of folk life is connected in Kustodiev's work with the change of the seasons: each has its own unique picturesque formula. Kustodiev had a reproduction of Bruegel's "Hunters in the Snow" hanging in his studio. He valued "Bruegel's exceptional ability to portray people within nature and the fusion of figure and landscape; his wonderful ability to render the moods and glory of nature, within which the 'little manikins scuffle about'." In Kustodiev's canvases, the seasons appear in all their glory. At times, their beauty has a magical, fairytale quality. Winter dons frosty robes of silver, whilst autumn sprinkles the surroundings with a golden shower of birch boughs from its horn of plenty. Spring floods and overflows, and summer brings tall grasses and colourful flowers, sparkling rainbows, glowing sunsets and merry haymaking.

Kustodiev's favourite season was clearly winter. The brilliantly white snow and sharp frost cause life's energy and motion to be felt even more acutely, to bubble up and gush forth, disturbing the serene slumber of nature.

Then, suddenly, an irreversible change occurred that rocked Russia. Life would never be the same again. What feelings did this provoke in Kustodiev, so

thoughtful and meditative an observer of folk life?

His beloved "old Russia" was disappearing, never to return: the harmony of history had been disturbed. Yet the artist firmly believed that his people's way of life, their lively habits and eternal traditions were impossible to rupture, just as it is impossible to force a man to renounce life, love and the joy of living.

These beliefs are reflected in "Little Blue House" (1921). Perhaps Kustodiev's most idyllic work, this portrays the inevitable cycle of human life, yet here childhood, love and death appear in harmony and at peace with each other. Beside the house, bathed in the sun's parting rays stands Kustodiev's favourite tree, a silver poplar. Its leaves are a delicate turquoise, putting the viewer in mind of the tree of life itself.

For the nature-loving artist, confinement in the Petersburg flat which was also his studio was painful. From time to time he was able to escape, yet Kineshma, it seemed, was too ambitious a project: Kustodiev gave his "Terem" to the local peasants. A school was opened in the building, only to be burned down in World War II.

Kustodiev found solace in the love and care of his family and friends. Although times were hard, his flat was always filled with guests and alive with music and the laughter of children. The artist was surrounded by cats and kittens, dogs and other animals.

His most important work from the 1920s is the portrait of Chaliapin (1921). The idea for this portrait came about when Chaliapin paid Kustodiev a visit to discuss a project for the theatre in which they were both involved. It all began with a joke: much taken with the singer's magnificent fur coat, in which Chaliapin cut a dashing figure and reminded Kustodiev of his favourite model, the merchant, Kustodiev asked him to pose. "It's a stolen coat," Chaliapin replied, abashed. He had received it in lieu of payment for a concert, he explained, and like the "bourgeois scoundrel he was, he just couldn't choose a poor one, but had to choose one of the best!" "In that case," Kustodiev replied with typical playful humour, "we shall mark the occasion by committing it to canvas, Feodor Ivanovich. How curious, after all: the renowned actor and singer is not above pinching a fur coat!"

The portrait was to become something of a farewell to the world Kustodiev loved so dearly. First and foremost though, it was an unparalleled feat of creation. By this time, the artist was almost totally paralysed. He painted with the aid of a special hanging mechanism which allowed him to move the enormous canvas. Transporting the majestic figure of Chaliapin to the heights of a Russian Mount Olympus, Kustodiev brought together all the rich elements of a Russian celebration in which his creative imagination had always abounded.

In those years of cold and hunger, many came to Kustodiev to draw on his optimism. Another "World of Art" member, the well-known graphic artist Mstislav Dobuzhinsky wrote: "One was instantly struck by his calm, gentle manner. Still more amazing was his total lack of bitterness or sentimental regret concerning the past and that which had been taken from him forever. It was as if he believed that everything born in his imagination really did exist somewhere in the world." This quality set Kustodiev apart from the other "World of Art" members, who pined for the past and were full of bitter irony.

Many of them subsequently left Russia, never to return. In 1924, Kustodiev indignantly refused to consider this alternative. "I am a Russian," he exclaimed, "and however difficult things may be for us all right now, I will never leave my homeland!"

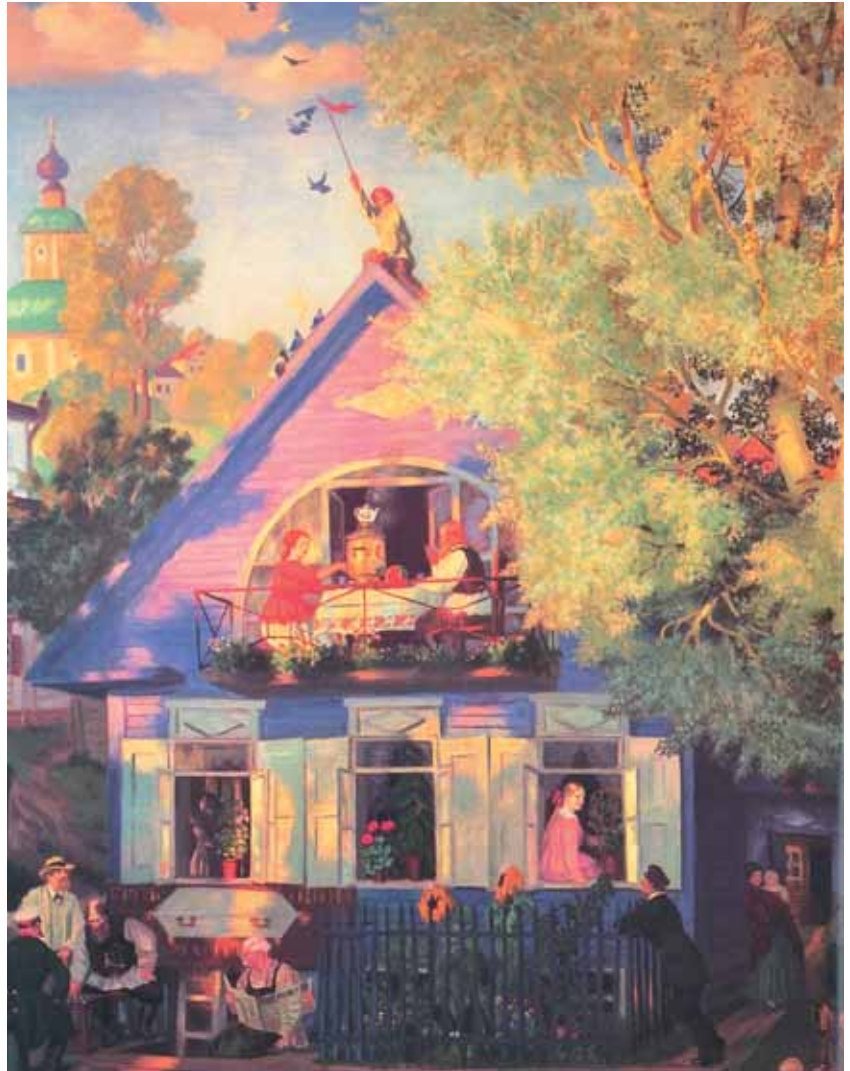
Kustodiev never sought official titles. Once, detecting a hint of bitterness in his daughter's voice, he said: "Don't worry, Irina my dear, it's all right: I've been a 'people's' artist for ages!"

Irina's memoirs contain an interesting point about the family name. *Kustoda* was an Old Church Slavonic word meaning "guardian" or "custodian". Irina's father used to tell her that when, during church services, the deacon would read out the passage about the stone at the entrance to Jesus' tomb, and the guards – *s kustodeyu* – he would always feel that everyone was looking at him in the knowledge that the passage referred to him.

Perhaps there was a reason for this. After all, through his art, Kustodiev succeeded in creating an ideal repository for the priceless treasures of folk beauty and wisdom, keeping them safe for generations to come.

*Голубой домик*  
1920  
Холст, масло  
97×80  
Частное собрание

*Little Blue House*  
1920  
Oil on canvas  
97 by 80 cm  
Private collection



движным, сражался с этим огромным холстом с помощью специального подвешного механизма, позволявшего передвигать картину. Вознеся грандиозную фигуру Шаляпина на своеобразный русский Олимп, Кустодиев собрал воедино все драгоценные приметы неиссякающего в его творческом воображении русского праздника.

К больному Кустодиеву в те холодные и холодные годы приходили, чтобы заразиться его оптимизмом. Как писал его товарищ по «Миру искусства» известный график М.В. Добужинский, «поражала его тихая незлобивость и, что еще удивительнее, отсутствие всякой сентиментальности к ушедшему и горечи по утраченному для него. Точно он верил, что все, что встает в его воображении, реально существует где-то в мире». Это качество отличало Кустодиева от других мирискусников, пассаизм и горькая ирония которых пронизаны тоской от невозможности вернуть былое.

В 1924 году, когда многие из них навсегда покидали Россию, он с возмущением отверг подобное предложение: «Я – русский, и как бы трудно нам всем сейчас ни было, я никогда не покину свою Родину!»

Борис Михайлович никогда не стремился к официальным титулам и однажды, уловив оттенок обиды за него в голосе дочери, ответил: «Ничего, Иринushка, не огорчайся, я ведь давно «народный» художник».

В воспоминаниях дочери художника Ирины есть любопытное примечание, что их фамилия созвучна старославянскому слову «кустода», что означает стража. Отец рассказывал ей, что когда дьякон читал на весь собор: «И привалили ко Гробу Господню камень с кустодею», то ему казалось, что все смотрят и знают – это про него». И, видимо, не случайно ему так казалось.

Кустодиев смог выстроить в искусстве своего рода идеальное пространство для сокровищ народной красоты и мудрости, сохранив их для будущих поколений.



# МИКЕЛАНДЖЕЛО

# и его время

Александр Бурганов  
Alexander Burganov

МИКЕЛАНДЖЕЛО  
БУОНАРРОТИ  
*Сидящий обнаженный  
юноша и два этюда руки*  
Фрагмент

MICHELANGELO BUONARROTI  
*Seated Male Nude and Studies  
for Two Arms*  
Detail

МЫ ВХОДИМ В ЗАЛ, ПОГРУЖЕННЫЙ В ПОЛУМРАК. И ЛИШЬ РАСПАХНУТЫ МАЛЕНЬКИЕ ОКНА, ИЗ КОТОРЫХ ЛЬЕТСЯ СВЕТ ИЗ ДРУГОГО, НЕВЕДОМОГО НАМ МИРА. НО ЭТО НЕ ОКНА, ЭТО ВЫСТАВКА РИСУНКОВ «МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО ВРЕМЯ» В ВЕНСКОМ МУЗЕЕ АЛЬБЕРТИНА.

ЛИСТЫ СТАРИННОЙ БУМАГИ, ОБРАМЛЕННЫЕ СКОМНЫМИ КЛАССИЧЕСКИМИ РАМАМИ, САМИ ИСПУСКАЮТ ВОЛШЕБНЫЙ НЕМЫСЛИМЫЙ СВЕТ. НА ЛИСТАХ СЛЕДЫ ЛЕГКИХ ПРИКОСНОВЕНИЙ РУКИ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ. ЭТО ИХ ДУШИ, ИМЕНА, ГОЛОСА, ИХ СТРАСТИ, НЕЖНОСТЬ И ОТЧАЯНИЕ, ИХ РАЗГОВОР С БОГОМ. И МЫ СТАНОВИМСЯ СВИДЕТЕЛЯМИ ЭТОГО ДИАЛОГА.

ГРАФИКА — САМЫЙ МИСТИЧЕСКИЙ ВИД ИСКУССТВА, ОБНАЖАЮЩИЙ ВСЕ ПОТАЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДУШИ, ОТОБРАЖАЮЩИЙ МГНОВЕНИЯ, КОТОРЫЕ НЕ ТЕРПЯТ РЕМЕСЛЕННОЙ ЛАКИРОВКИ, ПРОРАБОТКИ, ПОЛИРОВКИ, ПОТНЫХ УСИЛИЙ, И КРАТКОЕ ПРИКОСНОВЕНИЕ, РУКОПОЖАТИЕ, ВСПЛЕСК ЧУВСТВ.

И ВОТ ОНИ СЕГОДНЯ ПЕРЕД НАМИ — БОЖЕСТВЕННЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА БЛИЗОСТИ К БОГУ, ЕГО ОТВЕТНОЙ ЛЮБВИ К НАМ.

## The Albertina, Vienna: Michelangelo and His Time

**I** STEPPING INTO THE TWILIGHT OF A LARGE ROOM, IN WHICH THE ONLY ILLUMINATION COMES FROM SMALL SHINING WINDOWS, THE VIEWER INEVITABLY FEELS A SENSATION OF BEING INVITED INTO ANOTHER, UNEARTHLY, WORLD. "ANOTHER" IT MAY INDEED BE - BUT IN NO WAY AN UNEARTHLY ONE. THE WINDOWS CONCERNED ARE CHALK AND PEN SKETCHES WHICH ILLUSTRATE "MICHELANGELO UND SEINE ZEIT" (MICHELANGELO AND HIS TIME), NOW ON DISPLAY IN THE ALBERTINA MUSEUM IN VIENNA. THE OLD SHEETS OF PAPER IN SIMPLE CLASSICAL FRAMES SEEM TO SHINE FROM WITHIN WITH SOME MAGICAL, UNREAL, LIGHT. THEY ARE KNOWN TO BEAR THE TOUCH OF THE HANDS OF MANY OF THE GREATEST ARTISTS OF THE PAST: MICHELANGELO, RAPHAEL, LEONARDO DA VINCI AND OTHERS. IT IS THE INSPIRATION, NAME AND PERSONALITY OF EACH OF THEM THAT IS EVIDENT IN THESE ANTIQUE DRAWINGS MARKED WITH THE ARTIST'S PASSION, TENDERNESS OR DESPAIR. LABOURING ON THOSE SHEETS, THE MASTERS CONCERNED MAY HAVE BEEN CONVERSING WITH GOD - AND THE VIEWER FEELS IN SOME WAY, ALMOST INVOLUNTARILY, THAT THEIR HOLY MURMURS CAN BE OVERHEARD.





Graphic art, as perhaps the most mystical of the fine arts, reveals like no other form the lurking beat of the artist's heart. Achieved in a flash of inspiration, a sketch rejects the very idea of any gradual elaboration or further perfection, any varnishing, embellishing, second thought or resolving effort. It is touch-and-go – God's momentary pat on the hand – or the kiss of an angel.

And here is the result, directly before the viewer: the precious evidence

of the master's intimacy with God, at a moment when his love for Him is met with response.

Michelangelo's heritage consists of works of art that are colossal in their scale. Today, when we come to look at and venerate the fruits of his divine labour, we feel like pygmies in comparison. His immense, almost infinitely broadening, ceiling and wall frescoes for the Sistine Chapel, or the breathtaking giant marble statues strike anyone with

MICHELANGELO  
BUONARROTI  
*Seated Male Nude  
and Studies for  
Two Arms*  
Circa 1511  
Red and black chalk,  
pen, brown ink,  
heightened  
with white  
272 by 192 mm

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ  
*Сидящий обнаженный юноша и два этюда руки*  
Около 1511  
Сангина и уголь, перо, коричневая тушь, белая заливка. Следы наброска грифельным карандашом. 272×192 мм

Микеланджело оставил после себя грандиозные по своему масштабу произведения искусства. Сегодня, приходя на поклонение к ним, мы выглядим просто карликами. Гигантские, беспрерывно расширяющиеся росписи потолков и стен Сикстинской капеллы, монументальные мраморные статуи, поражающие наше воображение, являются примерами титанизма, величия вложенного труда. Но среди его необъятного наследия до нас дошли в том числе хрупкие, маленькие квадратники старинной бумаги, которые являются драгоценными свидетельствами самой сущности великих откровений мастера.

Все дело в том, что представленные на выставке рисунки сами по себе не создавались как отдельные произведения искусства. Являясь первым актом рождения будущего произведения, они должны были отпасть, отлететь как нечто ненужное, промежуточное, прикладное, сопутствующее, как некоторый вторичный материал творчества, который своей кажущейся легкостью предполагает рождение ограниченных бриллиантов будущих произведений. Но для художника эти клочки бумаги часто становятся мистическими амулетами, потому что здесь в случайной непредсказуемой форме происходит первый разговор с будущим творением, и он, как замороженный вглядываясь в такой клочок бумаги, предчувствует первую встречу с собственным, еще не рожденным произведением, видит одобрение в глазах Бога, который благословил его искусство. Именно поэтому маленьким рисункам великого мастера знатоки отводят особую роль, для тех, кто понимает, конечно. Потом мы встретим огромные фрески и титанические изображения, поражающие воображение. Но этот первый звук, первый знак в своей чистоте и концентрированности содержит нечто гораздо большее. Вот почему музей Альбертина – центр европейской и мировой графики – является необычным музеем. Много прекрасных и грандиозных музеев, но особенность и индивидуальность коллекции Альбертины – в уникальности собрания мировой художественной культуры, которому нет аналогов.

Искусство европейской графики, безусловно, берет свои истоки в ан-

тичной вазописи. Именно здесь состоялись основные профессиональные технологические открытия, составляющие специфику графики как вида искусства: сначала монохромность как основной принцип, затем линейный рисунок и, наконец, включение дополнительного тона и блика как завершающего прием, осуществляющий оживление. Вазопись была фундаментом будущей живописи. Обогащаясь цветом, светотенью, живопись расцвела и стала вызывать иллюзорное пространство на двумерной плоскости. Иллюзия – вот что ценилось больше всего в развитой античной живописи. Мухи садились на виноград; занавеску, накинутаю на картину, нельзя было снять. И все же в основе этих достижений лежали технологические символы: два-три тона, линия, падающая тень и блик. Не хаос и не копирование, а жесткая дисциплина, в которой сочетание вышеуказанных элементов создавало неотразимое ощущение пространства.

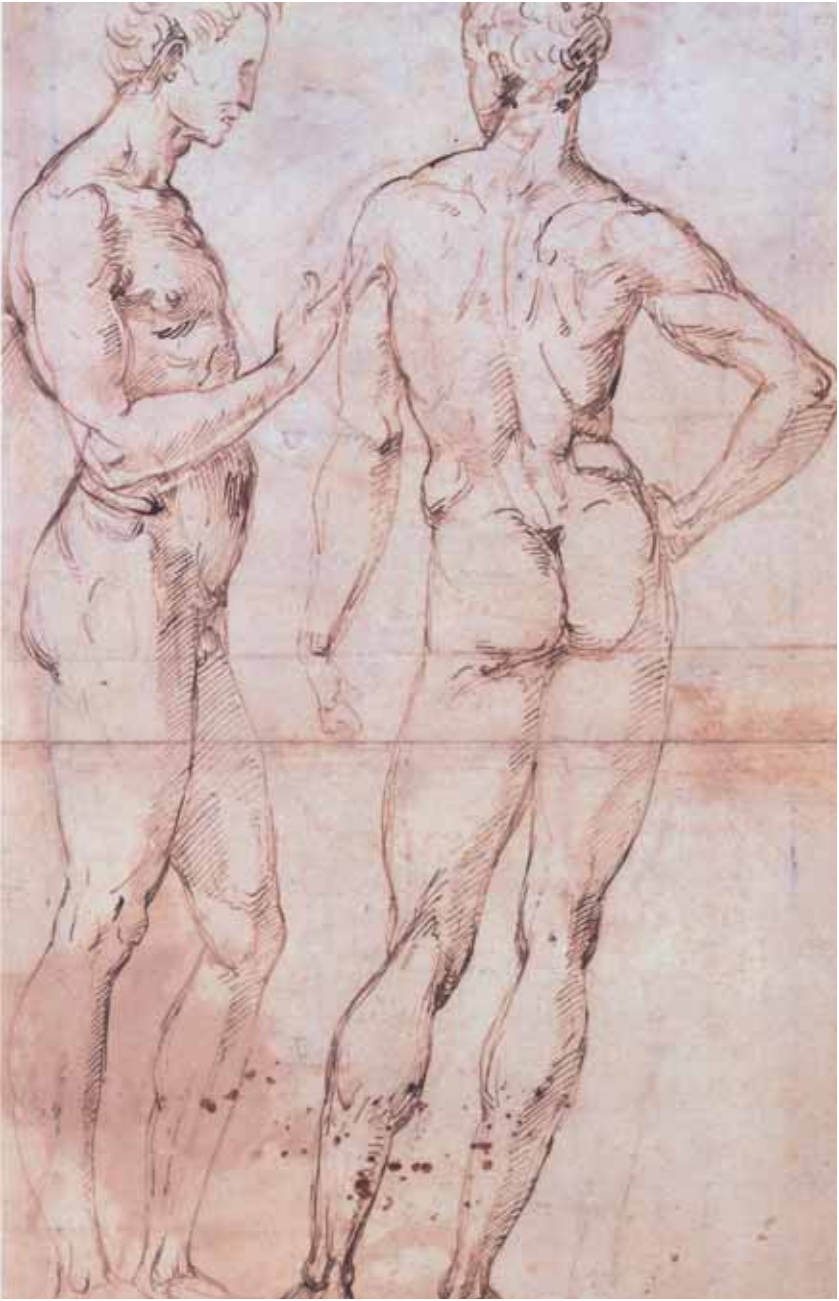
Ренессансный рисунок продолжал графическую традицию античности. Его излюбленными приемами были тонированная бумага, линия, две-три тональные градации и пробела, создающие иллюзию пространственной выпуклости. Рисунки титанов Возрождения – Микеланджело и мастеров его круга – построены по этому принципу. В основе они монохромны. Цветность создается градацией самого материала: сепия, бистр, угольный карандаш, серебряные палочки, заливки сиеной или умброй.

Эффекты объемов в пространстве ставились великими мастерами рисунка именно в пределах его составляющих символических компонентов и графических приемов, создающих объем монохромным способом. Рисунки этого периода выполнены в основном в двух техниках: перо цветными чернилами и различные виды мягких материалов. Имелись образцы более сложной техники, когда в рисунке участвовали элементы заливки кистью.

На выставке в Альбертине мы видим рисунки Микеланджело, выполненные пером и мягкой сангиной. Шедевром экспозиции является подготовительный рисунок к изображению обнаженного юноши для потолка Сикстинской капеллы. Тема подготовительного рисунка, изображающего обнаженное тело, является особым жанром великих мастеров итальянского Возрождения. Микеланджело, который сумел проникнуть вглубь анатомического строения,

РАФАЭЛЬ САНТИ  
*Две мужские  
обнаженные  
фигуры:  
одна в профиль,  
другая со спины*  
Перо, коричневая  
тушь, набросок  
свинцовым  
карандашом  
465×320 мм

RAPHAEL  
*Two full-length  
studies of male  
nudes: one – side  
view, the other –  
back view*  
Pen, brown ink,  
drawing with lead  
465 by 320 mm



their enormousness, and the sheer "Brobdingnagian" character of his titanic work.

But among Michelangelo's prodigious legacy there are also some priceless small pieces of paper, complete with pen-and-ink sketches, which actually comprise the gist of the revelations of the genius; these drawings were actually not meant to be works of art in the sense accepted for such terms in the 15th and 16th centuries. Instead, they register the birth of an idea of a future work of art – and, as such, were destined to be cast aside, treated as some "discard", something "in-between", to be used only in an applicative way; a kind of spadework, the inevitable waste that any creative work entails. But such "rubbish" was

also supposed to be the kind of "blue ground" which produces the shining diamonds of a real masterpiece. For the artist himself, these pieces of paper often carried a certain mystic charm, because it was on them that he actually saw his future creations for the first time. Examining the sketches, the artist met the eyes of the Creator who had blessed him with talent, and was watching the master's work approvingly – or disapprovingly.

All of this may explain why true connoisseurs tend to look on Michelangelo's sketches with particular interest: some time would pass before he would paint his famous murals, and the world would marvel at the singular eminence and grandeur of his works, while these





ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ  
Апостол. 1493–1495. Перо, коричневая тушь на голубой бумаге. Следы серебряной палочки. 146×113 мм

LEONARDO DA VINCI  
Apostle. 1493–1495. Study for "The Last Supper" fresco in Milan. Pen, brown ink on blue paper, traces of silver. 146 by 113 mm

drawings, both piercingly true and intense in their simplicity, witness something far more eloquent.

For that reason, the works displayed at the Albertina Museum in this historical retrospective make the collection unique among counterparts in other countries.

There is no doubt that European graphic art derives from the classical vase-painting tradition that laid the basics of its principles, techniques and materials; first among them was monochromatic and linear drawing, with further inclusion of tones and overtones to give relief to the pictures. Thus, vase-painting paved the way for painting. Through adding colours and light and shade it started to flourish, progressing beyond the two-dimensional surface of the sheet of paper. What was appreciated most in classical painting was the illusion: the grapes in the picture looked so real that they would attract flies; the curtain, seemingly thrown over the picture, turns out to be impossible to remove. Such wonderful achievements, however, were nothing more than the tricks of the trade: two or three hues of tone, a line, a shadow and an overtone.

The striking sensation of a third dimension was in no way achieved by following the artist's possibly chaotic imagination, or through a careful imitation of nature – but by observing the strict rules and combination of the techniques concerned.

In the Renaissance, drawing assumed and developed the classical traditions; the use of toned paper, line, two or three tones and void intervals that helped to create the illusion of dimensional relief were the most common devices of artists' imagery. The sketches of Michelangelo and his contemporaries are all based on that principle: effectively, they are monochrome. The colour effect is usually achieved by contrasts in the tone of the materials: sepia ink, charcoal sticks, scratching with strands of silver, heightening with sienna or umber.

The Old Masters were, of course, seeking a way to give relief to their paintings, but they confined themselves to the traditional symbols of three-dimension drawing, returning to exclusively classical techniques and black-and-white monochromatism.

Two or three techniques prevail in the drawings of that period: varying shades of natural black and brown pen-

РАФАЭЛЬ САНТИ  
Мадонна  
с гранатом  
Около 1504. Уголь  
412×295 мм

RAPHAEL  
Madonna  
of the Pomegranate  
Circa 1504  
Black-and-grey chalk  
412 by 295 mm



РАФАЭЛЬ САНТИ  
Эскиз для картона  
для гобелена  
«Чудесный невод»,  
предназначенного  
для Сикстинской  
капеллы  
Около 1515  
Перо, коричневая  
тушь поверх эскиза  
мелом  
229×327 мм

RAPHAEL  
Sketch  
for the cartoons  
for the Sistine  
Chapel tapestry  
"The Miraculous  
Draught of Fishes"  
Circa 1515  
Pen, brown ink over  
a drawing in chalk  
229 by 327 mm







and-ink, red- or sanguine-coloured or black chalk on various sorts of coloured ground. Some drawings demonstrate a more complicated combination of techniques, such as coloured wash or white and coloured heightening with a brush.

The Michelangelo drawings at the Albertina are mostly made in delicate light sanguine and pen-and-ink – and one of them, a figure study of a nude boy for the Sistine Chapel ceiling is, by any judgment, a masterpiece of which the Albertina can be proud.

It should be noted that the nude figure study is a specific genre typical of the great Italian Renaissance masters. Michelangelo was known to excel in anatomical details: he was able to show the harmony and vital force of the human body, the natural beauty of the muscles, in the depiction of which he was unrivalled. Michelangelo's profound knowledge of the interactive functioning of all parts of the human body made his drawings from nature a kind of model design for the three-dimensional representation of man on paper.

The drawing in question, however, demonstrates a quality that singles it out from the rest of the collection, displaying a unique sensation of the third dimension which is so striking, that it makes other of Michelangelo's pictures look like collages in comparison. It actually heralds principles which are not to be found in European art before the late baroque. This figure study leaves an impression so deep and lasting, that it relegates drawings by Raphael exhibited in the same room to the position of scholastic routine, devoid of the magic aura of divine art. Perhaps only one small sketch by Leonardo, drawn on blue paper, in Leonardo's inimitable *sfumato*, equals this masterpiece of Michelangelo.

Moreover, this sketch looks unusual even for Michelangelo himself because it is his only drawing that shows the huge potentials of three-dimensional graphic representation that would later be developed by the great masters of the Venetian school and by Rembrandt. The sketch looks so true to life not for its perfectly disciplined pen technique or luckily-found form, but for the absolutely new aesthetic principles of picturing three dimensions on the two-dimensional sheet of paper; with that single achievement, Michelangelo managed to glimpse ahead to a future era of art.

It was only at the time of the High Renaissance that drawing began to be

viewed differently, as a separate art in itself. In previous periods its role was far from independent, as compared to that in the Middle Ages when drawings were used for book illustration or popular pictures. In the days of Michelangelo the church did not yet treat drawings as a means of decoration: they served instead as a preparatory stage in the creative process – its most mystic part, perhaps, but not its ultimate goal. As Leonardo put it: "All art stems from a sketch".

The Renaissance encouraged resolving the process of creation into its elements, and drawing became recognized as a pivot – for the first time in history, it became independent. While there were individuals who could draw fairly well even in ancient times, drawing became an art only in that period.

Thus we can enjoy and marvel at these "utility" sketches by the great Michelangelo and other titans of his time, masterpieces destined in their time to gather dust on the shelves of the artists' studios. They constituted personal supporting archives, at the same time as they are now understood as the most important element of their craft; consequently, they have become very tempting both for other artists and for collectors.

The collections of sketches belonging to Peter Paul Rubens, Giorgio Vasari, Antonio Raimondi and Benvenuto Cellini are well-known. While the rich and mighty used to collect works of art – paintings, sculptures, jewellery – artists and intellectuals preferred to collect such "doodles", and the sketches of such past masters were cherished as peerless treasures.

"Michelangelo und seine Zeit" is the name of one such treasure. It brings the viewer into the testing laboratory of experiments by geniuses whose inner creative ideas and imagery are esoteric. Our appreciation of an artist is usually based on the strength of his creative potential: looking at these small drawings we are left in no doubt as to which of them is the most prodigious talent. Even if from all the huge heritage of Michelangelo only this tiny figure study of a nude boy with knuckled knees had remained, originating as it does from the Rubens collection, the answer would have been obvious: it is Michelangelo Buonarroti the great martyr of Florence, who deserves the title of "Artist of All Times".

который раскрыл конструкцию и vitalную силу органики тела, взаимодействия мускулов, был, конечно, много выше своих современников. Глубокое понимание механики взаимодействия внутреннего устройства человеческого тела превращало его рисунки с натуры в некоторые канонические символы человека в его пространственном выражении. Но этот рисунок обладает неким особым художественным достоинством, о котором необходимо сказать. Его отличает необыкновенное ощущение пространства, он уникален именно в таком качестве, он создает такое ощущение пространства, после которого все живописное творчество мастера кажется просто аппликацией. Рисунок демонстрирует нам пространственное дыхание позднего барокко, которое еще только ожидается в европейском искусстве. Поэтому и экспонируемые рядом рисунки Рафаэля смотрятся просто чертежами на классной доске, топографическими картами, лишенными волшебства, божественного воздуха, омывающего этот мир.

Быть может только маленький рисунок Леонардо да Винчи на голубом фоне, с его уникальной техникой sfumato, может приближаться к шедевру Микеланджело. Этот рисунок уникален и для самого Микеланджело. Только здесь он достигает той пространственной мощи, которую в будущем будут разрабатывать великие венецианцы и Рембрандт. Ибо здесь дело не в случайно счастливой точности рисунка, а совершенно в ином чувстве эстетики пространства на двухмерной плоскости, которое открывает двери в новую эпоху.

Рисунок как таковой до мастеров Высокого Возрождения не всегда выделялся в самостоятельный вид художественного творчества. Именно здесь рисунок впервые меняет функцию. Это не иллюстрация, как в средневековых миниатюрах, не графические листы народных картинок. Это еще и не самостоятельное произведение искусства, которое обслуживает литургическую или прикладную функцию как украшение. Возникает рисунок как некоторая лабораторная часть подготовительного творческого процесса, т.е. в этом качестве рисунок теряет свою самостоятельность, является как бы подготовительной стадией чего-то более значимого, хотя одновременно становится его особой, наиболее важной магической частью.

«Все искусства имеют свой стержень в рисунке», — говорил Леонардо

РАФАЭЛЬ САНТИ  
Эскиз головы  
Апостола  
для фрески  
«Преображение»  
1519–1520  
Уголь поверх рисунка  
свинцовым  
карандашом  
240×182 мм

RAPHAEL  
Study for the  
Head of Apostle  
for the fresco  
"Transfiguration"  
1519–1520  
Black chalk over  
a drawing with lead  
240 by 182 mm

ПОЛИДОРО  
ДА КАРАВАДЖО  
Мадонна с душами  
кающихся  
1527–1528  
Перо, коричневая  
тушь, серо-коричневая  
размывка  
365×252 мм

POLIDORO  
DA CARAVAGGIO  
Madonna and  
the Penitent Souls  
1527–1528  
Pen, brown ink,  
grey-and-brown wash  
365 by 252 mm

ПАРМИДЖАНИНО  
Мария на облаках с  
младенцем Иисусом  
1526–1527. Перо,  
коричневая тушь,  
уголь, коричневая  
размывка, белая  
заливка  
204×130 мм

PARMIGIANINO  
(Francesco Mazzola).  
Maria in the Clouds  
with the Child.  
Sketch for "Vision of  
St. Jerome"  
1526–1527  
Pen, brown ink,  
traces of black chalk,  
brown wash  
and heightened  
with white  
204 by 130 mm



да Винчи. В эпоху Возрождения и возникает новое понимание его функции в творческом процессе, с одной стороны — подготовительной, с другой — всеопределяющей. Творческий процесс расщепился на свои составные элементы, и, наконец, было найдено ядро творческого процесса — им стал рисунок. Это произошло впервые в истории искусства. В античности уметь хорошо рисовать, но никогда не выделяли рисунок как нечто самостоятельное, а сознание самостоятельности пришло в эпоху Возрождения.

И вот перед нами подготовительные рисунки великого Микеланджело и мастеров его времени, которым предназначалось остаться в мастерской. Это был вспомогательный архив художника, но в то же время рисунки осознавались как необходимая творческая составляющая процесса создания произведения искусства и становились предметом коллекционирования, по всей вероятности, прежде всего в среде знатоков и самих художников. Мы знаем о коллекциях Питера

Пауля Рубенса, Джорджо Вазари, Маркантонио Раймонди, Бенвенуто Челлини. Сильные мира сего и богатые заказчики собирали произведения живописи и скульптуры, ювелирные украшения. Художники и интеллектуальная элита собирали почеркушки и подготовительные рисунки, видя в них высокую художественную ценность.

Выставка «Микеланджело и его время» в Альбертине демонстрирует нам эти сокровища. Лабораторные работы великих мастеров являют зрителю их творческие поиски, их внутренний мир, закрытый для непосвященных, их гамбургский счет друг к другу. Подобные «рисуночки» с наглядной и достоверной силой сообщают нам, кто есть кто, и если бы от наследия Микеланджело ничего не осталось, а только маленький набросок обнаженного юноши из коллекции Рубенса, то и тогда было бы ясно, кто из них самый великий, самый могучий, отмеченный божественным знаком художник. Это был бы Микеланджело Буонарроти – гениальный страдалец из Флоренции.



Искусство США XX века, прежде всего, ассоциируется с именами Джексона Поллока, Алана Глэдена, Фрэнка Ньюхолла, Барка Жотко, Роберта Раушенберга, Джеймса Хоэнквиста, Джорджа Ингала – мастерами абстрактного экспрессионизма, поп-арта и гиперреализма.

Вместе с тем художественная культура этой страны значительно богаче и разнообразнее. Как, например, среди живописцев минувшего столетия самыми американскими по духу, по технологии индивидуализма, на мой взгляд, являются Эдвард Хоппер и Фредерик Найт.

В правомерности подобного интуитивного ощущения лишней раз убеждаешься на ретроспективной выставке произведений Хоппера (1882–1967), открытой в залах галереи Кейт Бодерн в Лондоне с 27 мая по 5 сентября нынешнего года.

THE VERY CONCEPT OF AMERICAN ART IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY BRINGS A SPLASH OF EMOTIONS ASSOCIATED WITH THE LIKES OF JACKSON POLLOCK, ALAN GLADEN, FRANK NEWHALL, BARCK JOTKO, ROBERT RAUSCHENBERG, JAMES HOENQUIST, AND GEORGE SEGAL – THE MASTERS OF ABSTRACT IMPRESSIONISM, POP-ART AND HYPER-REALISM.

HOWEVER, AMERICAN ART IN ITS FULL DIVERSITY IS NOT LIMITED TO THESE GREAT NAMES: TO MY MIND, EDWARD HOPPER AND ANDREW WYETH ARE THE MOST "AMERICAN" – IN BOTH SPIRIT AND INDIVIDUALISM – OF THE ARTISTS OF THE PAST CENTURY.

THE RETROSPECTIVE EXHIBITION OF EDWARD HOPPER (1882–1967) WHICH WILL RUN UNTIL OCTOBER 2004 IN THE TATE MODERN GALLERY, LONDON, IS ANOTHER CHANCE TO RAISE SUCH INTUITIVE SPECULATIONS.



Автопортрет  
1925–1930  
Холст, масло  
63,8×51,4

Self Portrait  
1925–1930  
Oil on canvas  
63.8 by 51.4 cm

## Edward Hopper: "LUX AMERICANA"



Александр Рожин  
Alexander Rozhin

«Американский свет» Эдварда Хоппера





Hopper's artistic credo was formed in the period of the Great Depression. His paintings and graphics mirror the state of American society of that period, and in addition his art quite naturally echoes the varied pathos of Robert Frost's poetry, Tennessee Williams' drama, Nathaniel West's prose, and the philosophical background of novels by J.D.Salinger and Kurt Vonnegut. With Hopper, one can note some motifs close to those of Edgar Allan Poe – at least in their perception of life. Of course, every researcher of Hopper's work and heritage has his or her own reminiscences and analogies.

Hopper's language, though laconic, provokes the imagination of the viewer, stimulating diverse emotions and associations. His realistic perception of the subject and object is coloured with a kind of romanticism, and the artist transforms the images in his pictures according to his own understanding of the dramatic collisions of life, and of the inevitable conflict between the individual and society.

Hopper had a real gift for artistic generalization – for being able to turn a certain episode or a particular case into something typical. Though devoid of pathos, his everyday genre scenes – private and intimate, and seeming to aspire to nothing special – gain psychological depth and social significance. There is no vivid action in his paintings, just quiet and still mise-en-scènes of the play in the life of "quiet Americans". Hopper's sub-

Его творческое кредо сложилось во времена «великой депрессии». Живопись и графика мастера отражают состояние американского общества этого периода, удивительным образом перекликаясь с содержательным пафосом поэзии Роберта Фроста, пьес Теннесси Уильямса, прозы Натанаэла Уэста, философией романов Джерома Сэлинджера и Курта Воннегута. В искусстве художника мы увидим и близость восприятия мира, присущую литературному гению Эдгара По. Впрочем, у каждого из исследователей наследия Хоппера возникают собственные reminiscences и аналогии.

При внешней «немногословности» его произведения рожают в воображении зрителя далеко не однозначные чувства и ассоциации. Реалистическая система видения натуры в работах живописца сопряжена с романтически экзальтированным мотивом и сюжетом, он трансформирует их согласно своим представлениям о драматических коллизиях бытия, о неизбежности конфликта личности и социума.

Будучи от природы наделен даром художественного обобщения, Хоппер превращал отдельный эпи-

*Офис ночью*  
1940  
Холст, масло  
56,2×63,5

*Office at Night*  
1940  
Oil on canvas  
56.2 by 63.5 cm

*Ночное совещание*  
1949  
Холст, масло  
70,5×101,6

*Conference at Night*  
1949  
Oil on canvas  
70.5 by 101.6 cm



*Купе С, вагон 193*  
1938  
Холст, масло  
50,8×45,7

*Compartment C, Car 193*  
1938  
Oil on canvas  
50.8 by 45.7 cm

jects seem to be in a state of meditation – he achieves this by the vivid absence of any signs of action, and a no less vivid contemplation, alongside an indirect imaginary form and his absolutely personal interpretation of the subject. The feelings of anxiety and loneliness, so typical for his characters, play – apparently – the role of a kind of alternative to the glamour of the American life style. Hopper explores the philosophical categories contradicting the lay-man's attitude to the realities of the contemporary world, to the moral and ethical values of human existence. His genre scenes are coloured with a genuine psychological fleur, originating in a process of spiritual search, which realize peculiar and typical traits of the national character; they are taken not as a whole abstract essence, but as the fate of a particular human being. Though bearing some special individual personal images, Hopper's characters personify the emotional status, thoughts and feelings, and the conflicts and ideals of a whole generation.

The artist is a brilliant example of a master of genre scenes and dramatic metamorphosis, as well as a comprehensive psychologist. Hopper's unique talent reveals itself in his special philosophic perception of life, alongside a professionalism of a really high standard, an absolutely individual manner of painting and an acute sense of aesthetics.

Hopper started his career as an illustrator, and did not achieve his artistic individuality immediately. The artist experienced some positive influences from his environment and people, to say nothing of his sharp mind and the fact that he was "possessed" by art, having been critical to his own artistic achievements. At the very beginning of the 20th century Hopper made a number of trips to Europe, where he saw the works of the Old Masters in the museums of France, Great Britain, Holland and Spain. This experience, and the opportunity to come closer to new tendencies and movements in the development of European art, stimulated the creative evolution of the artist. Hopper began to study art seriously: Impressionism, experimental experience of metaphysics and surrealism, and some other avant-garde trends in the art of his days – all proved interesting to his keen artistic mind. Never one to copy or imitate, Hopper very accurately analyzed and applied some of the formal discoveries of modernism.

зод, частный случай в образ собирательный, типический. Сцены повседневности, ничем не примечательные на первый взгляд, в полотнах мастера обретали психологическую остроту, социальную значимость. При этом его работы лишены какого-либо пафоса, они преимущественно камерные по форме, интимные по смыслу. В картинах живописца, казалось бы, ничего не происходит: одинокие персонажи застыли в молчаливом ожидании, как в мизансценах драматического спектакля, содержание которого продиктовано жизнью «тихих американцев». Персонажи Хоппера будто погружены в состояние медитации. Отсутствие видимых признаков действия, созерцательность рождает в нашем сознании подобное впечатление, порой вводя зрителя в недоумение

иносказательной формой образной интерпретации сюжета. Чувства ожидания и одиночества, которые переживают герои его полотен, возникают, словно альтернатива ярким огням театральной рампы американского образа жизни. Он мыслит высокими философскими категориями, противоположными обывательскому отношению к реалиям современного мира, к моральным, этическим ценностям человеческого существования. Созданные им жанровые композиции отмечены подлинным психологизмом, возникающим в процессе духовного постижения особенностей, типических черт, проявляющихся не на уровне абстрактного, условного понимания национального характера, а в судьбе конкретной личности. При всей неповторимости облика, индивидуальности героев



Naturally, one can find in Hopper's art some traces of influence from Parisian and other European masters such as Eduard Manet, Maurice de Vlaminck, Pierre-Albert Marquet, and also Giorgio de Chirico, René Magritte and Max Ernst, though this observation speaks only of the widened range of his creative attempts.

Edward Hopper eagerly exploits light as the main means of his imaginary expression. He skilfully applies the effects of a special light setting to reveal the most complex emotional status, determining the fore- and backgrounds, and limiting the space of the two-dimensional canvas. The play of the contrast of "light versus shadow" brings special force to the colour, builds the particular light and air medium, and forms numerous meaningful intonations, dramatizing the contents of his paintings. The light models the form and brings a plastic shape to the image. Hopper uses a very modest palette – some main and some additional colours, but the nuances are really rich. A renowned master of stage effects, Hopper always seeks and finds the most suitable foreshortening to strengthen the emotional impression of his works. Various formal means in his artistic self-expression,

*Ночные посетители*  
1942  
Холст, масло  
76,2×144

*Nighthawks*  
1942  
Oil on canvas  
76.2 by 144 cm

картин Хоппера являются носителями чувств и мыслей, противоречий и идеалов целого поколения.

В своих произведениях живописец предстает блестящим жанристом, чутким психологом, мастером драматических метаморфоз. Самобытный талант художника полноценно раскрывается в своеобразии его философского мироощущения, в высокой профессиональной культуре, неподражаемой манере письма и особой эстетике.

Начав творческую карьеру как иллюстратор, он не сразу обрел самостоятельность. Формированию и развитию его способностей благоприятствовала среда, отношения близких людей и, конечно же, ум, одержимость искусством, взыскательность к себе и своему делу расширяли эстетический кругозор художника. В начале девятисотых годов минувшего века Хоппер предпринял несколько поездок в Европу. Знакомство с наследием старых мастеров мирового искусства в музеях Франции, Англии, Голландии, Испании, новые тенденции в европейской художественной культуре стали заметным стимулом творческой эволюции Эдварда Хоппера. Он активно

переходит к систематическим занятиям живописью. Со свойственной ему основательностью вникает в суть революционного обновления искусства, изучает произведения импрессионистов, экспериментальный опыт метафизиков и сюрреалистов, другие течения авангарда. Чуждый копированию и имитации модных приемов и направлений, Хоппер избирательно подходит к формальным открытиям модернизма.

Естественно, в его работах тех лет, прежде всего парижских, заметно благотворное влияние европейских мастеров от Эдуарда Мане, Мориса Вламинка и Альбера Марке до Джорджо де Кирико, Рене Магритта и Макса Эрнста, что помогло молодому художнику значительно расширить диапазон поисков собственной живописно-пластической системы.

В творчество Эдварда Хоппера активно входит свет как один из доминирующих элементов образной выразительности. Он блестяще использует эффекты освещения для передачи сложнейших эмоциональных состояний, для определения планов и границ пространства двухмерной плоскости холста. Контрасты света и тени в полотнах художника



*Летнее время*  
1943  
Холст, масло  
74×111,8

*Summertime*  
1943  
Oil on canvas  
74 by 111.8 cm

являются камертоном звучания красок, создают особую свето-воздушную среду, приносят в образную драматургию содержания картин бесконечное множество смысловых интонаций. Свет моделирует форму, придает пластическую завершенность изображению. Благородно-сдержанная палитра Хоппера составлена из немногих основных и дополнительных цветов, нюансы которых, выделенные светом, соединяются в общую колористическую партитуру. Мастер сценических, композиционных решений, он всегда находит необходимый для усиления эмоционального впечатления пространственный ракурс. Разработанные на протяжении многих лет формальные приемы стали неотъемлемыми признаками высочайшего профессионализма и неповторимого художественного стиля большого мастера.

Картины великого живописца США – «Воскресение» (1926), «Ночные окна» (1928), «Купе С, вагон 193» (1938), «Офис ночью» (1940), «Ночные посетители» (1942), «Лет-

нее время» (1943), «Нью-Йоркский офис» (1962), наконец, последняя живописная работа мастера, написанная за год до смерти, «Два комеданта» (1966) и другие шедевры Эдварда Хоппера, экспонируемые сейчас в Лондоне, – стали классикой американской художественной культуры, по праву заняли почетное место в антологии мирового искусства нового времени. Талант мастера, приверженность к традициям реализма, безусловно, обеспечили ему особую историческую роль, как одному из самых американских художников, наряду с такими мастерами, как Томас Хант Бентон, Грант Вуд и Эндрю Уайет. Фигуративная живопись Эдварда Хоппера оказалась предвестником тенденций постмодернизма, внося в понимание задач искусства нового времени серьезные коррективы и не изменила привычных представлений об актуальности творчества, в котором, несмотря и на наступление эры нанотехнологий, всегда останется место человеческим чувствам и разуму.

developed over decades, became part and parcel of Hopper's highest professionalism and his inimitable style.

The paintings of one of the great American artists, such as "Sunday" (1926), "Compartment C, Car 193" (1938), "Office at Night" (1940), "New-York Office" (1962), "Night Windows" (1928), "Nighthawks" (1942), "Summertime" (1943), and Hopper's last painting finished a year before his death – "Two Comedians" (1966) – alongside some other masterpieces that are on show in London are classic works of American and world art of his epoch. Hopper's bright talent, and his devotion to realism made him evidently play the role of one of the "most American" artists together with such masters as Thomas Hart Benton, Grant Wood and Andrew Wyeth. Edward Hopper's figurative art appeared to foresee some new tendencies of post-modernism, and made a serious contribution to the process of the development of art. Finally, it proved how actual creative activity is one in which – regardless of the nano-technological era – there is always a place for human emotions and reason.





Бысль, вернее, абсолютная уверенность в том, что к столетию иальвадора Дали будут написаны сотни статей, организованы десятки выставок во всех уголках мира, а миллионы его почитателей выстроятся в длинные очереди, чтобы еще раз убедиться в неповторимой оригинальности его таланта, – лишь тормоз в написании задуманного. мудожник-загадка, одним прикосновением кисти превращающий, словно царь Бидас, все окружающее в золото искусства, Дали известен даже тем, кто никогда не видел его работ. фпатаж, последовательная непоследовательность, освоение все новых и новых троп, по которым вслед за ним устремлялись поколения художников, интерес к бесчисленным научным открытиям мм века, аполитичность, ставшая его политикой – Дали просил, чтобы его считали далинистом, – и вместе с тем несколько циклов, посвященных иудаизму («Алия», «Йеснь песней», «Двенадцать колен израилевых», «Ваши пророки»), а также «йредчувствие гражданской войны», «Вызывание духа йенина» – таков иальвадор Дали, всех отрицающий и всех удивляющий, даже самого себя...

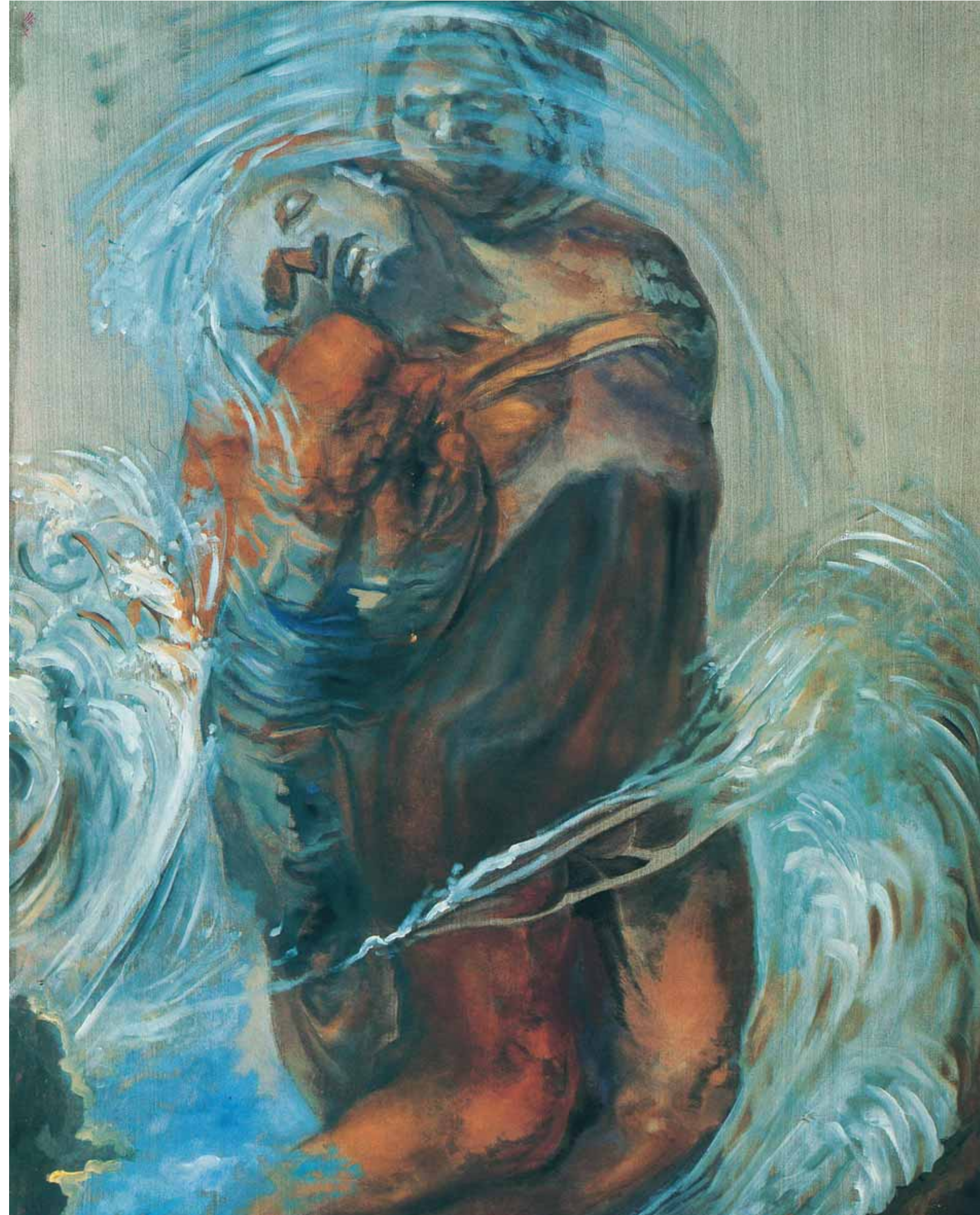
Оплакивание. 1982 ▶  
Холст, масло. 95×65

Lamentation. 1982 ▶  
Oil on canvas. 95 by 65 cm



Натэлла Войсунская

# Стресс Дали





Следует подавлять рвотные позывы и острое желание смертоубийства, и оглядеться во-  
круг. Объекты творчества перед вами!

Сальвадор Дали

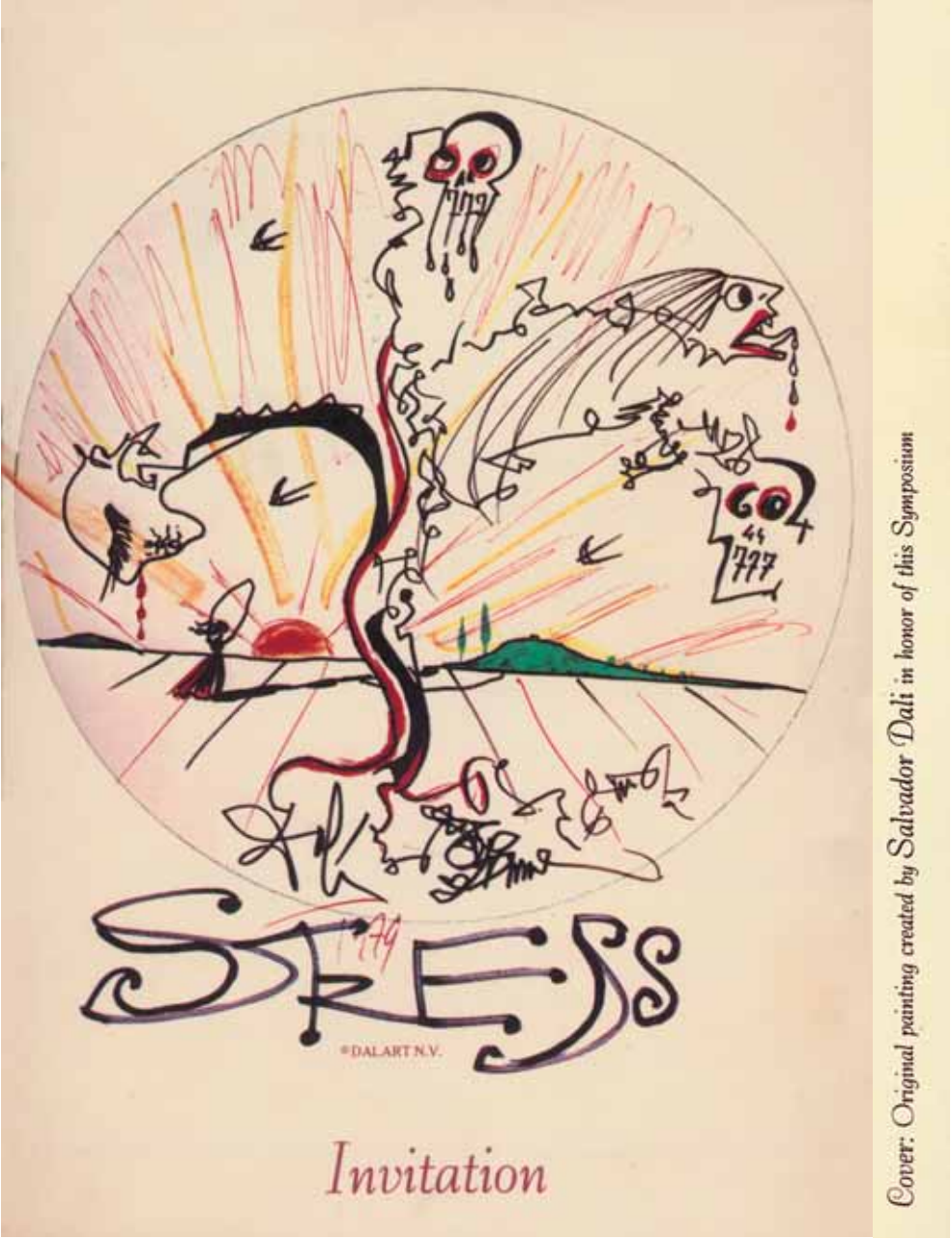
Я кажусь самому себе мальчиком, играю-  
щим у моря, которому удалось найти более  
красивый камешек, чем другим, но океан не-  
изведанного лежит передо мною.

Исаак Ньютон

Однажды к Сальвадору Дали об-  
ратились с просьбой и с предло-  
жением: сделать пригласитель-  
ный билет на II Международный  
симпозиум по проблемам управления  
стрессом, который должен был состояться  
в Монте-Карло в 1979 году. Этот симпозиум  
проводил известнейший канадский уче-  
ный, изобретатель теории стресса Ганс Се-  
лье. Предложение, в общем-то, не совсем  
соответствовало уровню тех заказов, кото-  
рыми был избалован художник. Однако  
эксцентричный Дали, к тому времени уже  
давно завоевавший признание всего мира  
«Осенью каннибализма», «Рынком рабов с  
невидимым бюстом Вольтера», «Великим  
мастурбатором», слонами на комариных но-  
гах, языком растекающегося Времени («По-  
стоянство памяти») и пылающими жирафа-  
ми, согласился. Это решение не выглядит  
удивительным: стресс и дистресс в нема-  
лой мере являлись движителем творчества  
сюрреалистов, сильнейшей мотивацией  
для них. По словам известного американ-  
ского социолога и историка культуры Лью-  
иса Мамфорда, «образы сюрреалистов от-  
ражают действительный кошмар человече-  
ского существования в век массовых истреб-  
лений и атомных катастроф...».

Вновь судьба свела Дали со всемирно  
известным ученым – спустя почти сорок  
лет после встречи с Зигмундом Фрейдом, с  
которым Дали виделся в Лондоне в 1938 го-  
ду и чей портрет, признанный лучшим пор-  
третом создателя теории психоанализа, он  
написал.

А для Ганса Селье, которого называли  
«Эйнштейном медицины», Дали сделал пре-  
красную миниатюру, заполнив ее своими



любимыми образами и излюбленными мо-  
тивами: девушка со скакалкой, черепа, ис-  
текающие кровью и скалящиеся тремя се-  
мерками, две четверки ноздрей – все это на  
фоне солнца и летающих в свое удовольст-  
вие птишек... Числа, притягивающие своей  
нерасшифрованной таинственностью: 26,  
604... Бесконечно извивающаяся, будто  
под током высокого напряжения, буква S:  
Вы приглашаетесь на Международный сим-  
позиум по стрессу, господа ученые!.. И под-  
пись – Дали.

Ганс Селье оказался столь наивен, что  
прислал приглашения одному из своих со-  
ветских друзей – врачу, с которым мы тогда  
исподволь занимались подготовкой рус-  
ского издания книги Селье «От мечты к от-

крытию». Мы надеялись, что когда-нибудь и  
наши мечты осуществятся, и эта замеча-  
тельная книга станет подлинным открыти-  
ем для советского читателя. Мы обладали  
терпением, и оно было вознаграждено: кни-  
га Ганса Селье «От мечты к открытию» вы-  
пущена издательством «Прогресс» в моем  
переводе и стала бестселлером.

В Монте-Карло на Международный  
симпозиум по проблемам управления  
стрессом ни друг Ганса Селье доктор  
И.С.Хорол, ни я – в качестве переводчика –  
по вполне «объективным» для советского  
периода причинам не поехали... Но остался  
пригласительный билет – редкий пример  
«прикладного» искусства великого испан-  
ского гения.

# Stress–Dali–Stress

Natella Voiskounski

"It is not what happens to you that matters but  
how you take it."

Hans Selye

"The specialized sciences of our times concentrate  
on the study of the three constants of life: the sexu-  
al instinct, the sentiment of death, and the anguish  
of space-time.

Salvador Dali

Ласточка. 1957  
Бумага, тушь, сангина,  
перо, кисть. 15,9×14,9

Swallow. 1957  
Sanguine, pen, brush  
15.9 by 14.9 cm



To attempt to write anything new, or at  
least original, about Salvador Dali in  
2004, the centenary of his birth, when  
there have been, and will be written  
hundreds of pages on his art is a daunting prospect.  
A genius of both creativity and the creative  
"escapade", Salvador Dali has become a personi-  
fication of the stressful 20th century. His name is  
known to millions, although many of them have  
never seen a piece of his art – whether a painting or  
a graphic work, a sculpture or installation, a piece of  
furniture or jewellery... Nevertheless Dali remains a  
puzzle, a figure who puzzles viewers, art critics and  
all those interested in his turbulent life and stress-  
fully shocking art. Dali was consequent in his incon-  
sequence, a vagabond investigating new paths for  
contemporary art, which would then be taken on  
by future generations of artists. His boundless  
imagination led him to both nowhere and every-  
where; his vigour made the creative process non-  
stop; his inner freedom and emancipation which  
reached the edge of dissoluteness allowed him to  
respond to any artistic challenge. Dali was like a  
Midas, whose touch made everything art and gold...

Having declared himself apolitical, Dali pre-  
ferred "Dali-ism" to all other "-isms". Nevertheless  
he depicted and embodied a range of political

topics, from a Judaic cycle, to the "Evocation of  
Lenin" and "Premonition of the Civil War", to mention  
just a few. In this way he contradicted himself, and  
the whole of the world, but never his Love – his  
Gala, who became Dali's ever-lasting Gala-per-  
formance, a concerto for two players and easel.

But my story concerns a trifle, probably a  
certain *homage* that Dali made to one of the  
outstanding scientists of the 20th century, the  
creator of the theory of stress, Hans Selye. With  
the passing of time this trifle has gained remark-  
ably in value.

It was as late as 1979 that Dali responded to  
Hans Selye's request to make an invitation card for  
the Symposium on the Management of Stress  
which was to take place in Monte Carlo, Monaco.  
Why did Dali – at that time the great artist personi-  
fied – agree to make something which could add  
nothing to his worldwide fame? Most likely, it was  
the result of his constant interest in the scientific  
innovations of his time. His art was infected by psy-  
choanalytical exercises – he skillfully married  
nightmare and reality. With an accuracy which  
proved dismaying Dali depicted the grim facts of  
20th century history, of war and peace. He created  
"Beauty" from images of transplanted organs and  
foetuses.

In any case, Dali agreed to make the invit-  
ation card for the Symposium, which we can now  
bring to the attention of our readers. The invit-  
ation card is crammed with Dali's characteristic  
images: a girl with a skipping-rope, bleeding  
skulls with the teeth of the three sevens and the  
eyes with the fours; and, of course, numerous  
ciphered numbers such as 26, 604... and the  
twisting letter "S". All these on a background of a  
shining sun, birds humming in the sky, green  
trees in the distance... Welcome to the Sympo-  
sium on the Management of Stress! And the sig-  
nature – Dali.

Hans Selye was naive enough to send two  
invitations to his friend Dr. Ivan Khorol, with  
whom I had been preparing Selye's book "From  
Dream to Discovery" for publication in Russian.  
We, Dr. Khorol as editor and myself as translator,  
were also too naive to expect our dream to  
become realized in the near future. It took some  
years to get the book published in Russia: but we  
were satisfied with the results – it became a  
bestseller.

We did not attend the Symposium in Monte  
Carlo, but the invitation card remains as a rare  
example of Dali's "mini-art".





Александр РУКАВИШНИКОВ  
Н.В. Гоголь. 1986  
Мрамор. 158×140×160

Alexander RUKAVISHNIKOV  
Nikolai Gogol. 1986  
Marble. 158 by 140 by 160 cm

Александр Рожин  
Alexander Rozhin



# ИСТОРИЧЕСКИЙ сюрреализм HISTORICAL SURREALISM



▲ Алла БЕДИНА  
Манекен «Фронт». 2003  
Пластмасса, булавки, часы,  
гвозди и т.д.

► Манекен «Кабаре». 2003  
Пластмасса, булавки, часы,  
гвозди и т.д.

▲ Alla BEDINA  
Display Model 'Dandy'. 2003  
Plastics, safety pins,  
watches, nails, etc.

► Display Model 'Cabaret'. 2003  
Plastics, safety pins, watches,  
nails, etc.



«Исторический сюрреализм» стал одним из самых заметных явлений художественной культуры минувшего столетия. В нем запечатлелась ярко выраженная тенденция к созданию новой мифологии; он изменил и расширил представления о возможностях и формах восприятия современного человека, оказал непосредственное влияние на эволюционные преобразования в искусстве, предвосхитил появление трансавангарда и новейших тенденций постмодернизма. Официальная хронология движения ограничивается 1924–1968 годами: от открытия «Бюро сюрреалистических исследований» и публикации «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона до «Пражской весны» – так, во всяком случае, определяют эти временные границы Ален и Одетт Вирмо. В своем энциклопедическом исследовании «Мэтры мирового сюрреализма» они писали: «Сюрреализм, бесспорно, как ни одно другое течение, оставил глубочайший след в истории XX века. Его впитали в себя, порой невольно, несколько сменивших друг друга поколений, перешагнув рубеж мая 1968 г., на всей нашей планете». О чем свидетельствует и творчество отечественных мастеров живописи, скульптуры и графики, которые отнюдь не являются эпигонами, безусловными приверженцами сюрреализма или носителями его постулатов. Применительно ко многим из них вообще неправомерно говорить о каком-либо непосредственном влиянии концепций «чистого психического автоматизма», «параноико-критических доктрин» или другой, условной атрибутики, характерной для оценок этого движения. Конечно, мы находим определенные переклички с наследием Сальвадора Дали, Марселя Дюшана, Рене Магритта, Поля Дельво, Виктора Браунера, Мэна Рэя, Макса Эрнста, Хуана Миро в работах целого ряда российских художников послевоенного поколения, что отнюдь не означает их прямой связи с сюрреалистической традицией, а, напротив, свидетельствует о самостоятельной природе подобного феномена. Примером особого, отстраненного параллелизма, независимого от зрительских ассоциаций и искусствоведческих сравнений, являются отдельные произведения таких наших мастеров, как Александр Рукавишников, Сергей Шаров, Андрей Костин, Олег Сафронов, Игорь Макаре-



"Historical Surrealism" is a unique phenomenon in the art and culture of the 20th century. It strived to create a new mythology, and managed to change and broaden both human perceptive abilities and forms; its impact on evolutionary changes in art cannot be overestimated, while it anticipated the emergence of both the "trans-avant-garde" and the most recent post-modernist movements. The recorded history of surrealism lies in the period from 1924 to 1968: from the "Bureau of Surrealistic Research" and the publication of André Breton's "Surrealist Manifesto", to the "Prague Spring" – at least that is how it is defined by Alain and Odette Virmaux. In their encyclopaedic study *Les Grands Figures de Surrealism* they wrote: "Surrealism, as no other trend of art had, undoubtedly, a great impact on the history of the 20th century. A few subsequent generations, having crossed the 'border line' of 1968, absorbed its lessons around the world." There is considerable evidence of this in the creative efforts and achievements of Russian artists – painters, sculptors and graphic artists, who in no way are feeble imitators, "epigones", unconditional followers of surrealism or bearers of the surrealistic postulate. In the case of the Russian artists it would be wrong to speak about any direct influence and impact of the concept of "pure psychic automatism", "paranoiac-critical doctrine" or any other such attributes used in the analysis of surrealism. Of course, there are certain links with Salvador Dali, Marcel Duchamp, René Magritte, Paul Delvaux, Victor Brauner, Man Ray, Max Ernst and Joan Miro in the works of a number of Russian artists of the post-War generation; however, this says nothing about any direct connection with the surrealistic tradition on their part. On the contrary, it is evidence of the independent character of the origin of such a phenomenon. Some particular works of art of such Russian artists as Alexander Rukavishnikov, Sergei Sharov, Andrei Kostin, Oleg Safronoff or Igor Makarevich are the best examples of such a special alien "parallelism", which arose independent of visual associations and

Макс ХААЗЕ  
*Метаморфоза*  
1980  
Горельен, шерсть  
200×70

Max HAASE  
*Metamorphosis*  
1980  
Gorelien. (Gobelin  
with haut-relief on  
tapestry), wool  
200 by 70cm

comparisons constructed by art-critics. The creative activity of each of these artists is absolutely individual – and thus very far from general collective tendencies. At the same time, many talented and respected Russian artists are developing and following certain surrealistic ideas, principles and canons, a fact that in no way belittles their personal creative results and achievements. Among them are Genia Shef (Sheffer), now settled in Berlin; Victor Kroto, who divides his life between Moscow and Paris; Sergei Chaikun, Sergei Potatov, Igor Kamenev, Mikhail Gorshunov, Alla Bedina and the recently-discovered Max Haase (1938–1998).

A certain inclination towards phantasmagoria, mystery, buffoonery and to some kind of gameplay allows the critic to speak of the surrealistic vision of Alexander Sitnikov; the works of Valery Vradii are somehow connected with surrealism, as are those of Vladimir Lobanov, although in an absolutely different way.

One can find very many brilliant examples of surrealism in Russian literature, in the works of Nikolai Gogol, Mikhail Bulgakov and Daniil Kharmis. Thus, literature might be the source of the interpretational pluralism, one which nurtured the development of surrealism as a historical Russian national phenomenon.

Unlike those foreign artists who cultivated different aspects, themes and modes of "historical surrealism", the Russian surrealists are led by different emotional-semantic dominating ideas and associative links. Brutality and aggression, an integral part of the metaphysical and occult imagery in the works of the Western artists from this trend, are virtually absent in the works of the Russian masters, in whose surrealistic thinking other subconscious motivations, emotions and foresights dominate. Their sacral meta-psychosis is connected with a particular romantic sensitivity and a special kind of intuitivism: one can mark certain dramatic metamorphoses in the works of the Russian surrealists, which give another confirmation of their readiness to sacri-

Игорь МАКАРЕВИЧ  
*Пиноккио*  
1998  
Шелкография  
57×72

Igor MAKAREVICH  
*Pinocchio*  
1998  
Silk-screen painting  
57 by 72 cm



Виктор КРОТОВ  
*Куда ведут предчувствия меня?* 1997  
Холст, масло. 110×80

Viktor KROTOV  
*My presentiments, whither are you leading me?* 1997  
Oil on canvas  
110 by 80 cm

вич, творчество каждого из них само по себе глубоко индивидуально и обособленно от общих, коллективных тенденций. Вместе с тем мы знаем многих интересных и самобытных авторов, продолжающих, утверждая свое амплу, разрабатывать сюрреалистические идеи, следуя известным принципам и канонам, что отнюдь не ума-

ляет достоинств их искусства. Это – Женя Шеф (Шеффер), ныне живущий в Берлине; Виктор Кротов, работающий в Москве и Париже; Сергей Чайкун, Сергей Потапов, Игорь Каменев, Михаил Горшунов, Алла Бедина, Макс Хаазе (1938–1998).

Предрасположенность к фантазмагориям, мистериям, буффонаде, игровой основе творчества позволяет говорить об определенном сюрреалистическом видении мира Александром Ситниковым; опосредованное восприятие действительности в работах Валерия Врадия иными нитями связывает художника с этим явлением в искусстве, как, впрочем, и Владимира Лобанова, но в совершенно другом ракурсе.

В художественной культуре России можно найти немало гениальных примеров сюрреалистического образного мышления, прежде всего в литературе, в наследии Н.В.Гоголя, М.А.Булгакова, Даниила Хармса. Возможно, именно здесь следует искать истоки, корни интерпретационного плюрализма, явившегося одной из побудительных причин возникновения сюрреализма как исторического явления и на русской почве.

В отличие от зарубежных авторов, культивирующих различные аспекты, темы и приемы «исторического сюрреализма», у российских преобла-







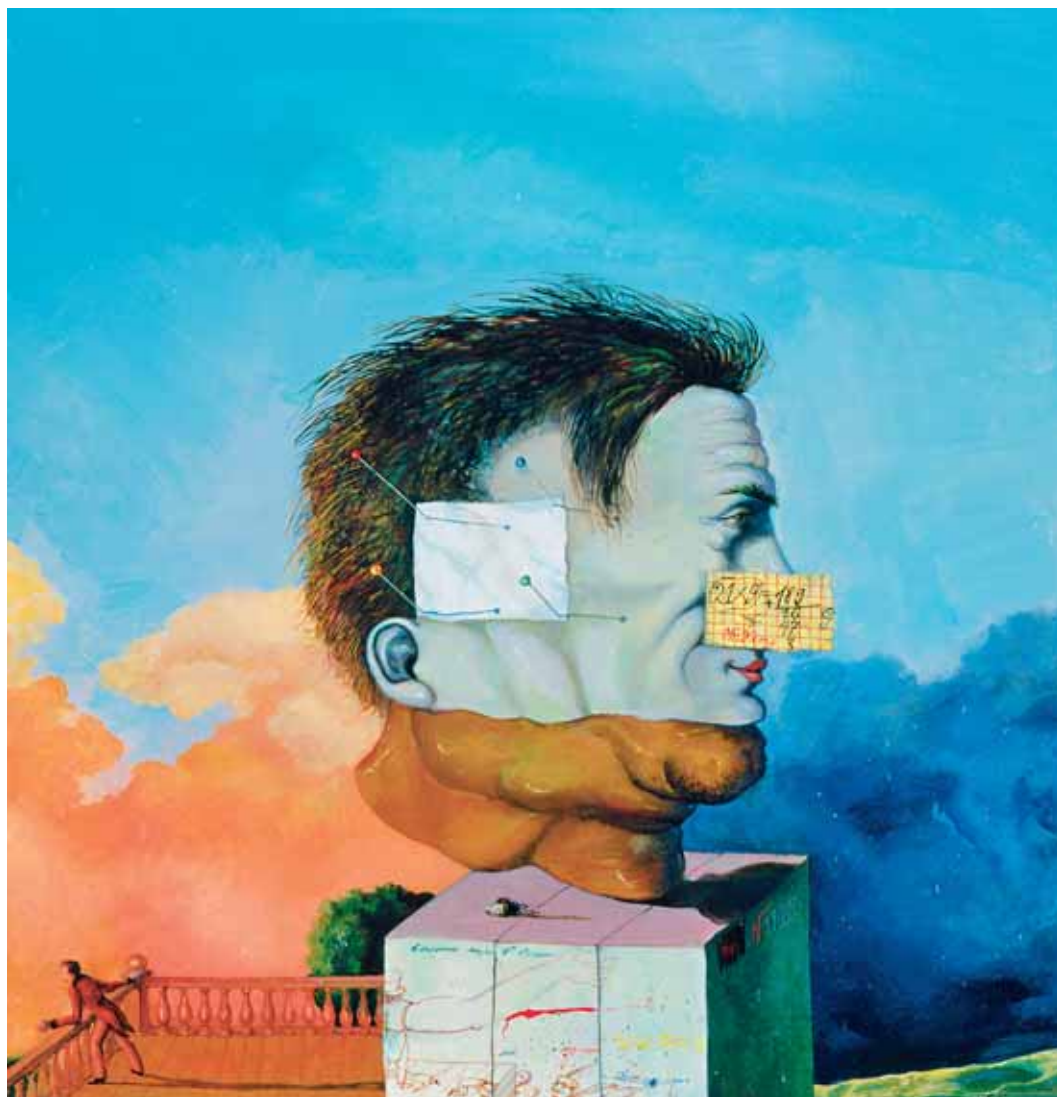
Олег САФРОНОВ  
*Мираж*. 2000  
Холст, масло  
60x80

Oleg SAFRONOFF  
*Mirage*. 2000  
Oil on canvas  
60 by 80 cm



Сергей ШАРОВ  
*Падение Икара*  
1991  
Холст, масло  
120x160

Sergei SHAROV  
*The Fall of Icarus*  
1991  
Oil on canvas  
120 by 160 cm



Андрей КОСТИН  
*Летнее утро*  
1994  
Холст, акрил, масло  
70x70

Andrei KOSTIN  
*Summer Morning*  
1994  
Oil and acrylic  
on canvas  
70 by 70 cm



Сергей ЧАЙКУН  
*Лono природы*  
2004  
Холст, масло  
60x80

Sergei CHAIKUN  
*In the Bosom  
of Nature*. 2004  
Oil on canvas  
60 by 80 cm

дают иные эмоционально-смысловые доминанты и ассоциативные ряды. Брутальность, агрессия – непереносимые составляющие метафизической, оккультной образности – в творчестве западных представителей этого движения у наших мастеров фактически сведены на нет. В работах российских носителей сюрреалистического мышления преобладают иные подсознательные мотивации, ощущения и предчувствия. Их сакральная метапсихоза сопряжена с особой романтической чувствительностью, особым интуитивизмом. В творчестве отечественных последователей сюрреализма, конечно же, присутствуют драматические метаморфозы, которые, скорее, являются подтверждением жертвенности не во имя, а вопреки установкам на мутацию духовного сознания, на разрушительный пафос агрессивного сопротивления всему сущему. У нас больше сентиментализма и самобичевания и отрешенности, нежели инстинктивного подчинения всех и вся некой сверхзадаче.

Игровая культура, метафоричность и гротескность русского искусства приносят и в сюрреалистическую стратегию привкус несостоявшихся чувственных ожиданий и желаний, некую пассивную, потустороннюю созерцательность, хотя и не исключающих стихийного бесовства и куража.

Французский литературовед, семиотик, философ Ж.Деррида утверждал: «Буквального значения не существует, его «появление» есть необходимая функция – и ее следует анализировать как таковую в системе различий и метафор». Конечно, в большей степени эти слова относятся к исследованиям литературных текстов, и все же литературоведческая, лингвистическая, философская методология изучения материала в данном случае представляется приемлемой для понимания наследия сюрреалистического искусства, ключом толкования произведений, созданных его родоначальниками и последователями.

В этой связи уместно вспомнить слова Сальвадора Дали, столетие со дня рождения которого отмечалось в этом году. Великий мистификатор, миф и реальность искусства XX века, писал: «...когда Возрождение захотело подражать Бессмертной Греции, из этого получился Рафаэль. Энгр желал подражать Рафаэлю, из этого получился





Михаил ГОРШУНОВ  
Сновидение. 2004  
Холст, масло  
100x80

Mikhail GORSHUNOV  
Dream. 2004  
Oil on canvas  
100 by 80cm

fice not for the sake of – but rather against – the mutation of the spiritual consciousness, the destructive pathos of an aggressive resistance to everything. Russian surrealism implies more sentimentalism, self-torture and estrangement than an instinctive obedience of everything and everybody to some "super-task". The "play culture", and the metaphoric and grotesque character of Russian art injects the surrealistic strategy with an additional touch of sensitive expectations and dreams, and some passive estranged contemplation that does not exclude spontaneous courage and devilishness.

As the French literary critic, semi-otacist and philosopher Jacques Derri-da stated: "There is no literal meaning,



Женя ШЕФ  
Красное и черное  
1994  
Мезонит, масло  
49x45

Genia CHEF  
Red & White  
1994  
Oil on masonite  
49 by 45 cm

Arp and Eric Satie, Yves Tanguy and Pablo Neruda, Francis Picabia and Pablo Picasso, Paul Eluard and Suse Takiguchi, Salvador Dali and René Magritte, Max Ernst and Man Ray, Wilfredo Lam and Paul Klee. These great personalities remain ever-living symbols of the 20th century, who managed to globalize their own egoistic individualism. Great Russian artists, such as Vasily Kandinsky, Marc Chagall and Pavel Filonov – though not directly connected with the surrealist manifestos – can be included in their ranks, too. "Something that was not born from within," wrote Kandinsky, "is still-born." This thesis once again affirms the viability of surrealism as a timeless phenomenon – as if the whole of "avant-garde art" is nothing but an intellectual game without rules.

Энгр. Сезанн захотел подражать Пуссену – получился Сезанн. Дали захотел подражать Мейсонье. ИЗ ЭТОГО ПОЛУЧИЛСЯ ДАЛИ. Из тех, кто не хочет ничему подражать, ничего не выходит.

И я хочу, чтобы об этом знали. После Поп-арта и Оп-арта появится Арт помпье, но такое искусство умножится всем, что есть ценного, и всеми, даже самыми безумными, опытами этой грандиозной трагедии, называемой Современным искусством».

Сюрреализм как новое явление художественной культуры стал логическим продолжением дадаизма, поисков особого метаязыка, с помощью которого можно было бы найти объяснение или дать анализ другого языка – предметного. Одна из главных исторических заслуг сюрреализма состоит в том, что он объединил вокруг декларированных идей выдающихся поэтов и художников, кинематографистов и музыкантов, которые олицетворяют великую эпоху «бури и натиска». Это – Тристан Тцара и Антонен Арто, Филипп

Супо и Андре Бретон, Андре Сури и Луис Бунюэль, Андре Массон и Альберто Джакометти, Ганс Арп и Эрик Сати, Ив Танги и Пабло Неруда, Франсис Пикабия и Пабло Пикассо, Поль Элюар и Сюзе Такигуши, Сальвадор Дали и Рене Магритт, Макс Эрнст и Мэн Рэй, Вильфредо Лам и Пауль Клее, чьи имена воспринимаются как синонимы наиболее ярких светил на небосклоне искусства века минувшего, просиявших на горизонтах эгоистической глобализации собственного индивидуализма. К их числу мы относим и наших соотечественников, которые, возможно, по искусствоведческой классификации были далеки от сюрреалистических проповедей, таких, как Василий Кандинский, Марк Шагал, Павел Филонов. «Не рожденное внутренним, – писал Кандинский, – мертворожденно». Именно этот тезис подтверждает жизнеспособность сюрреализма как явления вневременного, поскольку весь «авангард» ни что иное как интеллектуальная игра без правил.

its 'appearance' is a required function, and it should be analyzed as it is within the system of differences and metaphors." These words may refer more to the analysis of literary texts, but nevertheless in our case a linguistic, philosophical and literary methodology can be applied towards a better understanding of the heritage of surrealism, and become a key tool in the interpretation of the works created by its founders and followers.

The words of Salvador Dali, the centenary of whose birth is celebrated internationally this year – a great mystifier of the myths and reality of 20th century art – also deserve mention: "... when the Renaissance wanted to imitate Immortal Greece they received Raphael. Ingres wanted to imitate Raphael, and became Ingres. Cézanne wanted to imitate Poussin, and became Cézanne. Dali wanted to imitate Meissonier. And he became Dali! Those who do not want to

imitate became nobody. After pop-art and opt-art, art *pompier* will appear, but this kind of art will be strengthened by anything valuable and with any – even the most crazy – experience of the great tragedy that is called 'contemporary art'."

Surrealism as a new phenomenon of art and culture has become a logical continuation of dadaism, of the search for a particular meta-language through the use of which one could find an explanation, or analysis, of the other – figurative – language. One of the main historical services of surrealism is that the ideas formulated by its ideologists were adopted by outstanding poets and artists, film-makers and musicians – all those who personify the great epoch of the 20th century *Sturm und Drang*, namely Tristan Tzara and Antonen Arto, Philippe Soupault and Andre Breton, Andre Suris and Luis Bunuel, Andre Masson and Alberto Giacometti, Hans

Макс ХААЗЕ  
Багатель. 1970  
Бумага, темпера  
60x30

Max HAASE  
Bagatelle. 1970  
Tempera on paper  
60 by 30 cm

Алла БЕДИНА  
Манекен  
«Джентльмен  
в очках». 2003  
Пластмасса, перья,  
гвозди, цепочки и т.д.

Alla BEDINA  
Display Model  
'Gentleman  
in the Spectacles'. 2003  
Plastics, pens, nails,  
bijouterie, etc.





# Достойны быть помянутыми...

Витольд Петюшенко  
Vitold Petyushenko

В 1984 году Министерством культуры СССР было получено письмо от одной из адвокатских контор в Лондоне, которое извещало, что доктор Исаак Эткин, согласно завещанию своей супруги Хелен Эткин, желает передать в дар одному из музеев СССР работы русских художников М. Добужинского и Н. Гончаровой. Ознакомиться с этими работами на месте и получить завещанное Министерство культуры СССР поручило мне.

Фамилия Хелен и Исаака Эткиных, по наведенным мною справкам, никому не была известна.

Прилетел в Лондон поздно вечером. В Лондоне мне бывать не доводилось, а на знакомство с ним и, конечно, прежде всего на служебные обязанности, включавшие отдельные поручения Министерства культуры СССР, занявшие, как я и предполагал, много времени, отводилось всего три дня. Пришлось спешить: днем – в музей, вечером – осмотр города. Встреча с душеприказчиком и его адвокатом была назначена на следующий день на два часа дня. Куда с утра? Конечно, сначала в Национальную галерею. Пришел к открытию с намерением хотя бы мельком посмотреть все залы. Впервые увидел в таком количестве и такого качества произведения виднейших мастеров итальянской школы живописи, да и не только итальянской. Одним словом, я увлекся... и к назначенному часу в Посольство опоздал. Я рассказываю об этом частном эпизоде только потому, что мое опоздание имело некоторое влияние на дальнейший ход событий.

Геннадий Иванович Федосов – советник по культуре посольства СССР

*Дель этих коротких заметок – отдать должное памяти нескольких наших соотечественников, которые, прожив большую часть жизни за рубежом, сохранили духовную связь с родиной и любовь к ее культуре*

**THIS REMARKABLE STORY PAYS TRIBUTE TO THE MEMORY OF SEVERAL RUSSIANS, WHO SPENT MOST OF THEIR LIFE ABROAD BUT RETAINED THEIR SPIRITUAL RELATIONSHIP WITH THEIR MOTHERLAND AND LOVE OF ITS CULTURE.**

In 1984 the Soviet Ministry of Culture received a letter from a lawyer's office in London, informing them that according to his wife's will, Dr. Isaac Etkin wanted to present works by Russian artists, namely those of Mstislav Dobuzhinsky and Natalia Goncharova, to a Russian museum.

I made enquiries about the Etkins and found out that the names of Helen and Isaac Etkin were not known in collectors' circles.

I flew to London late at night. Never having been there before, I had only three days to see the city and to carry out the commission of the Ministry of Culture, which I assumed would take up plenty of time.

Therefore, I had to hurry in order to see the museums during the day time, and to go sightseeing in the evening.

The meeting with the executor and his lawyer was appointed for the following day at two o'clock in the afternoon. Where should I go in the morning? First of all – the National Gallery. I arrived just after it opened to see at least briefly all the halls. For the first time in my life I saw works by prominent Italian – and not only Italian – artists of such quality and quantity. I was so engrossed that I was late for the meet-

Равел ТЧЕЛИШЧЕВ  
A Shop Window. Sketch for a Theatre Curtain  
Gouache, bronze, grey powder on paper, 23 by 32 cm

П.Ф. ЧЕЛИШЧЕВ. Витрина магазина.  
Эскиз театрального занавеса  
Бумага, гуашь, бронза, серый порошок, 23х32





М.В.ДОБУЖИНСКИЙ  
*Испанка*. 1938  
Бумага, акварель, гуашь, бронза, серый порошок, графитный карандаш. 38,4×27,9

Mstislav DOBUZHINSKY  
*Spanish Woman*. 1938  
Watercolour, gouache, grey powder on paper, graphite pencil on paper. 38.4 by 27.9 cm

ing at the Embassy, so that the Cultural Attache Gennady Fedosov and a young lawyer had to wait for me. Fedosov rebuked me for being late, and we immediately travelled to a cosy little town not far from London. Here a respectable grey-haired gentleman welcomed us: he was Isaac Etkin, who lived in a comfortable house for the elderly.

Etkin was born in 1900 in Russia, in Vitebsk province. In 1908 with his parents he came to Great Britain, where he received higher education and became a psychiatrist. He spent his whole life in England, working in different hospitals. Throughout his life he remained interested in Russian culture, trying not to miss any opportunity to see Russian touring companies, or exhibitions from the USSR. At one such exhibition he became acquainted with a colleague, a doctor of Russian origin, Vladimir Ivanovitch Kameneff.

Kameneff had lived and worked in England from 1910. During the First World War he volunteered for the French army, adopting the name France. He was wounded at the front. After his recovery, he was given leave and went to Russia in 1916 to see his parents. There in Russia, Kameneff married a ballet dancer Helen Rozhnova (she might have danced in the ballet company "Ballet de Basil"). He worked in different organizations, including the department of the American Charity "ARA", which opened in 1921 in the Russian Soviet Federative Republic to help the starving people in the Volga region. When "ARA" was closed, he returned to Great Britain together with his wife and lived there, working as a general practitioner. He treated many people from the Russian artistic elite who emigrated after the Revolution.

М.В.ДОБУЖИНСКИЙ  
*Черкес*. Эскиз театрального костюма. 1952  
Бумага, гуашь, тушь. 37,7×27

Mstislav DOBUZHINSKY  
*Circassian*.  
Sketch for a Theatre Costume. 1952  
Gouache, ink on paper. 37.7 by 27cm



в Англии – в корректной форме сделал мне справедливое замечание, познакомил с уже ожидавшим молодым адвокатом, и мы вдвоем поехали в маленький уютный городок вблизи Лондона, где в пансионе для престарелых, комфортабельном, состоящем из одноэтажных индивидуальных секций, расположенных вокруг большого зеленого газона, в гостиной нас встретил почтенный седовласый джентльмен. На столе перед ним стояла большая полупустая бутылка джина, к которой он, судя по всему, уже не раз прикладывался. Вот следствие моего опоздания!

Начался разговор. Я в первую очередь поинтересовался, как попали произведения искусства к завещательнице. Вот что рассказал господин Исаак Эткин.

Родился он в 1900 году в России в Витебской губернии. В 1908 году вместе с родителями приехал в Англию, здесь получил образование и специальность врача-психиатра. Всю жизнь прожил в Англии, работал в различных госпиталях, ныне на пенсии. Интересовался русской культурой, посещал выступления гастролеров и различные выставки русского искусства. На одной из таких выставок, а может быть, по профессиональной линии, познакомился с коллегой, тоже врачом по профессии и выходцем из России Владимиром Ивановичем Каменевым и его супругой.

В.И.Каменев жил и работал в Англии с начала 1910-х гг. (возможно, с 1914). Во время Первой мировой войны пошел добровольцем во французскую армию, приняв с этого времени фамилию Франс. На фронте был ранен и после излечения, получив отпуск, в 1916 году поехал в Россию, чтобы навестить родителей. В России он женился на танцовщице Елене Ивановне Рожновой (позднее, возможно, участнице балетной труппы «Бале де Базил»); работал в различных организациях, в том числе в от-

Н.С.ГОНЧАРОВА (?), М.Ф.ЛАРИОНОВ ▶  
*Испанка с веером*. Эскиз театрального костюма  
Бумага на картоне, гуашь, графитный карандаш  
31,6×24,3

Natalia GONCHAROVA (?), Mikhail LARIONOV  
*A Spanish woman with a Fan*.  
Sketch for a Theatre Costume  
Gouache, graphite pencil on paper on cardboard  
31.6 by 24.3 cm





An expert and a connoisseur of ballet, Kameneff knew many dancers and, judging by the signatures on the sketches presented to him, he was on friendly terms with the artists who staged ballet performances. He even wrote and published a book on Russian ballet (more on which later).

Isaac Etkin made friends with the Kameneffs. They often met to visit an exhibition, or to go to the theatre. After Kameneff's death in the 1960s – Etkin couldn't give an exact date – Isaac married his widow. Not long before her death, she made a will which stipulated that some of her pictures connected with ballet should go to one of the Soviet museums. Now her will was to be fulfilled: he intended to hand over eight works.

Mr. Etkin brought eight framed works from the other room. These were undoubtedly works by Dobujinsky and Goncharova, made in different graphic techniques, and almost all sketches for the theatre. While the lawyer and the Cultural Attache were signing the papers, I asked for permission to look at the other pictures hanging on the walls. I saw a graphic portrait of Vladimir Kameneff and two more drawings which I identified as Dobuzhinsky's and a theatre sketch by Pavel Tchelishchev. I told Mr. Etkin about the authorship of these two works; he seemed not to know it. And then something incredible happened, which even to this day I cannot believe. The old gentleman asked us with a cunning smile: "Would you like two more pictures in addition to the other eight?" "Yes, of course", I answered, "especially Kameneff's portrait and the sketch by Tchelishchev."

Etkin promised that he would hand over these pictures if I solved a riddle. Fedosov and I looked at each other in bewilderment. Etkin went on: "All Russians like Pushkin. Do you know his poetry?" I was confused. I love Pushkin, but who can boast to know him well? Only our distinguished Pushkinists. Etkin took a volume of poetry down from his bookcase, and said that if I could guess correctly the poem that he would read, the two chosen works would be ours'. The theme of the poem was that of a road.

The situation was more than ambiguous. It was difficult to refuse, but how to agree – I didn't know English, so there was practically no chance to guess. The prompt that the poem was about a



М.В.ДОБУЖИНСКИЙ  
Портрет доктора  
В.И.Каменева  
(Франса). 1938  
Бумага, уголь  
36,1×25,5

Mstislav DOBUZHINSKY  
Portrait of Doctor  
Kamenev (France)  
1938  
Paper, charcoal  
36,1 by 25,5 cm

крытом в 1921 году в РСФСР отделении американской благотворительной организации «АРА», помогавшей голодающим Поволжья. После закрытия отделения вместе с супругой вернулся в Англию, где и жил, занимаясь частной врачебной практикой. Как врач лечил многих представителей русской художественной интеллигенции, оказавшихся в послереволюционные годы за рубежом. Будучи большим любителем и знатоком балета, встречался и дружил с артистами и, судя по посвянительным надписям на подаренных ему эскизах, с русскими художниками, работавшими над оформлением балетных спектаклей. В.И.Каменев даже написал и издал книгу о русском балете, но о ней чуть позже. Каменевы содействовали налаживанию контактов русских художников с балетными антрепренерами, занимались устройством их выставок, пристраивали картины в музеи и частные руки, заботились об их лечении и отдыхе. Так М.Ф.Ларионов дважды (в 1946 и 1950) лежал в госпитале, где работал В.И.Каменев-Франс.

В 1959 году В.И.Каменев побывал в Москве, вернувшись в Англию, сообщает в письме М.Ф.Ларионову о том,

что эмоционально был потрясен после «37-летнего отсутствия из родного города» (цит. по оригиналу). Семья Каменевых и И.Эткин подружились, часто встречались, вместе ходили на выставки и в театр. После смерти В.И.Каменева в 1960-е гг. (точно год смерти хозяин указать не смог) И.Эткин женился на его вдове. Последняя, незадолго до своей кончины, пожелала, чтобы часть из принадлежащих ей работ русских художников, которые относятся к балету, после ее смерти была передана одному из советских музеев. Теперь эта просьба выполняется – он намерен передать восемь произведений. Из второй комнаты И.Эткин принес работы в рамках. Смотрю – да, это, несомненно, работы М.Добужинского и Н.Гончаровой в различных графических техниках и почти все для театра. Пока адвокат с советником посольства оформляют необходимые документы, прошу разрешения у хозяина посмотреть оставшиеся на стенах произведения. Вижу графический портрет В.И.Каменева работы М.Добужинского и два листа, определенных мной как гратифграфия М.Добужинского и театральные эскизы П.Челищева. Сообщаю об авторстве двух последних И.Эткину – для него это, по всей видимости, новость. Далее случилось то, в реальность чего мне до сих пор как-то трудно поверить. Старый джентльмен хитро улыбнулся и спросил: заинтересованы ли мы получить еще две вещи из этих трех вдобавок к ранее врученным. Я отвечаю: «Да, конечно, особенно портрет В.И.Каменева и эскиз П.Ф.Челищева». Тогда И.Эткин говорит, что он передаст их, если я отгадаю одну загадку. Мы с Г.И.Федосовым в полном недоумении смотрим друг на друга. И.Эткин продолжает: «Все русские любят Пушкина. Вы хорошо знаете Пушкина?» Я делаю неопределенный жест: да, я люблю Пушкина. Но кто вправе сказать, что знает Пушкина? Если только наши известные пушкинисты. И.Эткин достает из шкафа томик и повторяет, что, если я угадаю стихотворение, которое он прочитает, а оно будет про дорогу – ведь русские любят петь про дорогу, – две выбранные работы наши. Положение более чем неловкое. И отказываться плохо, и соглашаться тоже не в нашу пользу: английского языка я не знаю, угадать – шансы

минимальные. Правда, «про дорогу» – это уже что-то, но все же... А старый джентльмен уже увлекся своей идеей, раскрыл книгу и начал читать с выражением, сообщив перед этим, что он дает мне льготу и готов процитировать одно и то же несколько раз. Читает первый раз, судя по ритмике, два четверостишия. Я ничего... Читает второй раз, и тут я услышал что-то очень знакомое. Видимо, И.Эткин знал когда-то русский язык, но основательно его позабыл, об этом можно было судить по его поведению во время наших разговоров с Г.И.Федосовым – он вслушивался в речь. В его чтении по-английски было, вероятно, что-то русское, оно мне и помогло. Я лихорадочно думал и – не помню уж сейчас, после второго или третьего чтения – высказал предположение... и – невероятно! – угадал. Это были «Бесы» 1830 года, действительно, про дорогу:

*Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна...*

Присутствовавшие поздравили меня с успехом, который по предложению нашего радушного хозяина был отмечен очередной порцией джина. Адвокат любезно согласился внести необходимые изменения в документы.

Ныне все десять произведений русских художников первой половины XX века – в собрании Государственной Третьяковской галереи. И.Эткин подарил также уже упоминавшуюся книгу В.И.Каменева «Russian Ballet Through Russian Eyes. Vladimir Kameneff» (Russian Books and Library, 1936). Предвидя трудности с ввозом книги на таможне в Москве, учитывая «знаменитых» в нашей стране однофамильцев автора, я запаса в посольстве соответствующей справкой. Это помогло – молодой таможенник пробовал книгу чуть ли не на зуб, куда-то носил ее вместе со справкой, видимо к начальству, и наконец пропустил. Я показывал эту книгу специалистам по истории русского балета – она никому не была известна. Находящийся ныне в библиотеке Третьяковской галереи экземпляр, возможно, до сих пор является единственным в России.



Н.С.ГОНЧАРОВА  
Полуфигура на фоне пейзажа  
Бумага, акварель. 40×29

Мужик (Скоморох). Эскиз театрального костюма  
Бумага на картоне, гуашь, графитный карандаш  
31,6×24,3

Natalya GONCHAROVA  
Half-figure on a Landscape Background  
Watercolour on paper. 40 by 29 cm

Man (Wandering Minstrel-clown).  
Sketch for a Theatre Costume  
Paper on cardboard, gouache, graphite pencil  
31,6 by 24,3 cm

road helped a little... The old gentleman opened the book with enthusiasm and started to read "with expression". He said that he would give me an advantage and would read the poem several times.

The first time he read out two quatrains, judging by their rhythm. I could not understand what it was. He read it the second time, and then I heard something familiar. Etkin had spoken Russian only long ago, and had thoroughly forgotten it. His behaviour during our conversation with Fedosov confirmed that: he listened attentively to our speech. There was something Russian in his English speech that helped me. I thought it over and over feverishly, and after the second or third time made a decision. It turned out to be true! It was "The Possessed", written in 1830, and the poem was really about a road.

The company congratulated me on my success and the host suggested that we should celebrate it with a glass of gin. The lawyer courteously agreed to make the necessary changes in the documents.

Now all the ten works by Russian artists of the first half of the 20th century are in the Tretyakov Gallery. Mr. Etkin also presented us Kameneff's book: "Russian Ballet Through Russian Eyes. Vladimir Kameneff". Russian Books and Library, 1936.

Taking into account the "notorious" namesake of the author I foresaw difficulties at the customs in Moscow connected with the book. For this reason, I made sure I was given an appropriate certificate from the Embassy and it worked. A young customs official took it somewhere with the certificate and finally let it through. Later on I showed the book to experts in the history of Russian ballet – and none were aware of its existence. The copy which is now kept in the library of the Tretyakov Gallery may be the only one in Russia.



# ВТОРОЙ русский авангард

## The Second Russian Avant-Garde

Слава Лён  
Slava Len

Выставка «ДРУГОЕ ИСКУССТВО» (1988) в Третьяковской галерее перестроила сознание не только «широкой публики», но и самого сообщества художников. Художники-соцреалисты во главе с академиками и членами-корреспондентами Академии художеств СССР были потрясены тем, что в «их» выставочное пространство, монопольно «принадлежавшее им» более полувека, вторглись – вдруг, скопом и навсегда! – художники-нонконформисты. Со всеми своими школами, стилями, новыми методами и языками, «другой» онтологической картиной мира. Ныне, когда большевики вымерли как «древние греки» и канон соцреализма бесстрастно изучается западными искусствоведами на академическом уровне, драматизм события выставки «ДРУГОЕ ИСКУССТВО» (1988) ушел в Историю. Стало

Олег ЦЕЛКОВ  
*Лицо с ключом*  
1989  
Холст, масло  
100×100

Oleg TSELKOV  
*Face with a Key*  
1989  
Oil on canvas  
100 by 100 cm

ясно, что соцреализм – всего лишь одна из многих десятков школ искусства XX века. Пусть экзотическая: «противоестественная», не в меру идеологизированная, самая агрессивная и многочисленная по составу «анонимных» участников, самая несвободная, но – школа. Со своими стилистикой – методом – языком и своей «лживой» картиной мира. И, следовательно, подобная – типологически – другим художественным школам, в том числе школам «ДРУГОГО ИСКУССТВА» 1957 – 1988 годов, которые себя манифестировали и конституировали в пространстве ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА. С ними теперь придется «честно» соревноваться не только на главной выставочной площадке страны – в Третьяковской галерее, но и в ином, мировом пространстве: за – в одночасье рухнувшей – Берлинской стеной, за рухнувшим «железным занавесом».

Последний гвоздь в гроб соцреализма вбил вновь избранный в 1997 году президент Российской академии художеств Зураб Церетели, выдвинув установку для российских художников: «ОТ СОЦРЕАЛИЗМА – К ИСКУССТВУ ДЛЯ ИСКУССТВА» (ДИ, №1, 1998). И в течение своей «первой пятилетки» (1997–2002) реализовал программу реформ Академии. Чего стоит только храм Христа Спасителя, воссозданный Академией на базе возрожденной религиозной живописи! Два Музея современного искусства, подаренных, как в свое время Третьяковская галерея, городу Москве! Выставочная политика постмодернизма реформированной Академии! Избрание в Академию художников-постмодернис-

The exhibition "Drugoe Iskusstvo" (The Other Art, 1988) in the Tretyakov Gallery had an unprecedented impact on the consciousness not only of the general public, but also on the country's whole artistic community. The Socialist-Realist artists, headed by the academicians and correspondent members of the Soviet Academy of Arts, were shocked by the very fact of such a massive and irrevocable "intrusion" by non-conformist artists into their territory – a location that had been used by them, and only them, for more than half a century. The "intruders" organized their own schools, working out their new stylistic methods, using their own languages, and building another ontological picture of the world. Today, given that the Bolsheviks have died out as swiftly as the ancient Greeks, and that the Socialist-Realist canon is already being studied by Western art critics on an academic level, the whole dramatic situation connected to the exhibition belongs to history. It became clear that Socialist Realism – though really exotic, unnatural, extremely ideological, as well as aggressive and populated with many anonymous participants, who were far from free – was the school, one of the many dozens of artistic directions of the 20th century: it was characterized by its peculiar stylistics, method and language, and its own "false" picture of the world. In that aspect, the school was like other art schools, including the schools of "The Other Art" of 1957–1988, which manifested and constituted themselves in the framework of the second wave of the Russian avant-garde. The situation had changed dramatically: now the field of competition was not only the country's main exhibition location, the





тов: Эдуарда Дробицкого, Натальи Нестеровой, Татьяны Назаренко, Бориса Мессерера, Александра Рукавишникова, Ольги Победовой, Айдан Салаховой!

Серия юбилейных выставок художников-нонконформистов в Третьяковской галерее (славной «эпохи Морозова – Кашук» 2003–2004 гг.) напоминает ПАРАД ПОБЕДИТЕЛЕЙ. «Другое искусство» за последние двадцать лет получило мировое признание. Илья Кабаков на переломе веков возглавляет мировые «хит-парады» художников. Большой стиль XX века носит имя супрематизма. Архитекторами Малевича в образе билдингов-небоскребов застроены все столицы мира. «Черный квадрат» признан главным символом искусства XX века. А выставка в Германии (1996) так и называлась: «От Малевича – до Кабакова». Эдик Штейнберг неугомымо и смело ведет «Диалог с Малевичем» напрямую. Комар – Меламид изящно иронизируют в

рамках соц-арта над продукцией соцреализма. Мировая слава РУССКОГО АВАНГАРДА начала XX века подтверждена теперь и дополнена триумфом ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА. Так отныне в мировой литературе называется «другое искусство».

\*\*\*

«Синхронность» юбилейных экспозиций ведущих художников-нонконформистов в Третьяковской галерее обусловлена близостью их годов рождения: Эрик Булатов (1933), Илья Кабаков (1933), Олег Целков (1934), Иван Чуйков (1935), Юрий Купер (1935), Виктор Пивоваров (1937), Дмитрий Плавинский (1937), Эдуард Штейнберг (1937). Эти исторические даты – по промыслу Божьему – уложились в одну пятилетку (1933–1937). Художники-нонконформисты последовательно празднуют свои юбилеи (70-летие), приходящиеся на 2003–2007 годы. «В искус-

Tretyakov Gallery, but also an international perspective which opened following the destruction of the Berlin Wall and the Iron Curtain.

The last nail in the coffin of Socialist Realism came from the newly-elected president of the Academy of Arts, Zurab Tsereteli, in 1997, who formulated a new slogan of Russian artists: From Socialist Realism to 'Art for Art's Sake' (DI, #1, 1998). During its first five years, from 1997 to 2002, the programme of the reform of the Academy was realized: the reconstruction (on the basis of recreated religious paintings) of the Cathedral of Christ the Saviour; and two museums of Contemporary Art presented – as, in its time, was the Tretyakov Gallery – to the city of Moscow. A similar policy of post-modernism was followed in building up the Academy's exhibition programme; even post-modernist artists such as Eduard Drobitsky, Natalia Nesterova, Tatiana Nazarenko, Boris Messerer, Alexander Rukavishnikov, Olga Pobedova and Aidan Salakhova were elected to the Academy.

The series of commemorative, anniversary exhibitions of such non-conformist artists in the Tretyakov Gallery recalls just such a parade of victors. The "other art" has gained worldwide recognition over the last 20 years: Ilya Kabakov is among the most internationally-known such figures.

The grand style of the 20th century is "suprematism". The architectonics of Malevich in his images of skyscrapers can be seen in all the capitals of the world, while his "The Black Square" became a symbol of 20th century art. Thus the 1996 exhibition in Germany was titled, "From Malevich to Kabakov". Eduard Shteinberg is in a constant living "dialogue with Malevich". Komar and Melamid continue their *sots-art*, and its mockery of Socialist Realism. The international reputation of Russian avant-garde from the beginning of the 20th century is not only confirmed, but gains a triumphant significance from the "second Russian avant-garde", a name that now is associated directly with the "Other Art".

The anniversary exhibitions of such renowned non-conformist artists appeared almost simultaneously at the Tretyakov Gallery, given the closeness of the dates of birth of the artists concerned: Erik Buklatov and Ilya Kabakov were both born in 1933, Oleg Tselkov in

1934, Ivan Chuikov and Yury Kuper in 1935; Viktor Pivovarov, Dmitry Plavinsky and Shteinberg, in 1937. These dates, as if by providence, were associated with the so-popular historic Communist era five-year plan of 1933–1937. The non-conformists celebrate their 70th birthdays in the period of 2003 through to 2007. As Ilya Kabakov has stated: "Art is to be conquered by a gang."

Kazimir Malevich died in 1935. He died a hunted figure, overwhelmed by grief. No one knows the location of his grave in Nemchinovka, a small village near Moscow. Vera Yermolaeva and Alexander Drevin were shot in 1938. Shteinberg's father – Arkady Akimovich, a poet and an artist – was twice sent to the Stalinist GULAG. Vladimir Sterligov, who tutored a group which was later titled a school named after him, met Vera Yermolaeva in a camp near Karaganda. Larionov and Goncharova, El Lissitzki, Vasily Kandinsky, Osip Zadkin, Yakov Lipshitz, Naum Gabo, Natan Pevzner, Ivan Puni – this list could easily be extended – were forced to leave Russia.

In 1957 the non-conformist artists started from a "zero point" – from "The Black Square", which is the sign of zero-colour, zero-form and zero-content of painting. At the same time these artists had a special task, a special aim: to develop their own non-literary and non-bookish language of painting. These non-conformist artists received academic education: Bulatov, Kabakov and Oleg Tselkov studied at the same Central Art School affiliated to the Academy of Arts, and have known each other since 1949. Bulatov and Kabakov graduated from the Surikov School. And the unruly Oleg Tselkov, who was dismissed from two academic institutions in Minsk and Leningrad, graduated from the Theatre Institute where his tutor was Nikolai Akimov. Many non-conformist artists received a brilliant education, in spite of the fact that "formalism and abstractionism" were taboo in the Soviet Union. Anatoly Zverev and Vladimir Yakovlev remain the exceptions, but it seems they were born to become "self-made".

In 1962 Khrushchev acquired the title of "pogrom-maker" at the Manezh Exhibition Hall in Moscow at the exhibition of "30 years of MOSKh". The "Chief of Socialist Realism" was furious



Виктор ПИВОВАРОВ  
Альбом «Лицо». 1979  
Гуашь. 33×25

Victor PIVOVAROV  
Album "Face". 1979  
Gouache. 33 by 25 cm

Виктор ПИВОВАРОВ  
Голова с открытым окном. 1987  
Бумага, акварель. 50×38

Victor PIVOVAROV  
Head with the open window. 1987  
Watercolour on paper. 50 by 38 cm



ство надо вламываться бандой», – сказал Илья Кабаков.

В 1935 году умер Казимир Малевич. Умер затравленный и убитый горем. Могила его в Немчиновке, под Москвой, потеряна. Вера Ермолаева и Александр Древин в 1938 году расстреляны. Отец Штейнберга – Аркадий Акимович Штейнберг, художник и поэт, дважды сидел в лагере. Владимир Стерлигов, воспитавший в 1960-х годах «школу стерлиговцев», встретился в одном лагере под Карагандой с Верой Ермолаевой. Ларионов – Гончарова, Эль Лисицкий, Василий Кандинский, Осип Цадкин, Яков Липшиц, Наум Габо, Натан Певзнер, Иван Пуни и еще многие художники-авангардисты вынуждены были эмигрировать из России.

В 1957 году художники-нонконформисты «начинали с нуля», буквально – с «Черного квадрата», который есть знак нуля-цвета, нуля-формы, нуля-содержания живописи, но одновременно и техническое задание – ТЗ – на разработку собственного, независимого (от литературы и литературщины) языка живописи.

Они, художники-нонконформисты, получили академическое образование. Однокашники Эрик Булатов, Илья Кабаков, Олег Целков с 1949 года учились в ЦХШ при Академии художеств. Затем Булатов и Кабаков закончили Суриковский институт. Уже тогда непокорный Олег Целков, изгнанный из двух академических институтов в Минске и Ленинграде, закончил Театральный у Николая Акимова. Блестящее художественное образование – при полном запрете в СССР «формализма и абстракционизма» – получили и другие художники-нонконформисты. За исключением, пожалуй, только Анатолия Зверева и Владимира Яковлева, но им и положено быть «самородками».

В 1962 году Хрущев в московском Манеже устроил погром – на выставке «30 лет МОСХ». Предметом негодования «шефа соцреализма» были не только старые «бубновалетовцы», но и молодые абстракционисты-белютинцы, также как живописец Гаяна Каждан и скульптор Эрнст Неизвестный. В эту «первую пятилетку инакомыслия» 1957–1962 годов и происходило самоопределение художников-нонконформистов. И размежевание их с молодыми ху-





Николай ВЕЧТОМОВ  
*Падающие камни -1*  
1983  
Картон, тушь,  
акварель. 65×69

Nikolai VECHTOMOV  
*The Falling Stones -1*  
1983  
Ink, watercolour  
on cardboard  
65 by 69 cm

дожниками-соцреалистами. Стили-  
стический выбор первых и конфор-  
мизм вторых определил их нынеш-  
нюю значимость в мировом искусс-  
ве: «Мое расхождение с советской  
властью – чисто стилистическое», –  
заявил в 1965 году на суде Андрей  
Синявский, выдающийся писатель-  
нонконформист.

Бульдозерная выставка 1974 го-  
да – тоже юбилей: 30 лет! – оконча-  
тельно определила отношение госу-  
дарства СССР к «другому искусству».  
Почти все художники-нонконформис-  
ты вынуждены были эмигрировать  
из страны в 1971–1987 годах. Что  
позволило им не только «заочно»  
(1962–1992 годы), но и «очно» сде-  
лать в России и на Западе мировое  
имя. Прежде всего в период Горби-  
бума 1987–1992 годов. Их нынеш-  
ний триумф в Третьяковской галерее  
праздничен еще и потому, что знаме-  
нует возвращение прославленных за  
рубежом художников на Родину.

\*\*\*

Краткую характеристику ЮБИЛЕЙ-  
НЫХ ВЫСТАВОК в Третьяковской га-  
лерее надо предварить упоминанием  
первой, в 1994 году, персональной  
выставки Михаила Шварцмана  
(1926–1997). Среди художников-  
нонконформистов он занимал совер-  
шенно особое место – гуру, библей-  
ского мудреца, духовного лидера.  
Сходить «на поклон» в мастерскую  
Шварцмана, которой никогда не бы-  
ло – работал на дому, считалось боль-  
шой честью для любого художника.



Николай ВЕЧТОМОВ  
*Красное-черное*  
1988  
Холст, масло. 65×70

Nikolai VECHTOMOV  
*Red-Black*  
1988  
Oil on canvas  
65 by 70 cm

not only with the old members of the  
"Jack of Diamonds" group, but also with  
the young abstractionists from the  
Belyutin circle. There were particular  
individuals who found themselves in  
the focus of Khrushchev's keen atten-  
tion – the painter Gayana Kazhdan, and  
the sculptor Ernst Neizvestny. In the  
USSR, the first five dissident years  
were those of 1957 to 1962, and dur-  
ing this short period non-conformist  
artists came to constitute and differen-  
tiate themselves, standing apart from the  
young Soviet Socialist-Realist artists.  
The stylistic choice of the first, and the  
conformism of the latter, determined  
their significance in world art: "My con-  
frontation with Soviet power lies only in  
the sphere of stylistics", declared the  
outstanding non-conformist writer  
Andrei Sinyavsky at his trial in 1965.

The legendary Bulldozer Exhib-  
ition of 1974 – celebrating its 30th  
anniversary this year, too – demonstrat-  
ed once and for always the attitude of  
the Soviet state to the "other art." Many  
non-conformist artists were squeezed  
out from the country: the exodus of  
1971–1987 allowed them to gain  
world recognition, most of all during

так и говорил на открытии выставки  
1994 года в Третьяковской галерее:  
«Работы свои называю "Иературы»».  
Дело мое иератизм. Я – иерат (тер-  
мин явился мне в видении). Я – ие-  
рат – тот, через кого идет вселен-  
ский знакопоток. Знаменую молча-  
ливое имя – знак Духа Господня.

Схождением мириад знаков,  
жертвенной сменой знаковых мета-  
морфоз формирую иературу.

В иературе архитектурно  
спрессован мистический опыт чело-  
вечества. Иература рождается экста-  
тически. Знамения мистического  
опыта явлены народным сознанием,  
прапамятью, прасознанием.

Созидаю новый невербальный  
язык третьего тысячелетия.

Пока я, иерат, не родился в  
смерть, говорю вслух:

– Язык третьего тысячелетия  
сформирован и увенчан – актами  
иератур».

Публике были представлены  
его великолепная графика и два ти-  
па живописных работ, которые  
условно можно назвать «лики» и  
«структуры». Все 1960-е годы  
Шварцман гордо и с большим убеж-  
дением в своей истинности-правоте  
демонстрировал «на приемах-пер-  
формансах» у себя дома эти «лики»,  
подробно рассказывая зрителю-слу-  
шателю о «процессе писания» досок  
(он работал, как русские иконопис-  
цы, в технике доска – темпера):  
слои – след кисти – многослойность –  
«просвечивающая» фактура – знак  
свыше: работа закончена. «Кабак

Михаил  
ШВАРЦМАН  
*Формула дельфина*  
1978  
Доска, левкас,  
темпера. 75×100

Mikhail  
SHVARTSMAN  
*Formula of Dolphin*  
1978  
Tempera on panel  
75 by 100 cm



Михаил  
ШВАРЦМАН  
*Весть*  
1970  
Доска, левкас,  
темпера. 63×63

Mikhail  
SHVARTSMAN  
*Announcement*  
1970  
Tempera on panel  
63 by 63 cm



the "Gorbachev-boom" of 1987–1992.  
The triumphant exhibitions of such  
artists at the Tretyakov Gallery mark  
their return to their homeland.

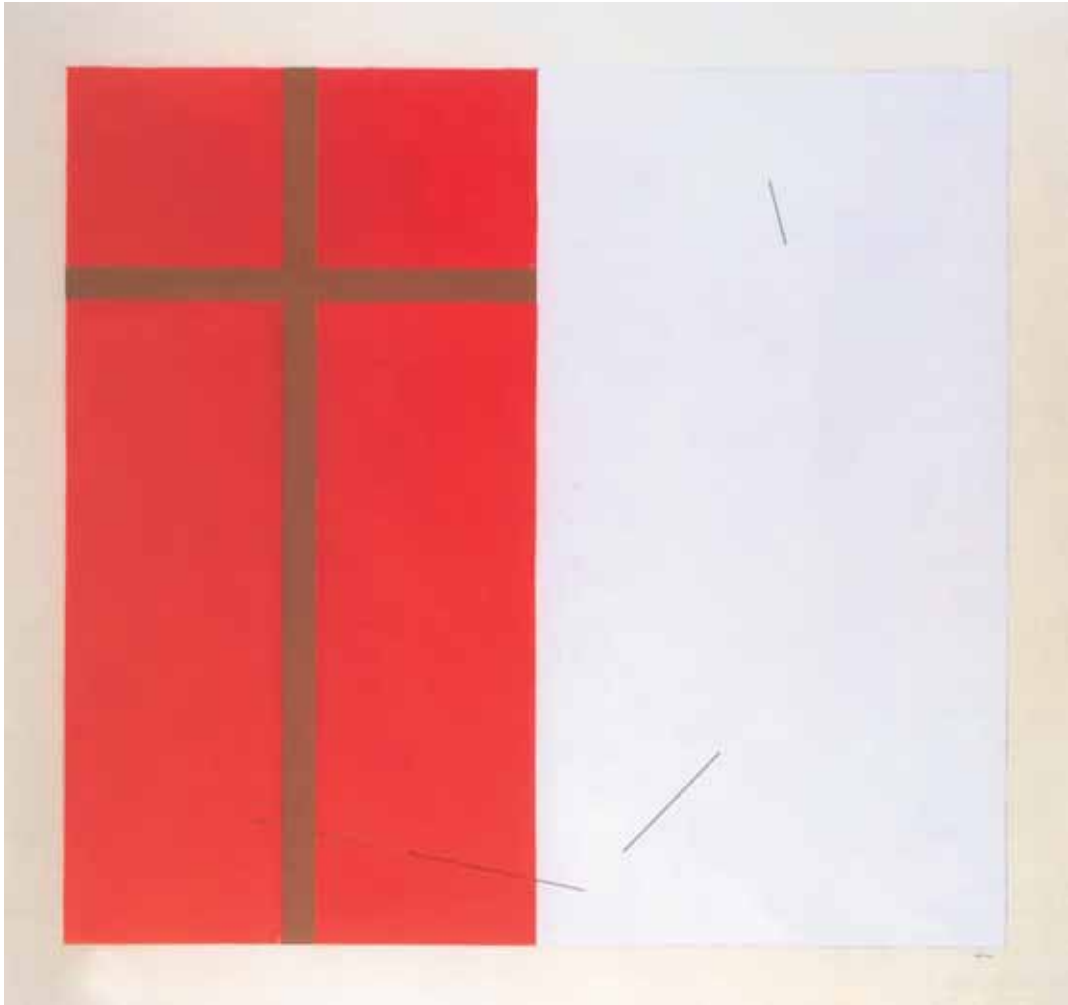
Any short review of the anniver-  
sary exhibitions at the Tretyakov Gallery  
needs to be preceded with some com-  
ment on the first solo-exhibition of  
Mikhail Shvartsman (1926–1997)  
there in 1994. Shvartsman occupied a  
unique position among non-conformist  
artists: he was their guru, almost a Bib-  
lical sage and spiritual leader. To be  
allowed to visit his studio – though he  
had never had any such space, and  
worked at home – was considered a  
great honour for any artist. And if all the  
non-conformist artists associated them-  
selves with the metaphysic trend in art,  
Shvartsman insisted on sacral inten-  
tions, the latter being the source of his  
hierachy of language, theurgy of  
method and spirituality of style.

Something mysterious always  
exists in any creative activity – a mys-

tery even for the individuals concerned.  
Shvartsman's influence on contempo-  
rary artists cannot be overestimated.

The anniversary exhibitions of  
2003–2004 in the Tretyakov Gallery  
opened with the presentation of the  
father-founders of the "Moscow con-  
ceptual school", Erik Bulatov, Ilya  
Kabakov and Viktor Pivovarov: they  
called themselves the "genius"  
*sheshtidesyatniks* (the generation of  
the 1960s). Their genius put them into  
direct opposition with the dissident  
*sheshtidesyatniks*, not to mention the  
conformists of that period. By the  
1970s their "genius" managed to reach  
a certain level of perfection of concep-  
tual practice, and organized – through  
the so-called "apartment exhibitions" –  
a wide conceptual movement in the  
USSR. But, as is of great importance,  
the conceptualists realized, understood  
and interpreted the methodology and  
theory of the concept. Pivovarov made  
the most exhaustive retrospective pres-





(т.е. Илья Кабаков. – *С.Л.*) говорит – это входы в Тот мир», — сообщал собеседнику довольный товарищем Шварцман. И вдруг в начале 1970-х он резко бросает «лики» и переходит (до конца жизни) на писание «сакрализованных структур»: «Пока человек будет антропоморфировать мир, он не поймет мира. Иерат рассматривает мир знаково, не антропоморфируя его, и тайна мира молчаливо открывается ему». Тайна развития творчества художника – всегда тайна, зачастую даже для самого художника. Архитектоника «структур» Михаила Шварцмана безусловно обогатила его творческое наследие – в этих работах есть, помимо живописно-пластических достоинств, еще и архитектурно-дизайнерские возможности их практического использования. Но причиной резкой смены манеры Шварцмана была и очевидная «кража» Шемякиным идеи «ликов» для своей выставки в галерее Дины Верни (с каталогом, афишами, прес-сой – в Париже 1971 года).

ЮБИЛЕЙНЫЕ ВЫСТАВКИ 2003–2004 годов в Третьяковской

галерее открывали отцы-основатели «московской концептуальной школы» – Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виктор Пивоваров. Шестидесятники-гении (так они себя называли и жестко противопоставляли шестидесятникам-диссидентам и особенно шестидесятникам-конформистам) к 1970-м годам довели до совершенства свои концептуальные практики. И организовали в режиме «квартирных выставок» широкое концептуальное движение в СССР. Но, главное, концептуалисты отразилировали и осмыслили методологию и теорию концепта.

В Третьяковской галерее в 2004 году наиболее полно свою ретроспективу представил Виктор Пивоваров. Из Праги ближе было везти работы? В нескольких залах (на Крымском валу) экспонировались концептуальные картины, рисунки, объекты, инсталляции. Сверх того – проекты, альбомы, инструкции, какие-то справки из ЖЭКа, «пустые» альбомы с приложенными к ним карандашами: пиши, рисуй, думай! В картине-рассказе из альбома «Ли-

Эдуард ШТЕЙНБЕРГ  
*Композиция*  
2003  
Холст, масло  
160×170

Eduard STEINBERG  
*Composition*  
2003  
Oil on canvas  
160 by 170 cm

entation of his works at his exhibition in the Tretyakov Gallery (perhaps because Prague is close to Moscow?) In the halls of the Gallery on Krymsky Val he showed his conceptual paintings, drawings, objects and installations, not to mention some projects, albums and papers from Soviet housing and communal services, and the "blank" albums with the pencil set invitingly to visitors, with the apparent exhortation: Write! Draw! Think!

In the picture-tale from the album "Litsa" (Faces) the artists refers to somebody and to himself, asking: "You remember, don't you? My flat on Maroseika... We were having tea and speaking about our friends who shouldn't have left the country" (1979); in the light-blue background there is a white silhouette-portrait of a man. His head – down to the collar of the shirt – is filled with images of a part of the kitchen interior where this "tea meeting" took place: it is a touch very typical for Pivovarov. In the visual texts at the exhibition the viewer-reader perceives a comprehensive realization of the following conceptual principles, formulated by the author:

- (1) revision of the role of colour in the picture;
- (2) rejection of the so-called "sensual deformation" of the object;
- (3) rejection of the artistic gesture;
- (4) the destruction of spacial unity in the picture;
- (5) breaking logical connections among objects;
- (6) open painting – "open" in the sense that the conceptualist-artist can freely take it from the picture and set it into the space between the picture and the viewer/co-creator (as was done by Malevich in "The Black Square");
- (7) alienation – "the picture alienated from the artist receives the opportunity to speak for itself";
- (8) painting as a literary genre.

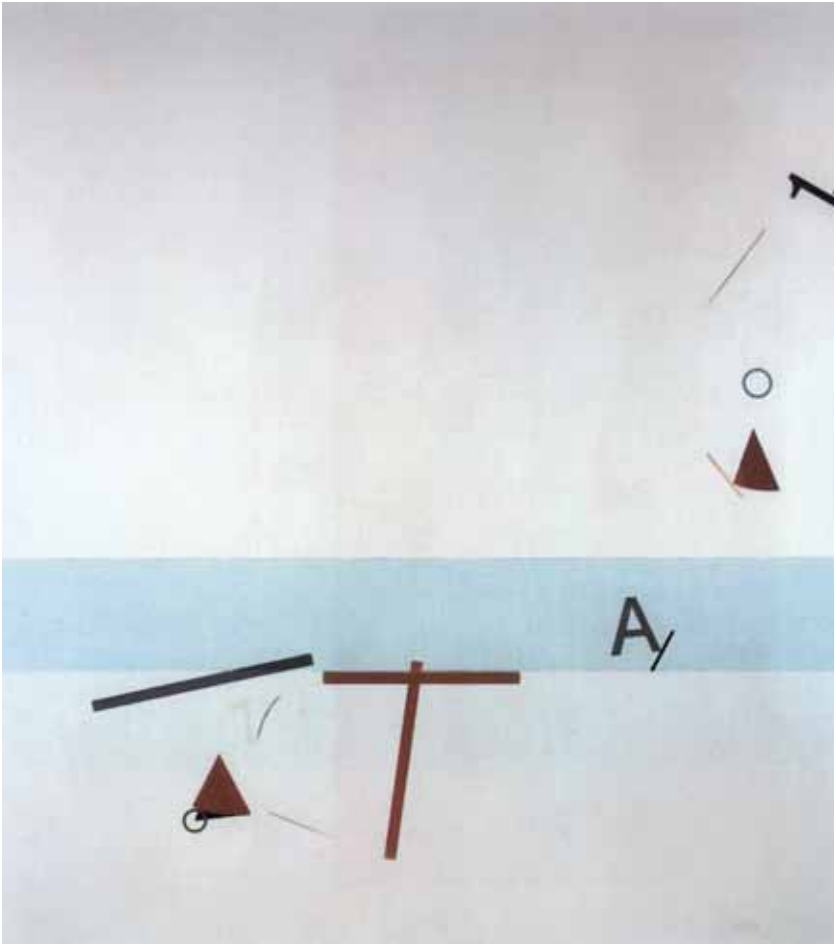
Of course, this list of conceptual means is "open" to a number of supplementary entries – it could be continued à-la Pivovarov. For example: (9) the picture as a semiotic space; (10) from the image to the sign, etc. But if all these are to be considered seriously, one sees the radical revolution that took place in art, the revolution made by the conceptualists: the artistic paradigm was changed. New languages, methods and

styles in the "picture-puzzles" were ready to move from the visual space to a literary one, but could not overcome the borders between them – such is the methodology of Moscow conceptualism.

Erik Bulatov's exhibition was different: in his pencil studies he reveals something of the mystery of the birth of the ideas behind his future pictures. Created with the particular delicacy which is characteristic of Bulatov, these drawings create a deeper understanding of the artist's path through the world. He himself has said a great deal about "the surface, space and light" in his pictures, about his creative results and about his teachers, first and foremost Favorsky. Art critics may rank Bulatov among the conceptualists, or the hyper-realists, sots-artists, or surrealists – but any such terms do not reach the core of Bulatov's creativity. One thing is clear, however: Bulatov is unique in his ability to work with various sign systems, "contra signatures". He is able to combine the iconographic signs of a photo-portrait or a photolandscape with seemingly incompatible conventional signs: letters, words, verbal texts, or non-verbal signs – like the official emblem of the USSR that sets like the sun into the depth of the

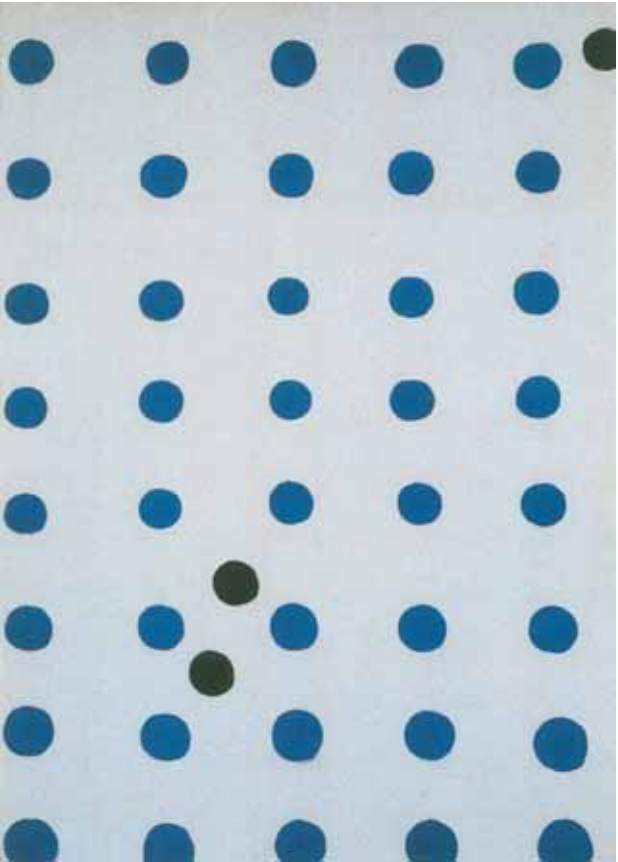
Эдуард ШТЕЙНБЕРГ  
*Рождество (Памяти Феликса Светова).*  
2002  
Холст, масло  
170×150

Eduard STEINBERG  
*Christmas (In Memory of Felix Svetov).* 2002  
Oil on canvas  
170 by 150 cm



Юрий ЗЛОТНИКОВ  
*Сигнальные системы*  
1959  
Бумага, темпера  
60×80

Yuri ZLOTNIKOV  
*Signal Systems*  
1959  
Tempera on paper  
60 by 80 cm



ца» – «Не помнишь? У меня на Маросейке, мы пили чай и вспоминали друзей, уехавших напрасно» (1979) – на бледно-серо-голубом фоне дан белый оплечный силуэт-портрет человека. Вся его голова, до воротничка рубашки, заполнена изображением части интерьера кухни, где пили чай. Значит, это его слова и мысли! – типичная работа Виктора Пивоварова.

Зритель-читатель видит в изобразительно-текстовом материале выставки Пивоварова богатую и многообразную реализацию концептуальных принципов, сформулированных автором: (1) пересмотр роли цвета в картине; (2) отказ от так называемой «чувственной деформации» предмета; (3) отказ от артистического жеста; (4) разрушение единого пространства картины; (5) разрыв логических связей между объектами в картине; (6) открытая живопись – открытая в том смысле, что художник-концептуалист может вынуть ее «из картины» и сместить в пространство между картиной и зрителем-сотворцом (это то, что сделал Малевич в «Черном квадрате»); (7) отстранение – «отстраненная от автора картина получи-

ла возможность говорить сама»; (8) картина как литературный жанр.

Конечно, этот список концептуальных приемов открыт: его можно дополнять и продолжать вослед Пивоварову. Например, (9) картина как семиотическое пространство, (10) от образа – к знаку и т.д. Но, глядя глубже, можно видеть радикальную революцию в искусстве, которую совершили концептуалисты: произошла смена художественной парадигмы. Новые языки – методы – стили в картинах-загадках, изобразительного пространства перекочевавших было в литературное, но так и застрявших на границе! – вот методология московского концептуализма.

Выставка Эрика Булатова – другая. В карандашных эскизах он как бы приоткрывает тайну рождения замысла будущих картин. Исполненные особого, булатовского изящества рисунки помогают, в то же время, понять происхождение и результат «собственного движения сквозь мир» грамотно рефлектирующего художника. Он и сам много рассказал о «поверхности, пространстве, свете» своих картин, «о своем творчестве» и





Дмитрий ПЛАВИНСКИЙ  
*Черепаха*  
Холст, масло  
150×125

Dmitry PLAVINSKI  
*Turtle*  
Oil on canvas  
150 by 125 cm

своих учителях, прежде всего о Владимире Фаворском. Критики причисляют Булатова и к концептуалистам, и к гиперреалистам, и к соц-артистам, и к сюрреалистам... Но даже в сумме эти определения не схватывают «сути Булатова». Ясно только, что он, как никто, умеет одновременно, в пространстве одной картины, работать с различными, вплоть до контрарных, знаковыми системами – контрсигнатурами. Умеет иконографические знаки фотопортрета или фотопейзажа безнаказанно совмещать, казалось бы, с несовместимыми конвенциональными знаками: буквы – слова – вербальные тексты. С невербальными знаками – типа

герба СССР, вместо Солнца опускающегося в пучину Океана. И т.д. Причем «чужие знаки», буквы например, начинают у него жить по законам «прямой перспективы» пейзажа, выталкивая сам пейзаж «за» пространство вертикально стоящего холста. «Перед» холстом, как у всякого концептуалиста, у него есть еще одно пространство: пространство сотворчества художника – зрителя. Уже три! – в физическом пространстве. В метафизическом пространстве «внутри рамы картин» живут еще несколько пространств: семиотическое, формо-цветовое (живописное), композиционно-синтаксическое, прагматическое, смысловое (алогис-

ocean; and further, "alien signs", the letters that start to live according to the laws of "direct perspective" familiar from landscape, as the landscape itself is "pulled" beyond the space of the vertical canvas. And like any other conceptualist Bulatov has another space in front of the canvas – the space of the interaction between the artist and viewer. Then there is the third, physical space. And in the metaphysic space "inside the frame of the painting" there are further spaces: semiotic, form-colour (visual), compositional-syntactic, pragmatic, meaningful (a-logical). Within all these physical and metaphysical spaces Bulatov must build his "meta-space", inside which "the game with cultural codes" lets him reach "the highest expressiveness" of the final picture.

Ilya Kabakov's "Spiral-labyrinth" in the hall of the Tretyakov Gallery was associated with the "Tatlin Tower". Kabakov, the most radical of the conceptualists, is not afraid to be blamed for such feeble imitation; he gives no further thought. He has said that a conceptualist is painting not only on a canvas, but also on the viewer. In his installation of the "communal apartment" – a symbolic symbol of socialism – the viewer enters, in fact literally steps into the primarily-designed element of the installation. Any such gesture from the viewer to Kabakov's installation seems natural; any aggressive reaction matches the idea. Thus, Kabakov's spiral-labyrinth naturally and easily encompasses Tatlin's spiral-tower, Lenin's thesis on the spiral development, and a vaginal contraceptive spiral. The number of verbal commentaries to Kabakov's "A Fly" is really countless, and their philosophical quality beyond imagination.

The term "sots-art" was smartly formulated by Komar and Melamid in the 1970s, though works of art in this style had already appeared in the heroic 1960s, including those of Oscar Rabin, Boris Sveshnikov and Mikhail Roginsky which were shown at underground exhibitions. The viewers were largely foreigners, diplomats, journalists and tourists. Bulatov, Ilya Kabakov and Pivovarov are sots-artists too, but of another kind. Oleg Tselkov was never deemed a sots-artist, though his exhibition at the Tretyakov Gallery seemed almost like a "voice in the sots-art wilderness". Tselkov is different from the rest, a pure

тическое). Над всеми этими физико-метафизическими пространствами Эрику Булатову приходится строить метапространство, внутри которого «игра культурными кодами» позволяет ему достигать невыразимой выразительности картины.

«Спираль-лабиринт» Ильи Кабакова в зале Третьяковской галереи отсылает зрителя-постмодерниста к «башне Татлина». Но Кабаков, самый радикальный из художников-концептуалистов, не боится обвинений в эпигонстве. Даже не думает об этом. Он говорит: концептуалист мажет не только по холсту – он мажет по зрителю. В инсталляцию его «коммунальной квартиры», знака-символа социализма, зритель входит, т.е. вступает-и-помещается, как изначально спроектированный элемент инсталляции. Любой жест зрителя в кабаковской инсталляции встает «на место». Любой агрессивности слово возражения попадает «в тон». В «спираль-лабиринт» Кабакова естественно, т.е. без какого-либо насилия, входят и татлинская спираль «башни», и ленинская спираль развития, и вагинальная спираль «против деторождения». Количество вербальных комментариев «Мухи» Кабакова достигает размеров «слона». А их философическое качество – запредельное.

Термин соц-арт удачно придуман Комаром – Меламидом в 1970-х годах. Но работы в стиле соц-арта появились в «героических шестидесятых»: Оскар Рабин, Борис Свешников, Михаил Рогинский демонстрировали их в своем подполье иностранцам – дипломатам, журналистам, футуристам. Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виктор Пивоваров тоже соц-артисты, но другого толка. А вот Олега Целкова критики к соц-арту никогда не относили. Хотя его выставка в Третьяковской галерее вопиет – открыто, ползубыми ртами его «персонажей-целковитов» – о своей принадлежности к соц-арту. Но Целков своей подчеркнуто «блестящей живописью» всю жизнь старается отмежеваться от «других». Он – сам по себе. Он – чистый живописец. Он работает с цветом и светом. Он работает с фактурой и лаком. Он – профессор композиции и конструкции картины. Но он – художник-фигуративист. Уже того – портретист. Правда, Целков пишет «странный портрет» – все время

painter working with colour and light. He marvels at the texture of his paintings. A real professor of pictorial composition and structure, he is at the same time a figurative painter – and, in an even narrower sense, a portraitist. However, Tselkov paints a very special portrait, effectively one and the same work: not alike, but nevertheless somehow "one and the same", the "portrait of the portrait". In such terms the artist himself defines his "genre". Tselkov's art is called "re-ceptualism", the art of "second reflection": Tselkov had to compare and contrast portraits of all times and all people in order to reveal and expose, and visualize to the viewer an invariant of the

"portrait." The opposition of his images, icons and Tselkovits in the framework of the picture and its double provides their absolute identity, while the colouristic characteristics of his canvases contradicts this identity. Their luxurious colour spectrum contradicts the plain wretched ugly mugs of the Tselkovits. The brightness of his colours overwhelms the hundred colours of his contemporaries; collectors are not inclined to buy Tselkov – his works dominate other works in collections by the power of their colour. Over the years Tselkov's palette has changed from red to violet, using the full spectrum, but always remaining awfully powerful.

Олег ЦЕЛКОВ  
*Портрет с ножом*  
1992  
Холст, масло  
130×82

Oleg TSELKOV  
*Portrait with Knife*  
1992  
Oil on canvas  
130 by 82 cm







Георгий ПУЗЕНКОВ  
*Big Black Pixel*  
(Большой черный  
фрагмент)  
1995  
Холст, акрил, песок  
300×300×7

Georgy PUZENKOV  
*Big Black Pixel*  
1995  
Oli, acrylic, sand  
300 by 300 by 7 cm

один и тот же. Не похожий один на другой – но один и тот же. Ибо это – портрет портрета. Так определяет «свой жанр» сам художник. Но тогда искусство Целкова называется Ре-Цептуализм. Искусство «второй рефлексии»: Целкову надо было сопоставить – противопоставить портреты всех времен и народов, чтобы выявить и представить себе и зрителю инвариант Портрета, а потом еще этот инвариант-идею изобразить. И вот теперь это – действительно портрет портрета. Противопоставление его «целковитов» в режиме «картина и ее двойник» доказывает их абсолютное подобие. Зато на фоне этого подобия разительно противостоят цветовые решения его холстов. Цветовая роскошь контрастирует, прежде всего, с убожеством «рож целковитов». Яркостью цвет Целкова превосходит «сто цветов» его современников-художников. Коллекционеры не любят покупать Целкова – он забивает остальные работы коллекции. И прежде всего – цветом! В течение жизни палитра Целкова изменялась от красного до фиолетового – по всему спектру радуги. Но всегда оставалась убийственно мощной!

Работы абстракционистов Николая Вечтомова, Юрия Злотникова, Эдика Штейнберга тоже много

говорили о цвете, но в целом картины и творчества представляли три совершенно различные школы ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА. Лянозовская школа, к которой принадлежит Николай Вечтомов, первой бросила свой беспредметнический вызов соцреализму в 1957 году. Сразу несколько смелых художников: вернувшийся в 1956 году из лагеря Лев Кропивницкий, рядом – Лидия Мастеркова, Владимир Немухин, Николай Вечтомов, поначалу курировавшая их Ольга Потапова, жена Евгения Леонидовича Кропивницкого, – обратились к абстрактной живописи. Каким-то чудом они разошлись – в, казалось бы, узкой сфере абстракции – по своим неповторимым путям: и в рисунке, и в цвете, и в фактуре.

А всем им, стилистически и территориально, противостоит Эдик Штейнберг, который напрямую тащит линию супрематизма, как если бы не было 70-летнего перерыва в истории РУССКОГО АВАНГАРДА.

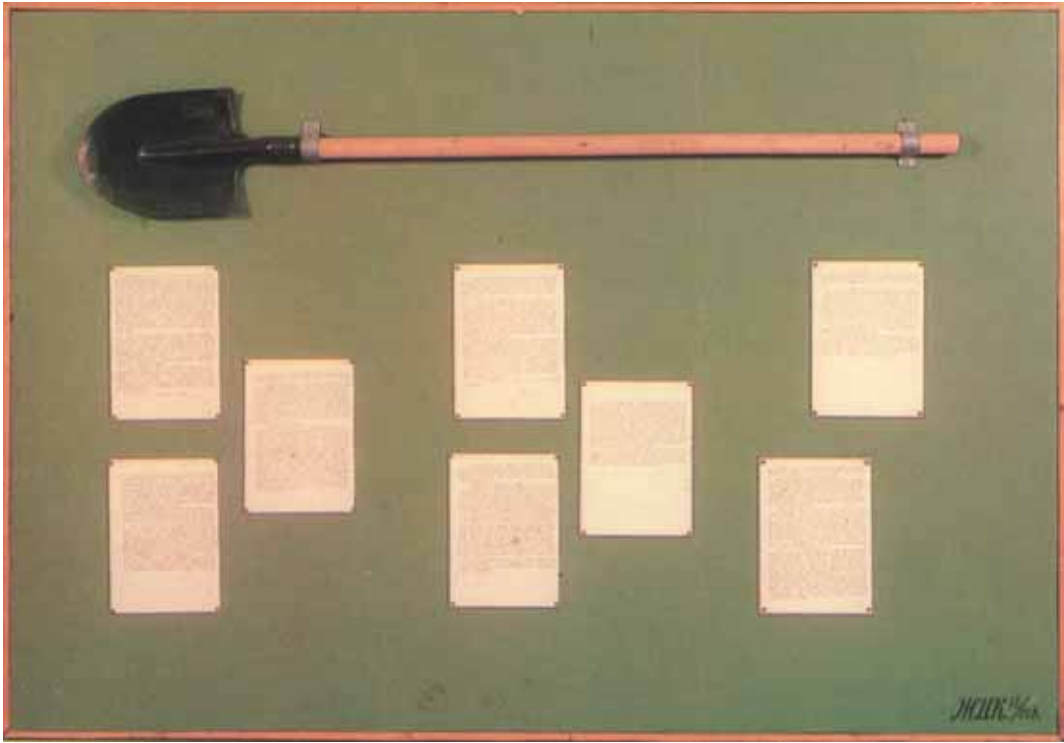
Выставка-ретроспектива Дмитрия Плавинского, который четырнадцать лет работает в США, тоже содержит несколько работ, которые можно принять за «беспредметнические». Но это художник совсем другой школы. В 1960-х го-

The works of the abstractionists – Nikolai Vechtomov, Yuri Zlotnikov and Shteinberg – used the language of colour, but their pictures and creative effort on the whole represented three absolutely different schools of the second Russian avant-garde. The Lianozov school – to which Vechtomov belonged – was the first to make a non-figurative challenge to Socialist Realism, as early as 1957. A few courageous artists – Lev Kropivnitsky, who returned from a Stalinist camp in 1956, Lidia Masterkova, Vladimir Nemukhin, Nikolai Vechtomov and Olga Potapova, the wife of Lev Kropivnitsky – turned to abstract art. They worked in close association, but nevertheless managed each in their own way to follow their own paths in drawing, colour and texture. Shteinberg is their counterpart in style and manner – he clutches at the "suprematism rope", paying little or no attention to the existence of a 70-year gap in the history of the Russian avant-garde.

The retrospective exhibition of Dmitry Plavinsky, who has lived in the USA for fourteen years, included a few works that might be regarded as abstract. But Plavinsky is a representative of another school of art: in the 1960s, quite unexpectedly for those times, the phenomenon of "religious art" appeared in the Soviet Union, represented by Plavinsky, Alexander Kharitonov and Boris Kozlov. These brilliant masters of drawing and painting used in their works certain "forgotten matters": the Bible, the shroud, the floral motifs and colour palette of Byzantine-Russian icons,

Иван ЧУЙКОВ  
*Окно XXXVI*  
2000  
Оргалит, масло  
141×141

Ivan CHUYKOV  
*Window XXXVI*  
2000  
Oil on hardboard  
141 by 141 cm



Илья КАБАКОВ  
*Лопата*  
1984  
Оргалит, масло,  
коллаж

Ilya KABAKOV  
*A Spade*  
1984  
Oil on hardboard,  
collage

дах появились абсолютно невозможные в СССР художники «религиозного направления»: Дмитрий Плавинский, Александр Харитонов, Борис Козлов. Они все – блестящие рисовальщики и яркие живописцы – тематически и содержательно могли использовать в своих картинах «забытые материалы»: книги Библии, рисунок Плащаницы, цвета и краски византийско-русских икон, архитектуру и интерьеры церкви, литургическое действо. Плавинский среди них является самым артистичным и стилистически разнообразным. Он работает сразу во многих жанрах и материалах. Работает интересно. Его игра с фактурами и цветовыми оттенками завораживает зрителя. Его картины – почти всегда шедевры. Они часто требуют повторения себя, настолько по душе приходится сразу нескольким коллекционерам. Плавинский теперь многое разрешает себе и в чисто «светских пространствах»: карты Манхеттена, каналы Венеции, предметы живой и «мертвой натуры». На выставке представлены его работы московского и нью-йоркского периодов, и зрителю интересно самому отслеживать развитие живописного языка и оригинальных стилистик еще одного яркого представителя ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА.

Илья КАБАКОВ  
*Моя Родина. Мухи*  
1991 (2003)  
Инсталляция

Ilya KABAKOV  
*My Motherland. Flies.* 1991 (2003)  
Installation



the architecture and interiors of cathedrals, and even the process of the liturgy. Plavinsky is the brightest character among them, working in many genres and techniques. His texture and nuances of colour catch the viewer's eye, and almost all his pictures are real masterpieces. As a result, he has often had to make original copies, given the demand from collectors. Today, Plavinsky works in purely "secular spheres", making maps of Manhattan, of the canals of Venice, and objects taken from life and still-life. The exhibition embraced both his Moscow and New York periods, with the viewer becoming involved in an analysis of the process of the development of Plavinsky's pictorial language and original stylistic devices – another indisputable, and brilliant, representative of the second Russian avant-garde.





# СВЯЗЬ ВРЕМЕН

## A Link Through the Years

Александр Морозов  
Alexander Morozov

В проекте Виктора Бондаренко – Константина Худякова – Романа Багдасарова (далее: Б-Х-Б) бросаются в глаза два момента. Во-первых, для выражения своего замысла они выбрали форму, которая не создает преграды между авторами и зрителем. Язык их «Иконостаса» принципиально общедоступен. В наше время это, пожалуй, редкость. Сегодня мало кто склонен обращаться к «городу и миру», предпочитая диалог со «своими». Не оттого ли в ходу масса отдельных «культур»: молодеж-

ная, элитарная, гендерная, поп-культура, хип-хоп-культура, гей-культура? А тут вполне естественно изображаемые лица и переживания моделируются со всей очевидностью, на какую ныне способна компьютерная графика. Эта форма визуальности даже более доходчива для любого, в том числе абсолютно неискушенного, восприятия, чем реализм классической живописи.

Второе касается смысла возникающих перед нами образов. Он до предела полемичен и провока-

Виктор Бондаренко, Konstantin Khudyakov and Roman Bagdasarov's project "Deisis" has two particularly striking features.

First of all, the form they have chosen to express their idea establishes no boundaries between the artists and viewers: the language of the Iconostasis can clearly be understood by all. This is a rare factor today, when few artists address "the city and the world", preferring communication with their own kind. This may be why so many separate cultures abound today: youth culture, the "A-list" set, the worlds of gender, pop-culture, hip-hop culture, gay culture... The naturally portrayed figures of "Deisis" and their emotions are modelled with all the clarity that modern computer graphics can offer. Their visual form is more accessible to any – even the least sophisticated – viewer than classical realist art.

Turning to the meaning of the project: it is polemical and provocative, raising all the contradictions of

the modern Russian mentality. We are confronted with a painfully familiar crisis of values, the disintegration of the guiding principles of morality and the mutually exclusive conclusions drawn in this situation by our contemporaries and fellow-citizens. "Deisis" attempts to show examples of a moral and spiritual dignity found in the conscious sacrifice of human personality through superhuman existential efforts. The culture engendered by radically changing times is experienced by the creators with an acute pain. This perhaps brings them close to the sources of the practice known today as "pertinent" art. The creators of "Deisis" – the idea belonged to Bondarenko – and the "pertinent" art set take similar emotional experiences as their starting-point. Yet the existential models they go on to develop are diametrically opposite: if the "pertinent" artists' standpoint could be taken as "you turn me into a brute, so a brute I will be", the creators of "Deisis" dwell on

*Предстояние  
(Деисус)  
Проект  
инсталляции  
в Государственной  
Третьяковской  
галерее*

*Deisis  
Installation Project  
for the State  
Tretyakov  
Gallery*

a concept of faith and will which have the power to transform our existence. The main source of faith, for them, is the sacred history of Christianity.

But today, it might be argued, plenty of artists are turning to their religious roots for inspiration. Indeed, extolling the virtues of the native tradition has become a somewhat banal substitute for the revolutionary vigour of the 1990s. In contemporary Russian art this trend is usually represented by stylised re-workings of icons and 19th-century academic paintings. Using tried and tested methods, artists produce new glossy pictures. The visual style of "Deisis" is created by Khudyakov: his exclusively technogenic style places him outside the historical evolution of the plastic arts. His working material is not drawn from Dionisii, Simon Ushakov, the Stroganov school or the Palekh artists. Nor is it to be found in the legacy of Losenko, Bruni and Semiradsky's Academy of Arts. Khudyakov borrows the techniques the project demands from American hyper- and photo-realism, the masters of Italian neo-realist cinema and the aesthetics of Pasolini, Buñuel and Andrei Tarkovsky. For many contemporary artists the 20th century's avant-garde visual legacy has degenerated into a sickly-sweet handful of Hollywood special effects. Unusually, Khudyakov attempts to combine it with 19th-century Russian psychological realism. His work combines computer graphics techniques with methods inherited from Ge and Kramskoi.

Khudyakov's interpretation of the Russian icon is not canonical: those seeking to find harmony and enlightenment in "Deisis" will likely be disappointed. It has none of the tranquil beauty we value so highly and which, in the Orthodox tradition, has been associated with true faith since the times of Andrei Rublev. We are forced to bear witness to the harsh spiritual experiences which racked the figures of the Scriptures. This likens Khudyakov's characters to Kramskoi's "Christ in the Wilderness" and the Christ of Ge's evangelical paintings. To be in the presence of figures from this modern Iconostasis is hard – for some, indeed, unbearable. The viewer is forced to share the





*Енох*  
Из проекта  
DEISIS/Предстояние

*Enoch*  
from DEISIS project

*Енох*  
Из проекта  
DEISIS/Предстояние  
Фрагмент

*Enoch*  
from DEISIS project  
Detail

burden of their life's work: the spiritual quest, the passions and the doubts. At the very least, each of us will have to face some difficult soul-searching – not unlike the characters of Tolstoy, Dostoyevsky, the Wanderer (*peredvizhnik*) artists or, in a more recent example, those of Pavel Korin's "Vanishing Russia: A Requiem". Musing on Korin, one outstanding critic observed: "...as the characters reflect on life, we, the viewers, begin to reflect also. What a good thing this is, and what a long-forgotten feeling!"

Naturally, Abram Efros did not intend to foist his own artistic taste on the Soviet public. His preference was for art of a different kind, from another era. He was merely drawing the reader's attention to an artistic event, which appeared not only significant, but also utterly different from the mass aesthetic efforts of early Socialist realism. In those days many wished to believe, and the authorities to convince the people, that they – "we" – "were born in order to make a fairytale come true". The only way to inculcate this belief was by annihilating inquisitive thought, suffocating analytical consciousness, and proclaiming all intellectual and

тивен, нацелен буквально «в десятку» противоречий сегодняшнего российского менталитета – со столь знакомой всем нам болью кризиса ценностей, размывания нравственных основ жизни и взаимоисключающего несогласия выводов, которые извлекают отсюда наши современники и сограждане. Авторы стремятся показать примеры высокого духовно-нравственного достоинства, обретаемого через сознательное самопожертвование человеческой личности на путях тяжелейшего бытийственного подвижничества. Думается, ощущение этой острой боли культуры, боли перелома эпох отчасти сближает авторов проекта с исходными посылами той практики, что в наших условиях получила наименование актуального искусства. Однако те, кто придумал «Предстояние» (инициатива здесь исходила от В.Бондаренко), и участники «актуальной» тусовки на основе более или менее сходных переживаний предлагают совершенно полярные

модели экзистенции. Установка последних может быть прочтена так: вы меня превращаете в скотину, вот я скотиной и становлюсь. Б-Х-Б сосредоточены на идее преображающих бытие веры и воли; источником же веры для них оказывается прежде всего Священная история христианства.

Скажут: да нынче вокруг полно охотников божиться и клясться традицией! Поднимать на щит ценности почвы – банальная антитеза революционному пылу 1990-х годов. Но в современном искусстве России этот вектор обозначен в основном стилизациями иконописи и академизма XIX века. Берешь готовые, многократно апробированные приемы и выдаешь глянцевую картинку. В составе нашего трио автором визуальной стилистики является художник Константин Худяков, который вообще работает за пределами исторической эволюции живописной пластики, оперируя сугубо «техногенной» изобразительностью. Нужные ему



формальные прецеденты он черпает, при всем уважении к ним, не из наследия Дионисия, Симона Ушакова, строгановцев или палешан, а равно и не из Академии Лосенко, Бруни и Семирадского. Актуальные в этой ситуации приемы Худяков находит у американских гипер- и фотореалистов, мастеров итальянского неореалистического кинематографа, в эстетике П.Пазолини, Л.Бунюэля и Андрея Тарковского. Но если сегодня эта авангардная визуальная стилистика XX века зачастую вырождается в фейерверк спецэффектов голливудского блокбастера, в слащавую жвачку видеоклипа, наш автор словно пытается привить к ней традицию русского психологического реализма XIX столетия. Едва ли не напрямую сочетает он приемы компьютерной графики с уроками живописи И.Крамского и Н.Ге.

Худяков уклоняется от религиозно-канонического толкования

*Енох*  
Из проекта  
DEISIS/Предстояние  
Фрагмент

*Enoch*  
from DEISIS project  
Detail

spiritual pursuits hostile to the Soviet way of thinking. In those days the intelligentsia was usually referred to as "rotten"; the portrayal of wise old age was bound to elicit the threatening verdict "not one of us", and the image of "our own son today" conjured up visions of innocent youth, a pure *tabula rasa* as yet unmarked by the history of humanity. Very few in the Soviet Union dared to admit openly that this policy could lead to the degeneration of the population. Hence, the hidden pathos of totalitarianism: perhaps only Goebbels's phrase, "Whenever I hear the word 'culture' I reach for my gun!" truly exposed it. Efros's daring comment on Korin at the "Artists of the RSFSR over 15 Years" exhibition revealed the true state of affairs, and resulted in the critic not being published for a long time afterwards. In its fight against Bolshevik totalitarianism, contemporary Russian society has also sacrificed culture to a significant extent. One "pertinent" art figure claims that talk of culture and eternal

values makes him want to "stock up on root crops". It seems this thinker is seriously concerned by the dominant role of culture in the new Russia; in this situation, it is perhaps irrelevant whether or not Khudyakov's computer graphics represent the realization of an aesthetic dream. What matters is that the moral and philosophical questions they raise are today of the utmost importance to Russia.

From an artistic point of view, however, a key issue for the creators of "Deisis" is that of stylistics. As if following the psychological approach adopted by Ge and Kramskoi, they make the figures of the Scriptures come alive, and seem more human. Yet this is not in itself the crucial point. In terms of appearance, their work does not appear to follow that of Ge or Kramskoi – perhaps because for them, painting is not the main instrument in the creation of visual form. The trio are in fact developing a principle which was of tremendous importance in the arts of 19th-century Russia: they are attempting to





*Николай II*  
Из проекта  
DEISIS/  
Предстояние

*Nicholas  
the Second*  
from DEISIS  
project

reach the hearts and minds of their viewers through the personification of biblical figures and concrete historical definition of the experiences related in the Holy Scriptures.

This form of vision was already apparent in Renaissance art. Yet in 19th-century Russian painting and literature it engendered particularly radical, systematic and distinctive developments. Essentially rooted in scientism, this investigative concrete-historical approach is a documentary method of constructing an artistic hypothesis. This exact method produced the striking phenomena of Russian psychological realism represented by the portrait sketches of Alexander Ivanov and other artists right through to the Wanderers, as well as the unforgettable novels of Leo Tolstoy and Fyodor Dostoyevsky.

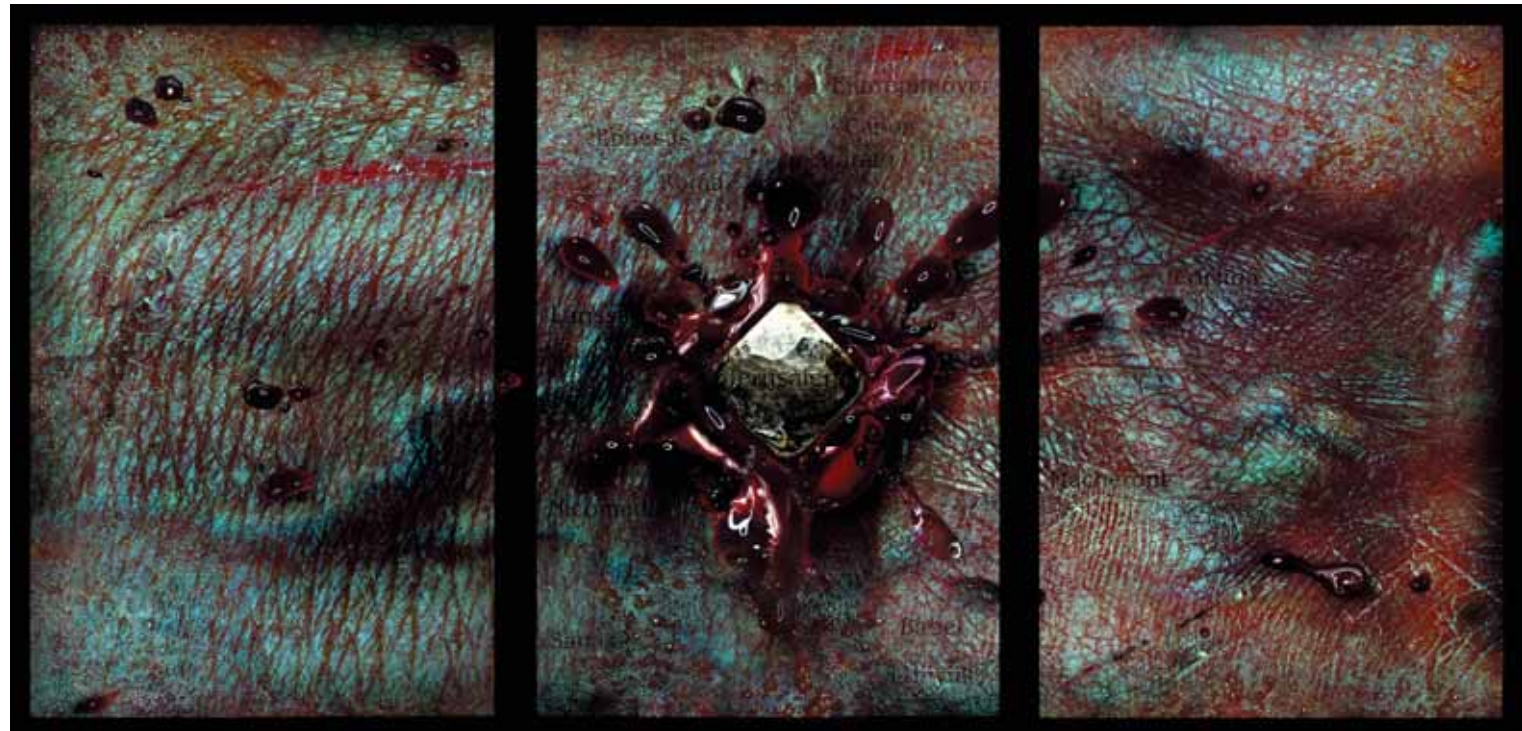
The creators of "Deisis" strive to reach their artistic goal through the exact portrayal of the feelings, and historically-authentic life situations, of their characters. This is achieved through the use of two techniques: the first uses photofixation and computer modelling of an image obtained from a photograph of a particular person; the second involves the meticulous reworking of this image in accordance with all the his-

мотивов русской иконы. При этом каждый, кто взглянет на «Предстояние» в поисках просветленной гармонии, будет, скорее, разочарован. В этих образах вовсе нет столь ценимой нами умиротворяющей Красоты, которая в православной традиции стала со времен Андрея Рублева как бы синонимом истинной веры. Напротив, они прямо-таки кричат о драматизме духовного опыта персонажей Писания. Но именно этим они сродни и «Христу в пустыне» Ивана Крамского, и Христу евангельского цикла Николая Ге. Общение с образами современного иконостаса трудно, для кого-то, вероятно, даже мучительно: они требуют, чтобы зритель разделил бремя жизненного подвига, духовного поиска их прототипов, их страстей и сомнений. Словом, как минимум, они требуют от нас трудных раздумий, подобно героям передвижников, искавшим нравственной правды, героям Л.Толстого и Ф.Достоевского. Или, скажем, в более близкие времена, героям «Руси уходящей» – «Реквиема» Павла Корина, о которых один очень неординарный критик заметил: «Размышляют герои, размышляем перед ними мы, зрители. Как это хорошо, какое давно утраченное чувство!»

Говоря это, А.Эфрос не имел, конечно, в виду навязать советской публике свои личные художественные предпочтения, тем паче, таковые связаны с искусством совсем другого рода и другой эпохи. Критик привлекал внимание читателя к феномену, казавшемуся существенным и резко отличным от массовых эстетических тяготений поры становления социалистического реализма. Тогда многим хотелось верить, а властям очень хотелось внушить стране, будто все ее граждане – «мы» – «родились, чтоб сказку сделать былью». Внушить же подобную веру можно было, лишь погасив пытливую мысль, анализирующее действительность самосознание, объявив какую бы то ни было духовно-интеллектуальную искусственность враждебной, чуждой мировосприятию советского человека. Тогда ведь слово «интеллигенция» принято было употреблять чаще всего с добавкой «гнилая». Изображение умудрен-

ной старости являлось почти равнозначным смертельно опасному вердикту «не наш», а образ «родного сына нашего сегодня» отождествлялся исключительно с наивной молодостью, девственной чистотой табула раза, на которой история человечества не оставила еще никаких следов. Мало кто внутри СССР решался тогда вслух признать, что эта политика чревата угрозой вырождения человека. Но в том-то и был тайный пафос тоталитаризма, напрямую заявленный, пожалуй, только геббельсовским «когда я слышу слово культура, я хватаюсь за пистолет». Обращение Эфроса к коринской живописи на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» было довольно рискованной констатацией сложившейся ситуации, недаром его долго после этого не печатали. В борьбе с большевистским тоталитаризмом сегодняшнее российское общество также умудрилось во многом поступиться культурой. Характерное соображение высказывает теоретик нашей художественной «актуальности»: если при нем заговаривают о культуре и вечных ценностях, ему начинает казаться, будто пришла пора «заготавливать корнеплоды»... Оказывается, автора всерьез беспокоит засилье культуры в обновляющейся России. В подобном контексте не столь важно, является ли компьютерная графика Худякова венцом чьих-то эстетических помыслов. Но крайне серьезно и важно то, что она поднимает самые животрепещущие для России в данный момент проблемы нравственно-философского плана.

Однако в творческом смысле вопрос стилистики для Б-Х-Б является ключевым. Главное не в том, что они «очеловечивают» героев Писания как бы в подражание психологизму Крамского и Ге. Такого внешнего подражания вовсе и нет, хотя бы постольку, поскольку в данном случае не живопись является инструментом создания зримой формы. Б-Х-Б развивают принцип, чрезвычайно существенный для русской художественной культуры в XIX веке. Этот принцип – идти к сердцам и умам своих зрителей через человеческое воплощение библейских персонажей и ис-



*Иерусалим*  
Из проекта  
DEISIS/  
Предстояние

*Jerusalem*  
from DEISIS  
project

torical data obtained by modern science from the Holy Scriptures. In other words, "Deisis" recreates the life stories of characters from a particular historical chronicle. This is the task of the ethnographer, historiographer and cultural specialist Roman Bagdasarov. After the historical biography has been obtained, Konstantin Khudyakov then gives it a human face by computer editing of vast numbers of fragments from life portraits obtained by digital camera. In essence, this process is similar to Alexander Ivanov's method of collating sketches, whereby the artistic genius examines dozens of portrait studies together with the historical findings available in his time.

Thus, the philosophical, moral and religious experience of Christianity is actualised – or introduced into the consciousness of present-day society. It's interesting to note that Russian art from the second quarter and last half of the 19th century pursued the same aim. This very objective is also present in certain strands within 20th- and even 21st-century art. And this is why the "Deisis" project appears so pertinent for the Tretyakov Gallery: "Deisis" could be called a spiritual forerunner of the search in which contemporary Russian art is engaged today.

торико-документальную конкретизацию их опыта, изложенного в христианском Предании.

Бесспорно, сам этот способ видения был сформулирован еще в искусстве Возрождения, но мало где он привел к таким радикально-последовательным и характерным творческим выводам, как в искусстве России позапрошлого века, в нашей тогдашней живописи и литературе. Этот документально-исследовательский, конкретно-исторический, сциентистский в основе метод построения художественной гипотезы и породил незабываемое явление русского психологического реализма от портретных этюдов Александра Иванова до передвижников, а также Толстого и Достоевского.

Через конкретику чувств и документальную историческую достоверность жизненной ситуации героя Б-Х-Б решают сегодня свою творческую задачу. Они используют в этой связи двоякую технологию. С одной стороны, компьютерное моделирование изображения на основе фотофиксации конкретного человека. С другой – скрупулезное приведение такого изображения в соответствие со всем массивом исторических данных, какие предлагаются современной наукой при интерпретации Священного Писания. Этим путем, схематичес-

ки говоря, воссоздается некая биография определенного действующего лица данной исторической хроники (такова основная задача этнографа, историографа и культуролога Романа Багдасарова). Проявленную таким способом историческую судьбу Константин Худяков превращает далее в человеческое лицо, используя компьютерный монтаж огромного числа фрагментов натуральных портретных цифровых съемок. По своей логике этот процесс родственен методу «сличения этюдов», десятков портретных изображений, создававшихся Александром Ивановым во всеоружии его живописного гения, но также и данных современной ему исторической науки.

Вот, собственно, принцип актуализации, внедрения в сознание современного общества религиозно-философского и нравственного опыта христианства, что – отмечаем мы – считало задачей искусство России второй четверти и второй половины девятнадцатого столетия, в некоторых своих пластах – двадцатого и начала двадцать первого. Здесь объяснение факта, почему выставка проекта Б-Х-Б кажется нам абсолютно уместной в залах Третьяковской галереи. Поблизости от «Предстояния» – духовные предтечи этих поисков новейшего отечественного искусства.



Марина Эльзессер  
Marina Elzesser

Астрид Линдгрен ▶  
Astrid Lindgren

# Игра

## дело серьезное!

В сентябре в Третьяковской галерее на Крымском валу открылась необычная для художественного музея выставка под названием «Игра – дело серьезное». В том, что игра действительно чрезвычайно важна для становления личности в детские годы, что она является источником полезных навыков общения, импульсом для пробуждения творческой фантазии и способом их реализации, всегда была убеждена замечательная шведская писательница Астрид Линдгрен. Она не только создавала книги для детей, но стала одной из выдающихся личностей, формирующих общественное мнение в Швеции по таким вопросам, как налоговая политика, использование атомной энергии, права детей и гуманное отношение к домашним животным. Астрид Линдгрен невероятно популярна во всем мире, своим творчеством она познакомил миллионы читателей со своей страной. Не случайно в преддверии 100-летия со дня ее рождения Шведский институт и Государственное управление выставок Швеции задумали грандиозный международный проект: игровую выставку для детей и взрослых, которая

пройдет в нескольких европейских столицах (Белграде, Париже, Берлине, Вене) и завершится в Стокгольме в 2006–2007 годах. Премьера состоялась в Москве, и партнером шведской стороны, к которой присоединилось Посольство Швеции в России, стала Третьяковская галерея. Участие музея в таком сложном комплексном проекте не случайно: в Третьяковской галерее почти 80 лет ведется просветительская работа, ориентированная в первую очередь на детей, подростков, молодежь. В здании на Крымском валу нашлись соответствующие представлениям авторов проекта помещения. Экспозиция современного искусства, размещенная в этой части Третьяковской галереи, своей подчас игровой, провокационной сущностью созвучна основной интонации необычной выставки. Более того, к открытию выставки «Игра – дело серьезное» сотрудниками галереи подготовлена расширенная экспозиция анималистической скульптуры XX века, по которой проводятся специально разработанные экскурсии для детей. Сопровождает ее интерактивная компьютерная программа.

The new exhibition at the Tretyakov Gallery's Krymsky Val space, "Play – A Serious Matter", is an unusual one for any art gallery. But then the wonderful Swedish writer Astrid Lindgren always believed that play is vital for developing a child's personality, communication skills and creative imagination. Lindgren not only wrote books for children; she was also one of Sweden's key opinion-makers in areas such as tax policy, the use of nuclear energy, the rights of children and the humane treatment of animals. Her books are popular all around the world, and, thanks to them, millions of readers have learned a little bit more about Sweden. With the centenary of Lindgren's birth approaching, the Swedish Institute and the Government Agency for Traveling Exhibitions have designed a grand international project involving a play exhibition which will visit several European capitals. Children and adults in Belgrade, Paris, Berlin and Vienna will be able to enjoy this unusual event before it returns to Stockholm for a grand finale in 2006 or 2007; the premiere has already taken place in Moscow. The Russian capital's Tretyakov Gallery was chosen as the partner for the Swedish organisers, who included the Sweden Embassy in Moscow.

# PLAY – A Serious Matter







What makes the Tretyakov Gallery so well-suited for such a complex project? For almost 80 years, the gallery has been engaged in educational work, geared chiefly towards the needs of children and young people. Its Krymsky Val building proved the kind of "space" the project's organizers had in mind, and the modern art exhibition housed in this part of the Tretyakov, itself at times playful and provocative, blended well with its new neighbour. To complement the unusual "Play" event, the gallery's staff put together a special exhibition of 20th-century animal sculptures, with guided

tours for children and an interactive computer programme.

What makes the Tretyakov Gallery's new exhibition so unusual? Most of all, it is not the sort of exhibition space that visitors are used to. Its centrepiece is a large play pavilion of around 120 square metres. The walls resemble a deep forest: this area is for children aged between six and twelve, and these little visitors are only admitted barefoot. Astrid Lindgren always felt that, for play, children need time and a space in which they can feel both free and protected. Article 31 of the UN Convention on the Rights of the Child

stipulates that "State Parties recognise the right of the child to rest and leisure, to engage in play and recreational activities appropriate to the age of the child."

The pavilion is divided into different sections. A group of "trees" invite children craving active games to climb up them, and then whizz down on special slides. The dressing-up room decked out with mirrors and brimming with exotic costumes will delight lovers of role-play. Here, anyone can become a princess – or a troll! There is a section for games with rules to follow, and a "constructor's corner" for those with a passion for building. A quiet spot welcomes children trying to get their breath back, as well as parents waiting patiently for their "little darlings" to finish. There is also a corner for drawing and other forms of creative self-expression. Students from the Stockholm Pedagogical Art Institute and Russian State University for the Humanities are on hand to help little visitors find their way around this Aladdin's cave. This University, incidentally, has had an active Swedish Centre for a number of years.

Besides this heaven of fun and games, the exhibition includes a section devoted to Astrid Lindgren herself. Six large stands made of fabric stretched over aluminium frames offer visitors a collection of photographs of the well-known writer, drawings of her characters and a series of Swedish landscapes. This part of the exhibition is more likely to interest adult visitors. Parents and teachers will also enjoy the film "To a Faraway

В чем же своеобразие осуществленного в Третьяковской галерее проекта? Это не выставка в привычном для посетителей музея смысле. Центром ее является большой (около 120 кв. метров) игровой павильон для детей от 6 до 12 лет, стены которого имитируют лес. Войти туда можно только разувшись. Астрид Линдгрэн считала, что детям для игры необходимо время и пространство, в котором они ощущали бы себя «свободными и защищенными». Эти положения были закреплены и в Конвенции ООН о правах ребенка, статья 31 которой гласит: «Государства-участники признают право ребенка на отдых и досуг, право участвовать в играх и развлекательных мероприятиях, соответствующих его возрасту».

В павильоне несколько зон, предназначенных для разных типов игр: подвижных («деревья», на которые можно залезть и спуститься по горке), ролевых (комната с зеркалами и костюмами, в которые можно нарядиться и вообразить себя принцессой или троллем), комната для игр по правилам, зона строительных игр. Есть спокойный уголок, где можно отдохнуть, где родители могут расположиться в ожидании своих чад. Отведено специальное место для рисования и иных форм творческого самовыражения. Помогают детям осваиваться в этом пространстве студенты стоковского художественно-педагогического института и их коллеги из Российского государственного гуманитарного университета, в котором уже много лет существует Шведский центр.

Кроме игрового павильона, в здании на Крымском валу размещен выставочный модуль, посвященный Астрид Линдгрэн. Это шесть текстильных панелей, натянутых на алюминиевый каркас, на которых располагаются фотографии знаменитой шведской писательницы, изображения героев ее книг, природные ландшафты Швеции. Этот раздел проекта предназначен скорее для взрослой аудитории – родителей, педагогов. Так же, впрочем, как и документальный фильм «В далекую страну», специально подготовленный для показа во время выставки. Он рассказывает об А.Линдгрэн, об истоках ее понимания любви и уважения, об отрицании насилия, о праве ребенка на



собственную жизнь и на внимание со стороны взрослых, о праве на игру, культуру, свободу и будущее.

По воскресеньям проходят показы художественных фильмов по произведениям шведской писательницы и, конечно, любимейших мультфильмов про Карлсона, который живет на крыше (популярность в нашей стране этого героя вызывает немалое удивление у шведов: в их понимании это ленивый, безответственный и вообще довольно противный персонаж, что подтвердил недавний полнометражный анимационный фильм, сделанный в Швеции художницей Илон Вилканд).

«Взрослая» составляющая проекта дополнена несколькими серьезными семинарами по музейной педагогике, детской литературе, правам детей. В них принимают участие специалисты из разных городов России и Швеции. На один из семинаров предполагается визит королевы Швеции Сильвии, которая возглавляет специальный фонд «Childhood Foundation», занимающийся проблемами прав детей. Несколько проектов фонд осуществляет в России.

Координационным центром всей многообразной программы, проходящей в Третьяковской галерее на Крымском валу со 2 сентября по 10 октября, является Детская творческая мастерская, открытая весной 2002 года под попечительством компании «Джонсон и Джонсон» и возглавляемая Е.Л.Герасимовой.

Land", made specially for the exhibition. This is a documentary about Astrid Lindgren: how she came to hold her views on love and respect, the denial of violence, the child's right to live and receive attention from adults, the right to play, culture, freedom and a future.

On Sundays, visitors will also be able to watch a number of films based on books by Lindgren and, of course, cartoons starring the unforgettable Karlsson. Swedes marvel at Russian affection for the plump little man who inhabits a rooftop: as they see it, Karlsson is not much more than an idle, irresponsible and generally unprepossessing character. This view was amply corroborated by the artist Ilon Wikland's recent full-length animated picture.

The project includes a series of in-depth seminars for adults on museum pedagogical methods, children's literature and children's rights. These will be led by experts from a number of Swedish and Russian cities. One of the seminars will be attended by Her Majesty Queen Sylvia of Sweden, who heads the special Childhood Foundation working on children's rights. The foundation coordinates a number of projects in Russia.

The whole diverse programme will be coordinated by the Children's Creative Workshop, which was established at the beginning of 2002 under the auspices of Johnson & Johnson, and is headed by E.L.Gerasimova.

"Play – A Serious Matter" runs in the Tretyakov Gallery on Krymsky Val between 2 September and 10 October.



Собрание произведений Врубеля в Третьяковской галерее пополнилось ранее неизвестным портретом Нasti Врубель, сестры художника, приобретенным у ее внуки. Передававшийся по материнской линии портрет всегда хранился в семье, ранее он не публиковался.

Упоминание о портрете Настеньки существует в письме отца Врубеля к дочери Анне, сестре и близкому другу художника, от 19 апреля 1894 года. Весной 1894 года Врубель по просьбе С.И.Мамонтова сопровождал его сына Сергея в Италию на лечение. Обратный путь по морю, из Генуи через Сицилию, Грецию и Константинополь, привел художника в Одессу, где в то время жила семья его отца. Там Врубель провел последнюю декаду апреля и первую половину мая.

Из письма отца художника:

«Миша ... гостит у нас со среды ... Миша привез с собой около 20 разных видов, им самим написанных во время последнего путешествия. Некоторые из них очень хороши. Кроме того, Миша написал у нас портрет-фантазию Nasti» (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Изд. 2-е. Л., 1976. С. 123–124).

Определение отцом Врубеля реалистического портрета с натуры как «фантазии», по-видимому, относилось к романтической авторской интерпретации внешности модели (этот прием нам хорошо знаком по портретам Н.И.Забелы-Врубель, написанным позже). Волосы девушки собраны наподобие прически древней римлянки. Кроме того, владелица портрета сохранила устную семейную легенду, согласно которой Врубель вначале



Анастасия Александровна Врубель. Фото

Anastasia Vrubel. Photography

написал Настю с обнаженными плечами. Недовольство родителей заставило художника изобразить платье. Задуманная трактовка портретного образа объясняется приверженностью Врубеля в 90-е годы к классической античности: портрет исполнен вскоре после знаменитого триптиха – панно «Суд Париса» (1893, ГТГ). Сказались и непосредственные впечатления художника от Италии и Греции, предшествовавшие его появлению в Одессе.

Надышавшись воздухом Средиземноморья, Врубель увидел в своей юной сестре черты, роднящие ее с прекрасными женскими образами античности: четкий профиль, красивая шея,

## Портрет-фантазия Михаила Врубеля Mikhail Vrubel: A Fantasia Portrait

Елена Жукова  
Elena Zhukova

This year the Tretyakov Gallery can boast of a new addition to its Vrubel collection, which is known as one of the most representative in the world. The new acquisition is "Portrait of Nastya Vrubel" – Nastya being the shortened, affectionate name for Anastasia, who was the painter's half-sister. It had been a family treasure traditionally passed on from mother to daughter, and was acquired by the Gallery from Anastasia's granddaughter; the work is printed here for the first time.

In the spring of 1894 Mikhail Vrubel visited Italy, when he accompanied the son of the famous connoisseur of art Savva Mamontov while the former was there for medical treatment. On his return journey, crossing the Mediterranean from Genoa to Sicily, and then past Greece to Istanbul and into the Black Sea, the artist made a month-long – from the end of April to the middle of May – stay in Odessa, where his father's family lived.

The portrait is mentioned in a

letter of 19 April 1894 written by the painter's father to his daughter Anna, a good and devoted friend of Mikhail Vrubel. As the "Memoirs", published in 1976, state, his father wrote:

*"Misha... has been staying with us since Wednesday... Misha brought about 20 different views painted by him during his latest voyage. Some of them are very good. Besides, Misha made a fantasia portrait of Nastya"* (Vrubel. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike. Leningrad. 1976. pp. 123–124)

What is described in the letter as a "fantasia" may refer to the romantic interpretation of the sitter's appearance; the portrait itself is undoubtedly painted in a realistic manner. Its marked romanticism is familiar from Vrubel's portraits of his wife, Nadezhda Zabela-Vrubel, dating from a few years later.

The sitter's hair is tied in an antique knot, typical for classical images of women. It is also known from the previous owners of the picture that there was a legend in the family that at first Vrubel

depicted the girl with bare shoulders, but her parents protested: convention at the time did not permit a young girl to wear such low-necked dresses in public. The painter had to submit and "dressed" his model in a more conventional garment.

The treatment of the sitter's image suggests that in the 1890s Vrubel was interested in classical art; all the more so, given that "Portrait of Nastya Vrubel" followed the triptych "The Judgement of Paris" (1893, in the collection of the Tretyakov Gallery), the subject and manner of which reveal similar tendencies. The artist's impressions of Italy and Greece which he had visited during his recent journey must have influenced the general style of the portrait too.

The engaging atmosphere of Mediterranean culture may have inspired Vrubel to see something in his half-sister's clear-cut profile, the fine line of her neck, marble-pale smoothness of skin and the proud poise that resembles that of the beautiful women of classical times. The sitter, just 17 years old,

is portrayed in warm brown hues in a light blue dress, and with a turquoise band in her hair accentuating her tender age and the grace of her youth. The pattern on her dress echoes the device of the girl's hair curls, which is so typical of Vrubel's mosaic brushwork. Its confident, energetic strokes and the vivid expression of the depiction are intended to breathe life into the image, to make the young girl look fresh and alive. This picture, despite its small size, is considered one of the best portraits by the great painter.

Although the painting requires some general conservation work, including the removal of dirt, grime and other accretions from its varnish layer – which means it is likely to stay with restorers for some time – it will surely become a gem in the collection, as soon as it regains its original brightness and the freshness of its colours.

There is interest too in the biography of the subject herself. Anastasia Vrubel was born in Vilno (now Vilnius, Lithuania) on 2 April

мраморно гладкая кожа, горделивая посадка головы. Портрет написан в теплых коричневых тонах. Голубое платье и бирюзовая лента в прическе подчеркивают нежность и юность модели. Узор платья перекликается с завитками волос, написанными мозаичными врубелевскими мазками. Сочная лепка портрета, его экспрессия одушевляют и одухотворяют образ юной девушки.

Анастасия Александровна Врубель – самая младшая сводная сестра художника, дочь Александра Михайловича Врубеля и Елизаветы Христиановны (урожденной Вессель), мачехи Врубеля, – родилась в Вильно 2 апреля 1877 года. В молодости любительски занималась скульптурой.

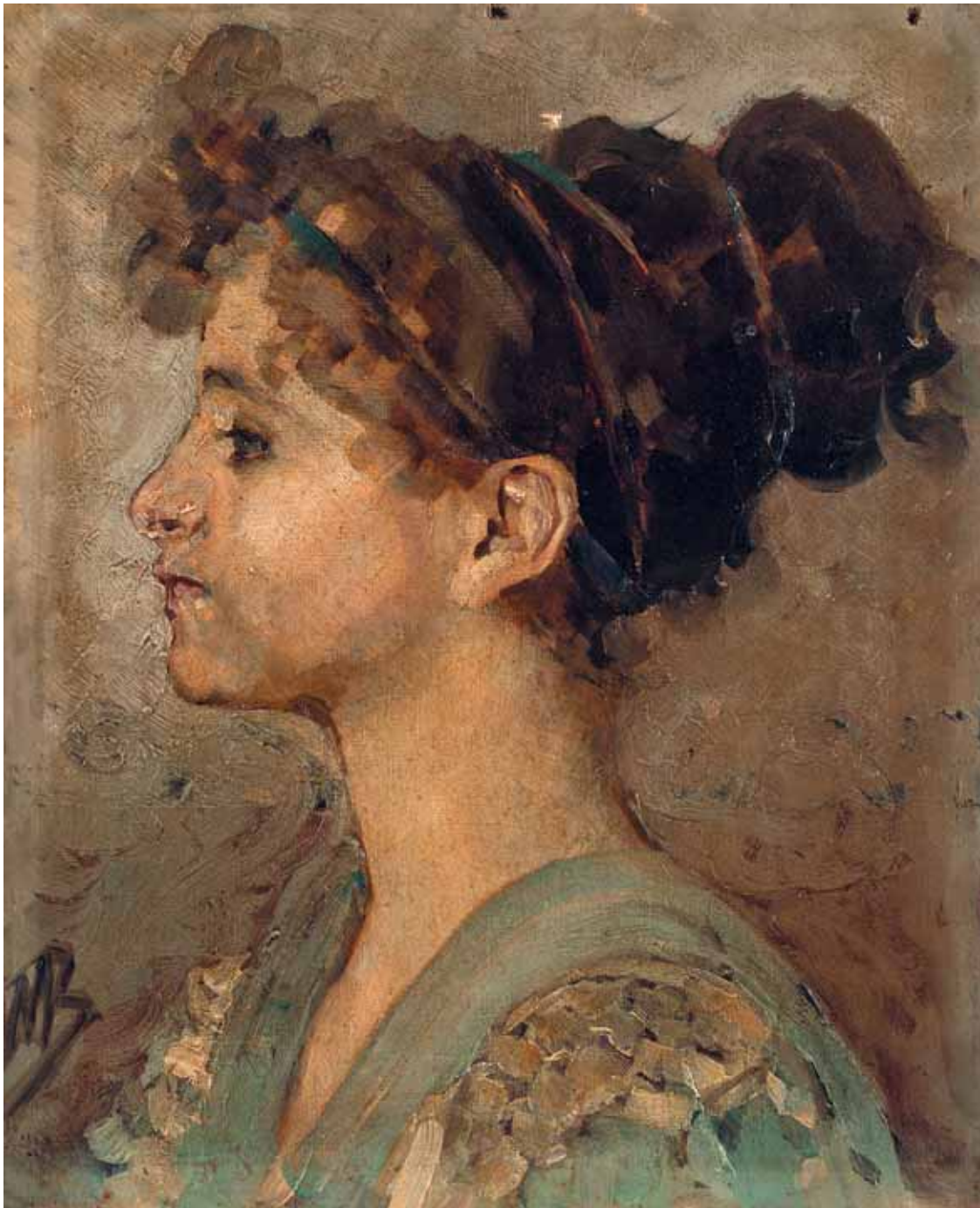
В первом браке (1897) была замужем за Евгением Юлиановичем Ходоровичем, морским офицером, героем Порт-Артура; родила от него пятерых детей. Согласно семейному преданию, Анастасия Александровна участвовала в русско-японской войне как сестра милосердия.

Вторично вышла замуж в 1915 году за Александра Васильевича Нёмитца (1879–1967), служившего тогда в Морском Генштабе. От этого брака было двое детей.

Нёмитц – выдающийся военно-морской деятель: с августа 1917 года командовал Черноморским флотом, в 1921–1924 годах – Морскими силами РСФСР, позже был профессором Военно-морской и Военно-воздушной академий, вице-адмирал (1941).

А.А.Врубель-Нёмитц скончалась в 1932 году в Москве, похоронена на Даниловском кладбище. Незаурядная судьба Анастасии Александровны определяет ее как женщину с волевым, сильным характером. Эта ее особенность чувствуется в решительном выражении лица, запечатленном Врубелем, когда ей только исполнилось 17 лет.

«Портрет Nasti Врубель» приобретен при финансовой поддержке Анатолия Ивановича Новикова.



1877, and was the artist's half-sister. She was the youngest daughter of Alexander Vrubel and his second wife, Yelizaveta Vessel.

Anastasia's life proved her to be a woman of character, which is felt in the determined expression of her face masterly conveyed in the portrait. When she was young Anastasia was known for her sculpture, though she did not work professionally.

She was married twice. Her first husband, Eugeny Khodorovich, a Navy officer, died a hero of the siege of Port Arthur, while Anastasia herself was allegedly a

Sister of Mercy during the Russian-Japanese War, according to family legend. She had five children from that marriage.

She married her second husband, Alexander Nyomits, in 1915: at that time he was a staff officer in the Russian navy. In August 1917 Nyomits became Commander-in-Chief of the Black Sea Fleet, while from 1921 to 1924 he was Commander of the Soviet Navy, and became later a professor of the Navy and Air Force Academy. During World War II Nyomits achieved the rank of Vice-Admiral; the outstanding military commander died in

Портрет Nasti Врубель. 1894  
Холст, масло. 35×28,5  
ГТГ. Публикуется впервые

Portrait of Nastya Vrubel. 1894  
Oil on canvas. 35 by 28.5 cm  
State Tretyakov Gallery  
Printed for the first time

1967. Anastasia Vrubel-Nyomits had two children by that marriage: she died in Moscow in 1932, and is buried in the Danilovsky Cemetery.

The "Portrait of Nastya Vrubel" was acquired for the Tretyakov Gallery with the sponsorship of Anatoly Novikov.



# Соломон Никритин

## СферыСвета

## СтанцииТьмы

A Russian Artist Exhibited in Greece:

"The Spheres of Light  
and the Stations of Darkness.

The Art of Solomon Nikritin  
(1898–1965)"

в 2004 году в Государственном музее современного искусства в иалониках иГикГЖлась выставка известного русского художника иоломона Викритина (1898–1965). йеред ее организаторами стояли две основные задачи: показать творчество иоломона Викритина во всем его разнообразии и воссоединить, хотя бы на время, разрозненные части коллекции Георгия Аостакиса, сохранившего наследие художника.

THE ORGANIZERS OF THE EXHIBITION WHICH OPENED IN JANUARY 2004 IN THE SALONIKI MUSEUM OF CONTEMPORARY ART HAD TWO MAJOR TASKS. FIRST, THEY WERE TO PRESENT TO THE WORLD THE WHOLE VARIETY OF SOLOMON NIKRITIN'S ART; ADDITIONALLY, THEY WERE TO COLLECT FOR THE TIME OF THE EXHIBITION ALL THE SEPARATE WORKS FROM THE COLLECTION OF GEORGI KOSTAKIS, WHO HAD BEEN THE ARTIST'S MAJOR PATRON.

Наталья Адаскина  
Natalya Adaskina

Старое и новое  
1935  
Холст, масло  
119×105

The Old and the New  
1935  
Oil on canvas  
119 by 105 cm





Вторая задача, как кажется, успешно решена. На выставке представлено более 300 произведений (в каталоге перечислено 336), главным образом, из коллекции Костаки. Как известно, в 1977 году владелец передал часть своей коллекции в дар Третьяковской галерее. Другая ее часть в конце 1990-х гг. была приобретена греческим правительством и легла в основу Государственного музея современного искусства в Салониках, по всей видимости, единственного в мире государственного музея русского авангарда. Руководство и сотрудники музея считают изучение и популяризацию русского искусства первой трети XX века своей исторической миссией, унаследованной ими от Костаки вместе с его коллекцией.

Разрабатывая программу своей деятельности, Музей современного искусства предполагал устраивать экспозиции на основе собственных фондов, а также выставки, где будут использованы экспонаты из других музеев. Одной из них стала ретроспективная персональная выставка Соломона Никритина.

Здесь представлены произведения из коллекции Костаки, несколько вещей, принадлежавших другим коллекционерам, и многие работы, переданные в 1975 году вдовой художника Третьяковской галерее. Отбором произведений и самим фактом получения этого дара мы обязаны безошибочной музейной интуиции сотрудника отдела советской живописи Государственной Третьяковской галереи А.М.Райхенштейн.

Первая попытка познакомить публику с творчеством Соломона Никритина была сделана в середине 1990-х гг. Располагая большим собранием его работ, сотрудники Третьяковской галереи приступили к организации персональной выставки, но вскоре вынуждены были отказаться от этого замысла. В ту пору было невозможно объединить две основные части наследия художника и трудно издать каталог выставки.

Спустя десять лет появилась возможность вернуться к этой идее, и Государственный музей современно-



го искусства в Салониках взялся за ее осуществление. Выставки в Салониках (февраль–март) и в Москве (апрель–май) показали, насколько успешно была решена эта задача.

В проекте принимал участие интернациональный коллектив авторов. Над каталогом работали: Мария Цанцаноглоу (SMCA); Ирина Лейтес, Ирина Лебедева и Наталия Адаскина (ГТГ); Джон Боулт, Шарлотта Дуглас и Николетта Мислер (историки русского авангарда из США и Италии). Редактор-составитель издания и координатор всей работы – профессор Джон Боулт. В каталог вошли несколько статей, раскрывающих разные грани творчества Никритина, его тексты, рассказы друзей, Владимира Костина и Изы Бердичевской, и другие материалы. Из них складывается всесторонний анализ творческого наследия мастера. Этот принцип был положен в основу экспозиции. Она строится вокруг основных творческих тем, объединяющих иногда однородный, а порой весьма разнотипный, материал.

Соломон Никритин – художник особенный. Бывают мастера, открывающие новые горизонты искусства.

Эскиз картины  
«Прощание  
с мертвым»  
1920-е  
Картон, масло, лак  
23,8×30

*Study of the Painting  
“Farewell with the  
Dead”*  
1920s  
Oil and varnish  
on cardboard  
23.8 by 30 cm

Вознесение  
регистраторши ▶  
Из серии  
«Кругосветное  
путешествие»  
1924  
Бумага, гуашь  
43×36,2

*The Resurrection  
of the Registration  
Clerk ▶*  
From series “Journey  
around the World”.  
1924  
Gouache on paper  
43 by 36.2 cm

Бывают гении, закрывающие своим творчеством целые направления: после них всякая работа в том же русле становится эпигонством. И есть художники, работающие в рамках определенной художественной традиции. Никритина нельзя отнести ни к одной из этих категорий. Его не назовешь открывателем нового направления или мастером, который подвел итог поискам целого течения. Но он и не рядовой участник художественного движения. Он сам по себе. Его манеру нельзя отнести ни к одному из известных течений. Он многообразен, но он не эклектик. Никритин своеобразен – вот его основное качество. Именно поэтому в годы становления и расцвета соцреализма к его искусству относились неприязненно; оно же определило творческую судьбу художника при жизни и после смерти.

Через все искусство Соломона Никритина проходит специфическое мироощущение – чувство единства и слитности всего со всем: космических просторов вселенной, истории человечества и пространства человеческого сознания и психики. Отсюда любовь художника к многолистным

In the second task, they were successful. More than 300 works were presented at the exhibition – in total the catalogue has 336 exhibits – the major part of which was from the Kostakis collection.

The major part of that collection had been donated to the Tretyakov Gallery in 1977 by the collector himself, while another was acquired by the Greek government at the end of the 1990s, and became the foundation for the Saloniki Museum of Contemporary Art (SMCA). As a result, this museum effectively became the only government-funded museum of the Russian avant-garde in the world. The museum's officials, as well as its staff, consider research into and popularization of Russian art dating from the first third of the 20th century, as a mission, one which was passed on to them by Kostakis together with his collection.

Alongside exhibitions put together entirely from the museum's collection, SMCA's activities include a number of shows that put its resources alongside separate pieces acquired or lent from different galleries and museums. One of these was the retrospective solo-exhibition of Solomon Nikritin's art, consisting not only of works from the Kostakis collection and a few pieces from other sources, but also a large selection of works donated to the Tretyakov Gallery in 1975 by Nikritin's widow, D.I. Kazhdan. That donation was made possible through the initiative and remarkable intuition of A.M.Raihenstein, a member of the department of Soviet art at the Tretyakov Gallery.

However, there have already been attempts to complete the first task of the Saloniki museum – to acquaint the public with Solomon Nikritin's art. Since the Tretyakov gallery holds so many of the artist's works, in the early 1990s the gallery was trying to organize a solo-exhibition. Yet the Tretyakov Gallery had to delay their idea – given difficulties in publishing the catalogue, as well as an even more vital problem, the impossibility of showing the two main parts of the artist's work together. But ten years later, thanks to initiatives from the SMCA, it became possible to realize that original plan.

The project came to reality thanks to the efforts of an international team.



The creators of the catalogue were Maria Tsantsanoglou of the SMCA; Irina Leytes, Irina Lebedeva and Natalia Adaskina (of the Tretyakov Gallery); and John Boulton, Charlotte Douglas and Nikolette Misler, Russian avant-garde experts from the US and Italy. Professor Boulton was the editor-

Кругосветное  
путешествие  
Середина 1920-х  
Фанера, масло  
47,7×59,7

*Journey around  
the World. Mid-1920s*  
Oil on plywood  
47.7 by 59.7 cm



in-chief and coordinator of the publication. The catalogue includes several articles analyzing different aspects of Nikritin's art, texts written by the painter himself, alongside memoirs by Vladimir Kostin and Isa Berdichevski, who knew the artist personally, and other materials. The entire contents of the catalogue form the main idea behind the exhibition – a multi-faceted analysis of Nikritin's extensive artistic legacy. The same principle served as the background for the exhibition: it was based on the main artistic themes that unite material that is sometimes very similar, but often very different.

Solomon Nikritin is a very peculiar artist. There are painters who “open” new artistic horizons, and others – geniuses who literally “conclude” entire movements in art with their creativity, since it subsequently becomes pointless for others to continue in similar directions. Of course, too, there are also painters who work within the context of certain artistic tendencies of their time. Nikritin, however, does not belong to any of these categories. He cannot be called either a founder of any trend in art, nor a master who provides the denouement to a long creative quest; nor



is Nikritin an ordinary member of any artistic movement. Nikritin is simply himself: he just does not belong to any known artistic "direction". His art is versatile, but not eclectic. Nikritin is truly original – that is his main characteristic, one which both explained the rejection of his art during the period of Socialist Realism, and determined its fate through his own lifetime and after his death.

What unifies Nikritin's art is his unique perception of the world, bringing together a sense of unity, and continuity, in everything – from the cosmic grandeur of the universe, to the history of mankind and the outreach of the human mind and psyche. Hence the artist's love for multi-piece graphic series on a particular theme, such as "Revolution", which creatively joins realistic images of the revolutionary period with – in some ways emblematic, but very lively – animal-characters (the British lion, the bear, and others), as well as fantasy illustrations that also carry a symbolical and allegoric meaning (such as, the peasant's bed).

This feeling of unity, with an accompanying eternal continuity of space, meanings and emotional states, is realized in a number of separate sketches on the same theme, including spirals, ovals, cobwebs and squares. These amorphous motifs seamlessly metamorphose into forms of imagery.

The SMCA attempted to reflect all these complicated processes in the exhibition. Its building was constructed more than a century ago as a Catholic monastery and was converted into a museum in the late 1990s; this gave an opportunity to place the works exhibited in seven different halls, and made it possible to separate thematic and plastic series in separate rooms. The hall with the graphic series "Revolution" looked especially spectacular: a scarlet wall, painted that colour especially for the exhibition, gives the series of rather small drawings with elements of the grotesque an extra emotional colour and sense of completeness. In the same way, Nikritin's series "War" and others were given their separate halls.

The SMCA had intended to group numerous sketches connected with one of Nikritin's few finished large paintings, "The Old and the New", around the main



*Композиция на тему «Революция». Никакая поддержка недопустима правительству буржуазии*  
Середина 1920-х  
Бумага, тушь, перо  
13×18,3

*Composition on the theme of "Revolution". No Support is Permissible to the Bourgeois Government*  
Mid-1920s  
Pen and ink on paper  
13 by 18,3 cm

*Из серии «Памятник».*  
Бумага, тушь, пастель.  
17,4×14,6

*From the "Monument" series.*  
1930  
Crayon, ink on paper  
17,4 by 14,6 cm



графическим сериям на определенную тему. Скажем, в серии «Революция» причудливо сочетаются реалии революционного времени с эмблематическими по замыслу, но совершенно живыми по исполнению персонажами-животными (британский лев, медведь и др.), а также фантастическими изображениями, несущими образно-аллегорическую нагрузку (например, кровать крестьянина). Это чувство всеединства и бесконечного разворачивания пространств, смыслов, перетекающих друг в друга эмоциональных состояний просвечивает во многих этюдах на ту или иную тему: спираль, овал, штриховая паутина, квадраты и т.п. Пластические мотивы, которые разворачиваются в виде беспредметных этюдов, плавно пе-

реходят в изобразительные формы. Именно этот процесс стремились отразить в своей экспозиции организаторы выставки.

Здание Музея современного искусства в Салониках было построено более ста лет назад для католического монастыря и реконструировано для музея в конце 1990-х гг. Экспонаты выставки представлены в семи залах разной площади. Некоторые тематические и пластические циклы удалось разместить в отдельных помещениях. Эффектно смотрится зал, где представлена графическая серия «Революция». Специально окрашенная в алый цвет стена придает циклу небольших перовых рисунков с элементами гротеска дополнительную эмоциональную окраску и законченность. В отдельный зал вынесена серия «Война» и некоторые другие.

Многочисленные эскизы и этюды к одной из немногих законченных Никритиным больших картин «Старое и новое» должны были группироваться вокруг основного полотна в специально отведенном зале. Но эту идею осуществить не удалось. Музей в Салониках вел долгие и сложные переговоры, чтобы получить из других собраний несколько важнейших произведений художника. Но, к сожалению, эти переговоры не увенчались успехом. Картины «Старое и новое» и «Женщина в красном», хранящиеся в Нукусском музее, были задержаны по решению правительства Узбекистана. Коллекционер Игорь Дыченко не мог преправить через киевскую таможенную картину «Кругосветное путешествие». Вокруг этих ключевых картин должны были располагаться разнообразные эскизы, этюды и ассоциативно связанные с ними образные решения.

Остальные большие картины создают необходимые акценты в море небольших живописных полотен и графических листов, размещенных в двух больших залах музея. Соединение живописи и графики в единые комплексы также принципиально важно для творчества этого художника: единые пластические и сюжетно-смысловые темы объединяют работы, сделанные в разных техниках.

Никритин – художник процесса, а не результата. Он годами вынаши-

canvas in a separate hall. Unfortunately, that idea was not to be realized, since several vital pieces were not delivered to Saloniki, despite long and difficult negotiations on the part of the organizers. The paintings "The Old and the New" and "A Woman in Red" should have been brought from the Nukus Museum, but were held up by the Uzbek government. Another painting belonging to the collector Igor Dychenko, "A Trip Around the World", was not allowed to leave Kiev by Ukrainian customs. The above works were supposed to act as centres – or nuclei – to collect various sketches and pieces related to them. The remaining large paintings created the necessary accents in a sea of smaller canvases and graphic artworks located in two of the museum's spacious halls. A very important point in Nikritin's art is that the same plastic and thematic ideas are presented in different ways, in different techniques. Therefore, it is of principal importance to put paintings together with graphic artworks in a complex, or context.

Nikritin is an artist of process, not result. For years he carried his ideas within himself, and developed them in various genres, including diary entries and plans, theoretical ideas, talks about his ideas and schematic drawings that followed the flow of his thought, and sketches and studies in both graphic techniques and painting. This is why both of his ways of expression are particularly interesting: whether it is the continuous "stream of consciousness" demonstrated in the drawings and miniature painted sketches, or the rarely completed works, in which the artist reached a conclusion of certain emotional tensions, thoughts and research on a definite theme.

Nikritin's best known, and more-or-less complete, painting is "The People's Trial" (1934). In this work, perhaps unintentionally, the artist expressed the atmosphere of consistent war between social classes and people themselves, as well as the inevitable human sacrifice to the governmental machine: all things that Nikritin had seen during the post-revolution years. The exhibition follows this theme by its representation of a natural opposition of opinions in "The Argument" (1930), then switches to the dark image of a tribunal, one ruling without



giving the defendant a chance to speak, in "The People's Trial". The second most important finished work is the above-mentioned "The Old and the New" (1935): an entire catalogue article by Boulton is devoted to the painting. Thanks to the efforts of Igor Savitsky the painting is in the collection of the Nukus Museum. In the painting, the artist came very close to his ideal: to sum up, in one work, different and even contrasting themes and symbols which were emotionally close to him for months or years. Thus the images of the young Komsomol (Communist league) members and construction workers depicted in the canvas are intertwined with that of a war cripple, and themes of eternal beauty as well as ancient art. To each of those special themes Nikritin devoted many years of work, investing considerable thought and feeling in them. These themes are all reflected in the series of drawings such as "War", with sporting figures,

*Человек и облако*  
Конец 1920-х  
Картон, холст, масло  
142,3×142,3

*Man and Cloud*  
Late 1920s  
Oil on cardboard  
mounted on canvas  
142,3 by 142,3 cm

вал и тщательно разрабатывал свои замыслы в разных жанрах: в дневниковых записях-планах, в теоретических обоснованиях, в устных рассказах, в рисунках-схемах, фиксирующих умозрительные конструкции, в графических и живописных этюдах с натуры. Поэтому нам чрезвычайно интересны обе грани его творчества: и бесконечный «поток сознания», зафиксированный в рисунках, небольших живописных эскизах и этюдах, и редкие законченные произведения, в которых художнику удалось подытожить длительный процесс эмоциональных переживаний, размышлений и изучения той или иной образной темы.

Самая известная и вполне законченная картина Никритина – «Суд народа» (1934, ГТГ). В ней он, по всей видимости невольно, выразил окружающую его в послереволюционные годы атмосферу непримиримой клас-



совой борьбы, противостояния людей и превращения человека в жертву государственной машины. На выставке прослежено развитие темы: от естественного столкновения мнений в картине «Спор» (1930, ГТГ) до мрачного трибунала, не снисходящего до диалога с личностью подсудимого, – «Суд народа».

Вторая важнейшая законченная картина Никритина – «Старое и новое» (1935). Ей посвящена отдельная статья Дж.Боулта. Стараниями Игоря Савицкого – музейщика «милостью Божьей» – эту картину приобрел Нукусский музей, который теперь носит имя Савицкого. В этом полотне автор достиг своего идеала: он соединил в одном произведении разные, подчас даже контрастные образы и темы, волновавшие его долгие годы.

Наряду с образами комсомольцев-метростроевцев на полотне возникает образ искалеченного войной инвалида и звучит тема вечной красоты и искусства, живущего в веках. Каждой из этих тем художник отдал немало труда и раздумий. Они отразились в сериях рисунков «Война», в изображениях инвалидов, в спортивных сюжетах и пр. Никритин остро и глубоко пережил и передал в своих произведениях кошмар Первой мировой и Гражданской войны.

В своем творчестве он постоянно обращался к сюжетам из мирового классического искусства. В многочисленных копиях знаменитых произведений живописи, в рисунках с известных скульптур, которые он делал на протяжении десятилетий, Никритин стремился разгадать формулу красоты и мастерства и запечатлеть ее всевозможными способами.

Творчество Никритина можно условно разделить на три фазы. В начале 20-х гг. был создан ряд экспериментальных произведений. Они связаны с его деятельностью в московском Музее живописной культуры и экспериментами в театральном искусстве. Несколько статей в каталоге рассказывают о работе художника в театре.

В конце 20-х – начале 30-х гг. рождаются чисто живописные произведения с тонкой цветовой гаммой и

свободной манерой наложения мазков. В них Никритин выразил разные по эмоциональной окраске, но очень экспрессивные впечатления: поток уличной демонстрации с взметнувшимися ввысь знаменами, динамику городских пейзажей или пугающие крупномасштабные фигуры кричащих и пьяных женщин.

Пожалуй, наиболее ярким и мощным свершением Никритина в живописи была картина «Человек и облако» (конец 1920-х, Музей современного искусства). В этом красочном эмоциональном полотне он воплотил свое представление о сложной, напряженной гармонии взаимоотношений человека и вселенной.

Никритину были интересны самые разные темы: от рождения и смерти до заводских цехов с толкающим тачку рабочим.

Он работал во всевозможных жанрах и прибегал к самым разным стилистическим приемам, одним из которых был гротеск. В этом ключе создан цикл работ, которые группируются вокруг картины «Кругосветное путешествие» (середина 1920-х гг., собрание И.Дыченко, Киев). В этом

*Спор*  
1930  
Бумага, акварель,  
темпера  
30,3×21,7

*Argument*  
1930  
Tempera, water-  
colour on paper  
30,3 by 21,7 cm



invalids and other elements. Nikritin's works represent the atrocities of both the First World War and the Russian Civil War. The motif of classical art can also be seen in all of his artwork; Nikritin tried to figure out the formula of beauty and ultimate mastery and grasp it in all possible ways by creating replicas of various famous artists' works, as well as drawing well-known sculptures, which took him years to complete.

Nikritin's art is quite unconventional in respect to its chronological parameters: in the early 1920s he created a number of experimental works. They were associated with his activities at the Moscow Museum of Artistic Culture, as well as some with experiments in theatre. Much of that theatre work is reviewed in several articles in the catalogue. The late 1920s and early 1930s saw Nikritin devote himself mainly to landscape painting; his artwork from that period can be characterized by its very fine colour spectrum and liberal brushstrokes. In his brushwork, Nikritin could convey emotionally diverse yet always expressive impressions: a stream of people at a demonstration with banners held up high, the dynamics of cityscapes, or frightening images of screaming drunken women. Arguably Nikritin's brightest and most powerful achievement in this genre was the painting "A Man and a Cloud" (from the late 1920s, in the collection of SMCA). In that colourful and very emotional canvas he transferred his own perception of the complicated and edgy relationship between man and the universe.

All sorts of themes, from birth and death to factory workshops with workers pushing machinery, were of interest to Nikritin. He managed to engage with all possible genres: his world of imagery was built on very varied stylistic trends, one of which was that of the grotesque. In that style the artist created an entire cycle of works that are all grouped around the picture "A Trip Around the World" (from the mid-1920s, in the collection of Igor Dychenko, Kiev). In the series all the characters appear naive, ugly in their own gaucheness, yet still manage to generate our sympathy. Grotesque images on the theme of the

цикле представлены наивные, восторженные, уродливые в своей нелепости, но вызывающие симпатию персонажи.

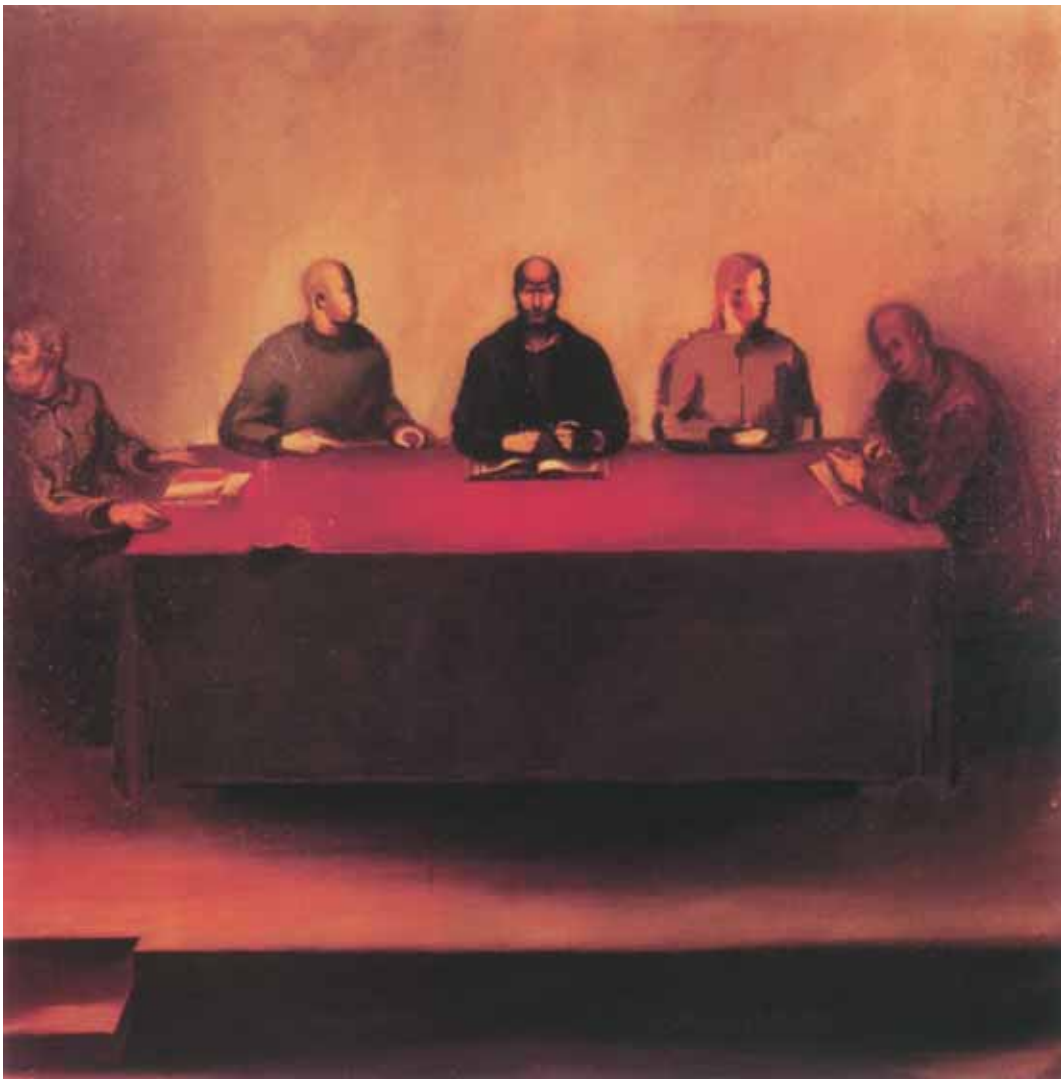
Иначе воспринимаются гротескные изображения, связанные с темой памятника. В этих работах уродливые тела и лица людей, а порой монстров, соединивших в себе человеческое и животное начало, отражают ущербность душевного мира персонажей и пессимистическое восприятие художника. Из этого отношения к гипертрофированным сторонам окружающей действительности вырастает своеобразный сюрреализм Никритина, резко непохожий на общеизвестное направление в изобразительном искусстве.

Отдельная часть творчества Никритина – автопортреты, которые он создавал на протяжении всей жизни. В них запечатлена его личность, его творческая история, его судьба.

Хотя Никритин жил совсем недавно и сохранился его обширный архив, уже много лет доступный для изучения, его творчество таит для искусствоведов немало загадок. Его легче интерпретировать, вслушиваясь в звучание образов, разгадывая умозрительные конструкции, чем проследить хронологию его работ и логику творческой эволюции. Даже в процессе работы над выставкой участники проекта не могли прийти к единому мнению по целому ряду спорных вопросов. Например, никто не может разъяснить смысл таинственного названия коммуны художников и артистов, организованной Никритиным в 1920-е гг. – «Catio».

Русские участники проекта убеждены, что это слово, не раз упомянутое автором в его текстах, происходит от латинского корня. Но зарубежные коллеги не могут до конца разгадать его смысл и этимологию и предполагают, что автор составил его из букв латинского алфавита и кириллицы.

Даже на этой большой и представительной выставке Соломон Никритин продолжает оставаться художником загадочным и во многих отношениях спорным.



*Суд народа*  
1934  
Холст, масло  
143×142

*People's Court*  
1934  
Oil on canvas  
143 by 142 cm

monument are perceived in a very different way. In these works, the disagreeable-looking bodies and faces of people – and sometimes even monsters – that unite human and animal nature reflect the repulsiveness of the inner world of the characters depicted, and convey the artist's pessimism. Nikritin's unique surrealism, just like most other works of the artist, does not fit into any of the established frames of perception, and is derived directly from a very specific attitude towards the grisly sides of surrounding reality.

The self-portraits that Nikritin created throughout his life were a separate theme in the master's art. In them he could express his personality, his life-story as an artist and his fate. Nikritin's art is a challenge for researchers and critics alike: it is much easier to interpret the symbols and images of his art than to build a chronological table of his works and follow the logic of his

artistic evolution, despite the existence of many archives and texts that have been available for analysis for some years. Even while working on the exhibition those involved in the project could not reach a final conclusion on a considerable number of very ambiguous questions. For example, nobody could provide an acceptable explanation of the name given to the artistic group founded by Nikritin, "Catio". The Russian participants of the project always believed that this name was of Latin origin, or at least should be written in Latin letters. However, their foreign colleagues could not figure out the etymology of the word either, thus suggesting that perhaps Nikritin creatively combined the letters from the Cyrillic alphabet with those from the Latin alphabet. Even seen in the perspective of this full and innovative exhibition, Nikritin remains a contradictory artist in very many different ways.



# ПОРТРЕТ

## В ПОИСКАХ ЗРИТЕЛЯ

Тимур Петрусевич

### A Portrait in Search of its Viewers

Timur Petrusевич



Период его пребывания у власти был краток, но насыщен событиями. Неоднозначность Керенского как исторической фигуры сделало задачу обобщения его образа и для историков, и для художников невероятно трудной как в то далекое время, так и сейчас.

По этим же причинам живописных портретов Керенского было создано мало. Хотя столь амбициозный человек, коим являлся Александр Федорович, любивший быть в центре внимания, позировать перед фото и кинообъективами, наверняка рассчитывал на внимание ведущих живописцев для увековечения своей личности. И слова Владимира Маяковского о «присяжном поверенном» из поэмы «Хорошо!» тому подтверждение:

*Пришит к истории,  
пронумерован  
и скреплен,  
И его рисуют –  
и Бродский, и Репин.*  
Воспоминания самого И.Репина об этом эпизоде августа 1917 года достаточно про-

*И.Е.Репин и  
И.И.Бродский  
в Зимнем дворце  
в 1917 году  
пишут портрет  
А.Ф.Керенского  
«Огонек»,  
ноябрь 1926*

*Ilya Repin and Isaac  
Brodsky in the Winter  
Palace, 1917 working  
on the portrait of  
Alexander Kerensky  
Ogonyok magazine, Novem-  
ber 1926*

**И.Е.РЕПИН ▶**  
*Портрет  
А.Ф.Керенского  
1918  
Линолеум, масло  
115×84*

**Ilya REPIN**  
*Portrait of Alexander  
Kerensky. 1918  
Oil on linoleum  
115 by 84 cm*

В 2003 году в Германии прошла выставка «Тья жепин. В поиске жоссии», имевшая огромный успех у немецкого зрителя. В ней было представлено наследие русского художника из собраний центральных российских музеев. Среди экспонатов – пять работ мастера из коллекции живописи Государственного центрального музея современной истории жоссии, в том числе уникальный портрет 1918 года Аеренского (ГТА 12489/4). Александр ледорович Аеренский (1881–1970) – адвокат, известнейший политический деятель жоссии. В высоты власти он вознесся в ходе левральской революции 1917 года. Во Временном правительстве с марта по октябрь последовательно занимал ведущие посты: был министром юстиции, военным и морским министром, затем министром-председателем и, наконец, Главнокомандующим.

LAST YEAR, THE HIGHLY SUCCESSFUL EXHIBITION ILJA REPIN. AUF DER SUCHE NACH RUSSLAND (ILYA REPIN. IN SEARCH OF RUSSIA) GAVE THE GERMAN PUBLIC A WONDERFUL OPPORTUNITY TO ENJOY A NUMBER OF REPIN'S WORKS FROM THE COLLECTIONS OF RUSSIAN NATIONAL MUSEUMS. THE EXHIBITION INCLUDED FIVE PAINTINGS FROM THE CENTRAL STATE MUSEUM OF MODERN RUSSIAN HISTORY. AMONG THEM WAS REPIN'S UNIQUE PORTRAIT OF THE FAMOUS RUSSIAN POLITICIAN AND LAWYER ALEXANDER KERENSKY (1881–1970), LISTED IN THE MUSEUM'S MAIN INVENTORY UNDER NO. 12489/4.

Kerensky rose to power during the February revolution of 1917. Between March and October of that year he occupied a number of leading posts in the Provisional Government, moving successively from Minister of Justice to War and Naval Minister, Prime Minister and, finally, Supreme Commander of the Russian Army.

Kerensky's period in power was brief but eventful. He was a deeply ambiguous figure, whom artists and historians alike have always had great difficulty in understanding and portraying.

Kerensky was seldom painted. Yet he was a tremendously ambitious man who loved to be filmed and photographed. His desire to be the centre of attention must have prompted him to view the eminent artists of his time as tools to achieve immortality. One recalls Mayakovsky's "barrister" in Khorosho!

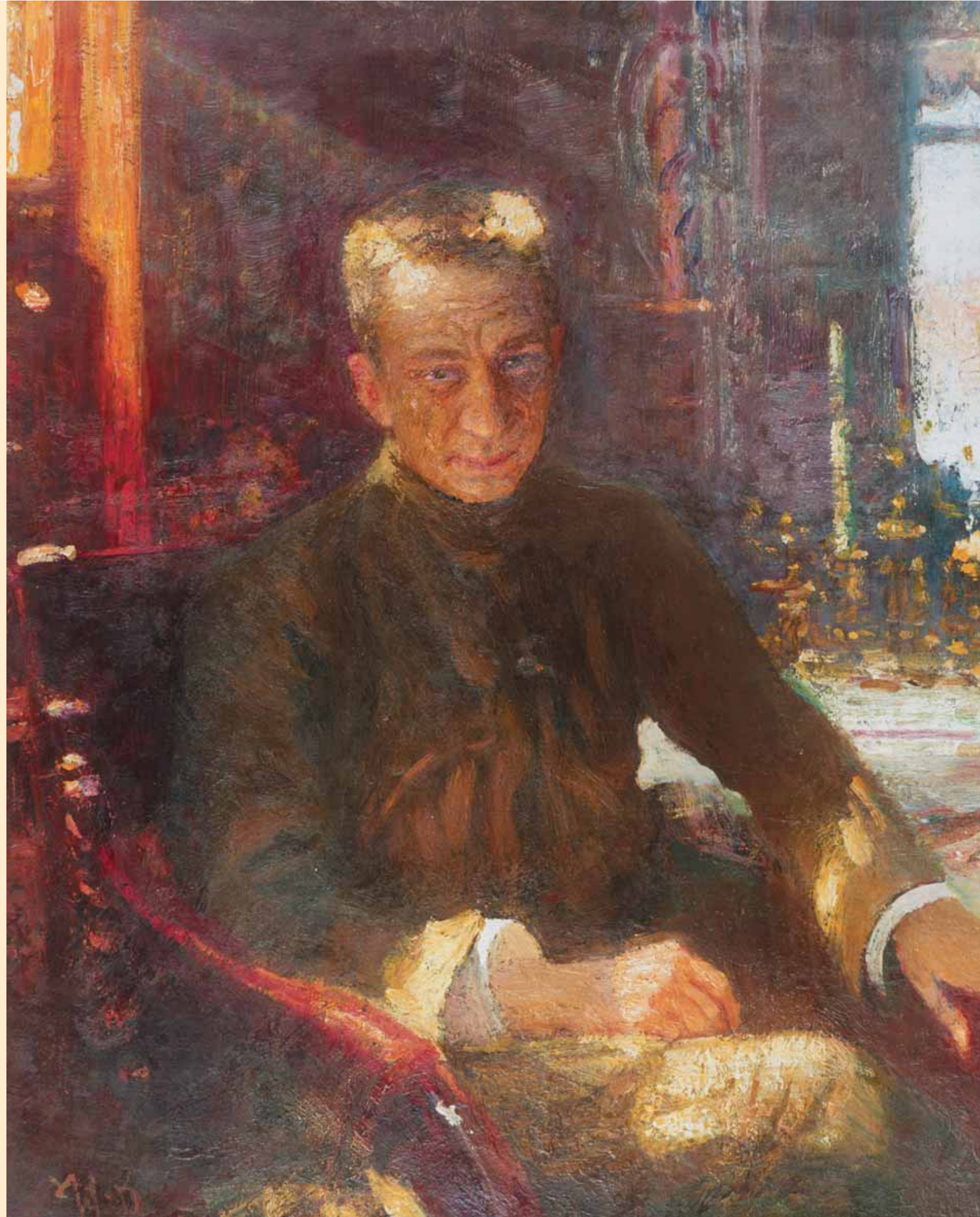
*'Stitched up into history  
Numbered  
And stapled -  
Now he is drawn  
By both Brodsky and Repin.'*

Repin himself recalls the August 1917 sitting with simple equanimity. "Kerensky's portrait was painted from a sketch done from life in Nicholas the Second's study. I painted with Brodsky... Kerensky sat down in an armchair bathed in sunlight and I painted him just as he was."

Needless to say, the location chosen had obvious political significance. The new rising star is portrayed in the overthrown ruler's study by the master who painted the famous "Ceremonial Meeting of the State Council": all this indicates, if not Kerensky's direct succession to power, at least the high status of his authority.

Both Repin and his pupil Isaac Brodsky then finished their portraits of Kerensky in their own studios. Repin's work fell into several stages. His portrait was finished only in 1918, by which time the sitter himself had fallen from grace.

If the history of this portrait's creation is curious, its subsequent fate is nothing less than dramatic. After the Soviets came to power, Finland was declared independent at







сты и будничны: «Портрет Керенского написан с этюда с натуры в кабинете Николая Второго – писали вместе с Бродским... Как Керенский сел в кресло, освещенное солнцем, так я его и написал».

Нельзя отрицать и определенный политический подтекст сего факта: портрет нового правителя в интерьере кабинета низвергнутого царя, написанный тем же мастером, что и знаменитое «Заседание Государственного Совета», практически подтверждал если не преемственность, то высочайший статус новой власти.

И Репин, и его ученик Исаак Бродский заканчивали работу над образом Керенского в своих мастерских. Репин писал портрет в несколько приемов и завершил его лишь в 1918 году, когда портретируемый уже сам оказался изгнанным из власти.

Если история создания портрета занимательна, то история бытования – почти детективна. После установления Советской власти, которая провозгласила независимость Финляндии в самом конце 1917 года, Репин предпочел остаться в своих знаменитых «Пенатах» в финском местечке Куоккала. Лишь к осени 1926 года делегация из учеников Репина – И.Бродского, Е.Кацмана и П.Радимова – смогла посетить мэтра. Тогда Репин и преподнес четыре свои работы, в том числе портрет Керенского, в дар Музею Революции, как назывался Музей современной истории России до 1998 года. Все вышеупомянутые художники тесно сотрудничали с музеем, являвшимся одним из ведущих в стране. Кстати, упомянутый портрет Керенского работы Бродского также находится в фондах музея. Но, как говорится, это совсем другая, не менее интересная история.

Почему Репин подарил портрет Керенского именно Музею Революции? К 1926 году даже упоминание имени «экспреьера» могло иметь негативные последствия. Но мало кому известно, что Керенский приложил руку (в прямом смысле слова) к появлению Музея. Репин наверняка знал об этом.

В феврале 1917 года в среде демократической интеллигенции возникла идея

А.М.ГЕРАСИМОВ  
Английский клуб  
в 1830-е годы  
1920-е  
Бумага, тушь  
53,2×40  
ГЦМСИР

Alexander GERASIMOV  
*The English Club in the 1830s*  
From the 1920s  
Ink on paper  
53.2 by 40 cm  
The Central State Museum of Modern History of Russia

the end of 1917. Repin chose to remain in his famous estate of Penaty in Kuokkala, and it was not until late 1926 that a delegation of his pupils, made up of Brodsky, Katsman and Radimov, was able to visit the master. It was then that Repin gave four of his paintings, including the portrait of Kerensky, to the Museum of the Revolution (as the Museum of Modern History of Russia was known until 1998). At that time this was one of the country's leading museums, and one with which Repin's pupils were closely associated. Curiously enough, Brodsky's portrait of Kerensky is also still owned by the museum – but then that is another, no less fascinating story.

Why did Repin choose to give his portrait of Kerensky to the Museum of the Revolution in particular? By 1926, the mere mention of the former minister's name was enough to cause problems. But Repin was aware of a detail known to very few: that Kerensky had quite literally had a hand in setting up the museum.

After the February 1917 revolution, the democratic intelligentsia had been eager to commemorate the spirit of the revolution and the fight for freedom. Early in March, the Commissar for Moscow Nikolai Kishkin, later to become a government minister, proposed this matter for consideration by the Provisional Government. Kerensky was among those to approve and sign the decision to create a Museum of the Revolution in Moscow. By July of that year, the collection of exhibits had begun. Many issues around the museum's establishment were debated in the building which housed the well-known English Club, which, since April 1917, was also home to the Committee on Moscow Museums. In August, around the time of his sitting for Repin, Kerensky gave a speech in this building. In 1924, the first exhibition of the Museum of the Revolution, entitled "Red Moscow", was held there.



Афиша I-й выставки Музея Революции «Красная Москва» 1922. ГЦМСИР

Poster for the First Exhibition Krasnaya Moskva (Red Moscow) in the Museum of the Revolution 1922  
The Central State Museum of Modern History of Russia

From then onwards, the building remained the property of the museum.

Following the fate of Repin's painting, the story moves ahead to 1926, when Kerensky's portrait finally returned to Soviet Russia. That same year, the portrait was shown both at the Eighth Exhibition of the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR), and at the Museum of the Revolution's "Russian Revolution in the Arts" exhibition. Repin's portrait of the Prime Minister overthrown by the Soviets aroused a great deal of public interest and was much discussed in the press. Amongst the many critical reviews, an article published by the magazine "Ogonyok" is worthy of note. The author calls Repin's portrait "the very image of *kerenschina*" (a term used to imply the defeated bourgeois intelligentsia).

Following the exhibition in the Museum of the Revolution, Kerensky's portrait was immediately consigned to the museum's special depository, which meant that it would no longer be exhibited or even studied by specialists.

But this was not enough: in 1935 an order was given to have the painting destroyed. As was common in such cases, the portrait was branded as "devoid of artistic value". Naturally, this absurd statement was not the true reason behind such an outrageous decision. The totalitarian regime denied and distorted many historical facts, and it was unthinkable that the renowned master Repin, who "sung the praises of the proletariat" and had produced "Barge Haulers on the Volga", could also portray one of the proletarian revolution's main enemies. In the circumstances, destroying the painting was preferable to accepting such an inconvenient fact.

Thanks to the museum's staff, however, the portrait survived. Regardless of the risks involved, they took the painting off its stretcher and placed it between other canvases in the special depository, hoping it would not be detected. Their plan proved successful: the exhibit was listed as destroyed, and no further interest was shown in its continued existence within the museum's collection.

With the coming of glasnost and perestroika many special depositories were reopened. Thus, the Museum of the Revolution was found to possess a large number of exhibits listed as destroyed or sent to other institutions. Among these was Repin's portrait of Kerensky.

In 1992 the portrait was restored. Immediately afterwards, it was shown in the "Faces of an Era: 1917–1985" exhibition organised by the museum. This brought together portraits of the most significant figures in Russian and Soviet 20th century history. Repin's portrait aroused a great deal of interest

увековечения памяти революционных дней борьбы за свободу. В начале марта 1917 года Н.М.Кишкин, комиссар по Москве, а позже министр, вынес этот вопрос на заседание Временного правительства. Керенский был в числе тех, кто одобрил и подписал решение о создании в Москве Музея Революции. Уже в июле 1917 года началось формирование коллекций будущего музея. Многие проблемы этого процесса обсуждались в здании знаменитого Английского клуба, где с апреля 1917 года расположился комитет по делам музеев Москвы. Керенский выступал здесь в августе того же 1917 (в тот же месяц, когда был начат его портрет). В 1924 году в этом доме открылась первая выставка Музея Революции «Красная Москва», после чего здание осталось за музеем.

Итак, в 1926 году репинский портрет вернулся в Советскую Россию. В том же году он экспонировался сначала на VIII выставке АХРР (Ассоциации Художников Революционной России), а затем на выставке Музея Революции «Русская революция в изобразительном искусстве». Представленный портрет бывшего премьер-министра, свергнутого Советской властью, пользовался большим интересом у публики. Это событие вызвало широкий резонанс в прессе. На фоне осуждающих критических замечаний интересна статья в «Огоньке», где портрет был признан «собирательным образом «керенщины»» – термин, означавший потерпевшую поражение буржуазную интеллигенцию.

По окончании выставки портрет сразу был передан в спецхран музея, что автоматически обрекало произведение на забвение не только для выставочной жизни, но и для исследования специалистами.

Но этого мало. Ситуация дошла до абсурда. В 1935 году был составлен акт на списание, по которому портрет кисти Репина подлежал уничтожению со стандартной для подобного документа формулировкой – как «не имеющий художественной ценности»! Конечно, не это являлось причиной столь кощунственного шага. Политика тоталитарного режима искажала, либо отрицала многие исторические факты. Поэтому считалось невозможным, чтобы Репин – признанный мастер, «воспевавший пролетариат», написавший «Бурлаки на Волге», мог запечатлеть одного из главных врагов пролетарской революции. Проще казалось уничтожить произведение, чем смириться с неудобным фактом.

Только благодаря самоотверженности музейных сотрудников портрет избежал уготованной участи. Он был снят с подрамника и положен между другими холстами в

помещении спецхрана в надежде на то, что его вряд ли хватятся. Так оно и вышло. Поскольку по документам экспонат был списан, никто не поднимал щекотливого вопроса о нахождении этого экспоната в коллекции музея.

На волне перестройки и гласности спецхраны начали вскрывать. Так в музее «оказалось» множество экспонатов, считавшихся либо уничтоженными, либо переданными в другие учреждения.

В 1992 году портрет отреставрировали и сразу же представили публике на выставке музея «Лица эпохи. 1917–1985», где были показаны образы наиболее значимых в отечественной истории XX века людей. Репинским портретом сразу заинтересовались многие российские и зарубежные исследователи. Повторное введение в научный оборот подобных экспонатов – редкая удача для специалистов и, вообще, для мировой культуры.

Но после вышеупомянутой выставки выяснилось, что портрет нельзя экспонировать длительное время. Дело в том, что написан он на очень неудобном для живописи материале – линолеуме, который легко поддается деформации и очень сложно выравнивается.

Портрет побывал еще на нескольких внутримузейных выставках. Наконец, в 2002 году было принято решение о проведении глубокой реставрации портрета Керенского. В течение года полотно выравнивали, чистили и укрепляли красочный слой. Была изготовлена специальная рама, позволяющая избежать деформации поверхности и проникновения внутрь влаги.

После этого произведение, считавшееся темным и тусклым, оказалось насыщенным множеством оттенков и светотеневых переходов. Но ощущение тяжеловесности не пропало. Оно поддерживается объемной, почти скульптурной вылепленностью образа, в общем, присущей Репину, и контрастом немногих световых пятен с затененными участками. Безупречно выстроенная композиция лишь подчеркивает неудобность позы портретируемого. Многослойность живописи противопоставляется усталому выражению лица человека, взвалившего на себя непосильную ношу управления молодой революционной республикой.

Во время реставрации стало известно об участии музея в германской выставке, посвященной Репину. Поэтому немецкий зритель, пожалуй, первым спустя 77 лет смог увидеть портрет в своем первоначальном виде, ставший по-настоящему легендарным для многих музейных работников и реставраторов.



Зал культуры 1917–1929 годов  
Постоянная экспозиция ГЦМСИР

The Hall of Culture of 1917–1929  
Permanent Exhibition of the Central State Museum of Modern History of Russia

among both Russian and foreign researchers. Without doubt, the re-emergence of a work such as this was a real stroke of luck for specialists and art lovers alike.

Nevertheless, the exhibition brought to light a significant flaw in the portrait. Painted on linoleum, it could not be exhibited for long periods of time, since this special material quickly becomes deformed and is extremely hard to straighten.

After several more exhibitions in the Museum of the Revolution, it was decided to restore Kerensky's portrait completely. Throughout 2002 the canvas was straightened and the paint layer cleaned and secured. A special frame was made to prevent further deformation of the painting's surface and protect it from the damp.

After its restoration the painting, previously considered somewhat sombre and dull, suddenly shone with rich colours and startling contrasts. Yet it still conveys an impression of heaviness: Kerensky's bulky, almost three-dimensional form looms in front of the viewer with a statuesque mouldedness typical of Repin's subjects. The flawless composition serves only to accentuate the sitter's uncomfortable pose. The shaded areas are relieved by few light patches, and the multi-layered painting contrasts strikingly with the weary expression of a man weighed down with the impossible task of governing a new, revolutionary republic.

Whilst the restoration process was going on, the museum was invited to take part in the German Repin retrospective. And so it was that German art lovers were the first to enjoy the portrait in its restored state. 77 years after its final exhibition before its long period of storage, the painting remains legendary for many museum specialists and restorers.



# Подводя итоги... Summing up

Выставка-конкурс произведений молодых художников России, носящая имя Павла Михайловича Третьякова, – большое событие в творческой биографии каждого из ее участников. Идея возрождения забытых традиций работы с молодыми представителями отечественной духовной культуры, благодаря экспозиции в Инженерном корпусе Третьяковской галереи, стала первым, возможно не бесспорным, опытом обращения к практике давно минувших лет – проведению общенациональных художественных выставок молодых живописцев, графиков, скульпторов. До этого у многих сложилось впечатление, что «наши скудеющие силы нам начинают изменять». Увы, внимание к новому поколению творческой интеллигенции осталось лишь на словах. Ушли, словно в небытие, молодежные ко-

миссии при Министерстве культуры, Академии художеств, творческих союзах; забыты профессиональные обсуждения итогов больших выставок произведений современного искусства. Мы почти не располагаем объективной информацией о состоянии высшей художественной школы в нашей стране. Проведение I Всероссийского конкурса молодых художников им. П.М.Третьякова – значительный шаг в восстановлении утраченных общественных и государственных форм поддержки молодых талантов, в утверждении духа подлинной творческой соревновательности, в повышении уровня профессиональной культуры, мастерства. Долгие годы все эти вопросы оставались как бы вне поля зрения организаций, ответственных за будущее нашего искусства.

Елена СЕНИНА  
«Победа», 2002  
Холст, масло. 120×196  
Диплом I степени

Elena SENINA  
*The "Pobeda" (Victory) automobile.* 2002  
Oil on canvas  
120 by 196 cm  
The First Prize

The exhibition of works of young Russian artists held in the "Engineer Wing" of the Tretyakov Gallery was a major event in the lives of each of its 46 participants, the finalists of the competition organized by the "Tretyakov Gallery" magazine and the Tretyakov Gallery; the exhibition was honoured with the name of the gallery's founder. The idea of recreating forgotten traditions of co-operation with young representatives of national culture was implemented in this national competition, which combined the work of painters, graphic artists and sculptors. There is a strong sense that all ties with the younger generation have been broken, co-operation destroyed and co-ordination disregarded: there are no more special committees directed towards the young from the Ministry of Culture, the Academy of Arts, or the Unions of Artists; no more dis-



Игорь Обросов  
Igor Obrosov



cussions of major exhibitions of contemporary art among professionals and experts. Thus the "First All-Russia Competition of Young Artists" proved an initial step in the re-constitution of public and state forms to support young talents, to establish an atmosphere of genuine competition, and to raise professional levels of culture and mastery. It has to be admitted that for many years such problems were not considered the responsibility of the respected institutions.

The editorial board of the "Tretyakov Gallery" magazine, which was the initiator of the competition, and members of the jury, headed by Tair Salakhov, vice-president of the Academy of Arts – managed to select only 46 works out of 928 which were submitted.

In considering the results of the competition – for a whole variety of reasons – it is of course hard to reach a final

or objective conclusion on the state of art among the young, and the condition of artistic higher education across Russia. Firstly, for many young artists the very thought of being exhibited in the Tretyakov Gallery sounded like a "utopia": too many promises have never been kept, and obligations never fulfilled. Secondly, the organization of such a competition involves a great deal of effort, and substantial financial support. Additionally, it means cooperation with, and the direct participation of, art colleges, schools and higher educational institutions, to say nothing about the Unions of Artists, Ministry of Culture and Academy of Arts – the organizations that, in our remote past, used to commission works of art from young artists, and send them on professional trips and to special residential educational and training schools. Such activities stimulated the process of formation of

Алексей БЛАГОВЕСТНОВ  
Цой. 2002  
Гипс. 274×187×140  
Диплом I степени

Alexei BLAGOVESTNOV  
*Viktor Tsoi.* 2002  
Plaster  
274 by 187 by 140 cm  
The First Prize

Редакция журнала «Третьяковская галерея» – инициатор проведения конкурса – и члены жюри под председательством вице-президента Российской академии художеств Т.Т.Салахова рассмотрели 928 присланных работ, из которых сочли возможным отобрать только 46.

Конечно, итоги конкурса по целому ряду причин не могут отражать в полной мере объективную картину состояния искусства молодых и ситуацию, сложившуюся на сегодняшний день в высшей художественной школе Российской Федерации. Во-первых, для многих проведение такого конкурса, да еще в стенах Третьяковской галереи, казалось утопией, поскольку самые благие обещания и пожелания оставались, как правило, только на словах и на бумаге. Во-вторых, организация подобного смотра требует нема-





Мария СУВОРОВА  
*Вечер в Феропонтово*. 2003  
Холст, масло. 130×180  
Диплом II степени

Maria SUVOROVA  
*Evening in Ferapontovo*. 2003  
Oil on canvas. 130 by 180 cm  
The Second Prize

Олег ШМЫРОВ  
*Портрет корейской художницы  
Сунь Чжи Хе*. 2003  
Гипс тонируемый. 50×15×25  
Диплом II степени

Oleg SHMYROV  
*Portrait of Korean artist  
Sung Jee-hye*. 2003  
Coloured plaster. 50 by 15 by 25 cm  
The Second Prize



the spiritual and moral criteria of our art, as well as its aesthetic ideals. Lastly, the need to overcome any formal and commercial approach to such competitions is urgent indeed, since the latter should be perceived as real, regular and annual events. We risk losing the high professional criteria and spiritual orientation, preferring the rather unstable and irregular demands of the art market, and aiming to satisfy the mediocre tastes of the "new Russians", following some currently "fashionable" trends that are remote from the real achievements of Russian culture.

This competition, albeit organized not without some level of spontaneity, managed to achieve its main goal – to draw attention to the process and level of professional training and education of the young artists who will personify the future of Russian art.

The final decision was unexpected for all those involved, but unanimous for the jury; and winners were awarded diplo-

mas of various degrees, and also presented with trips to Italy and the Czech Republic, as well as some special prizes given by the event's sponsors.

They were sincerely grateful to all those who contributed: the major sponsor of the "Tretyakov Gallery" magazine, Vitaly Machitski, the "SeverStal" Group, the travel agency "Nebesnyy Alyans", the foundation for museum support *Sokrovishcha Otechestva* ("Treasures of the Fatherland"), the Moscow State Museum "Dom Burganova" (The Burganov House), and of course, the director of the Tretyakov Gallery Valentin Rodionov and the publishing house ScanRus.

The name of Pavel Tretyakov, as well as the involvement of the Tretyakov Gallery, can only stimulate future participants in this annual competition, and raise the standards and aesthetic criteria, as well as a sense of professional responsibility, among young Russian artists.

лых усилий и финансовых средств, поддержки и непосредственного участия творческих вузов страны, Союзов художников, Министерства культуры и Академии художеств, которые когда-то заключали договора с молодыми авторами на создание произведений искусства, направляли молодых в командировки и Дома творчества. Все это формировало духовно-нравственную среду нашего искусства, его эстетические идеалы. И, наконец, преодоление формального отношения и сугубо коммерческого подхода к подобного рода акциям не как к случайным, единственным, а как к постоянным прогнозируемым и осуществляемым. Мы стали утрачивать высокие профессиональные критерии и духовные ориентиры, опираясь на весьма условную конъюнктуру художественного рынка и усредненные вкусы так называемых новых русских и случайной моды, превалирования ложных тенденций, не определяющих реальные достижения нашей культуры.

При всех издержках, некоторой стихийности и упущениях организаторы конкурса достигли главного – обратили внимание на проблемы профессиональной подготовки, духовного воспитания молодого поколения художников России, будущего нашего искусства.

Неожиданностью для участников, но безусловным для жюри стало присуждение дипломов I, II и III степени и награждение лауреатов конкурса зарубежными творческими командировками в Италию и Чехию, а также отдельными призами от спонсоров. С благодарностью восприняли организаторы и дипломанты конкурса вклад в осуществление выставки и учреждение специальных премий ОАО «СеверСталь групп», туристической компании «Небесный альянс», Фонда поддержки музеев «Сокровища отечества», Московского государственного музея «Дом Бурганова» и, конечно, дирекции Третьяковской галереи, генерального спонсора журнала «Третьяковская галерея» В.Л.Мащицкого и издательства «СканРус».

Имя Павла Михайловича Третьякова, заинтересованное участие самой галереи несомненно повышают критерии, профессиональную ответственность и требовательность к себе экспонентов – членов-соперников объявленного ежегодным конкурса.



Юлия СЮХИНА  
*Тихий закат*. 2003  
Холст, масло. 100×130  
Диплом III степени

Yulia SYUKHINA  
*Quiet Sunset*. 2003  
*The Village of Puchuga*. 2003  
Oil on canvas. 100 by 180 cm  
The Third Prize

Павел БЛОХИН  
*Скульптурная мастерская*. 2003. Офорт. 29×41  
Специальный приз – «Дом Бурганова»

Pavel BLOKHIN  
*Sculptor's Studio*. 2003  
Etching. 29 by 41 cm  
The Burganov House Special Prize





# Британская портретная премия

## BP Portrait Award 2004

Галина Андреева  
Galina Andreeva

С изобретением фотографии пессимисты, и не только они, предрекали постепенное угасание живописи и неизбежную смерть живописного портрета как жанра. Опасения оказались преувеличенными, но уже в начале XX века известный критик Сергей Маковский назвал фотографизм «неизжитой болезнью искусства»...

Рецидивы затянувшейся «болезни» на лицо или, точнее, представлены в разных лицах – на выставке работ, номинированных на престижную портретную премию компании «Бритиш Петролеум» в Национальной портретной галерее в Лондоне. Зритель не может отделаться от впечатления, что большинство авторов экспонируемых работ, по крайней мере не менее сорока из пятидесяти четырех, преследуют образы и приемы другого искусства – фотографии, принесшей британцам за последние десятилетия славу признанных мастеров. Эта очевидная зависимость характеризует текущее состояние портретной школы, некогда передовой и знаменитой работами Т.Гейнсборо, Дж.Рейнолдса, Т.Лоуренса и Дж.Уистлера. И все же, когда Томас Карлайль призывал Уистлера «Стреляй!», он, безусловно, не имел в виду фоторужье...

Другая особенность ряда экспонируемых на выставке портретов – культ эстетики безобразного. Теория прекрасного в ужасном, высокохудожественные образцы которой дал в

В 1856 году в Лондоне была основана Национальная портретная галерея. Целью нового типа общественно доступного музея стало коллекционирование и экспонирование для публики портретов знаменитых деятелей отечественной истории и культуры. В настоящее время собрание Национальной портретной галереи насчитывает свыше 12 000 произведений живописи, скульптуры, графики и фотографии. Коллекция продолжает пополняться, один из механизмов – широко известная в Британии и за ее пределами портретная премия. В этом году премия вручается двадцать четвертый раз, четырнадцатый раз при поддержке компании «Бритиш Петролеум». Цель этого ежегодного конкурса – поощрение молодых живописцев, работающих в жанре портрета.

В конкурсе могут принимать участие художники со всего мира, достигшие восемнадцати лет, но не старше 40.

Победители конкурса получают соответственно:

Первая премия – 25000 фунтов стерлингов и по решению жюри заказ на исполнение портрета стоимостью 4000 фунтов стерлингов

Вторая премия – 6000 фунтов стерлингов

Третья премия – 4000 фунтов стерлингов

Четвертая премия – 2000 фунтов стерлингов

Ежегодная информация о конкурсе находится на сайте: [www.prg.org.uk/bp](http://www.prg.org.uk/bp)

Выставка конкурсных работ и произведений, удостоенных портретных премий за 2004 год, проходит в залах

Национальной портретной галереи, Лондон,

17 июня – 19 сентября 2004,

Королевского Мемориального музея Альберта, Экзетер,

2 октября – 13 ноября 2004,

Художественной галереи в Абердине,

4 декабря 2004 – 22 января 2005,

Королевской Академии Западной Англии, Бристоль,

27 февраля – 26 марта 2005.



своих знаменитых набросках стариков Леонардо да Винчи, применительно к экспонатам выставки не работает. К ним странным образом подходит парадоксальное высказывание Оскара Уайльда, что «красота исчезает там, где появляется одухотворенность... Как только человек начинает мыслить, у него непропорционально вытягивается нос или увеличивается лоб, или что-нибудь портит его лицо». Эта тяга к болезненной деформации и разрушению гармонии, не поддержанная мощным талантом Ф.Бекона или эпотажным бунтарством Д.Херста, у их молодых интерпретаторов выглядит механически заимствованным приемом, и потому теряющим эстетическую ценность и мощь оригинала.

Изыщное эссе Блейка Моррисона «Портреты», предваряющее каталог выставки, символично начинается с воспоминания о нидерландском искусстве XV века и Гансе Мемлинге. Было бы логичным упомянуть именно в этом контексте одну из лучших работ выставки – «Автопортрет» Мейв Маккарти (Maeve McCarthy). Молодой мужчина на портрете Мемлинга – человек ренессансного мышления, пребывающий в гармонии с собой и миром: он изображен на фоне голубого неба – макрокосма, поглощающего суетные земные страсти. Полные тревоги и пронзительной мысли глаза Мейв Маккарти – взгляд современника. Символичным становится зеленый фон, отражающийся в этих больших и выразительных глазах художницы, – это далекая вселенная, не космос, а жизнь рядом, вокруг, имеющая неразрывную связь с каждым живущим. Присутствующие в «Автопортрете» Маккарти классические аллюзии не рожают ощущения его вторичности, напротив, обогащают образ, современный по своему динамизму и стилистности, ценным опытом знания и понимания сути великой традиции нидерландского портрета.

Первая премия в 25 000 фунтов стерлингов справедливо присуждена художнику Стефану Шенкланду за работу «Чудо» (Stephen Shankland "The Miracle"). Даже зрителя, не посвященного в волнующую историю жены ху-



The invention of photography made pessimists predict the gradual death of painting, and the inevitable death of the genre of the portrait. Such predictions have never come true, even if at the beginning of the 20th century the renowned art critic Sergei Makovski called photographism "a persisting sore of art".

This "sore" still spoils the image – or, to be more exact, the faces – of the sitters depicted in the portraits nominated for the prestigious BP award and exhibited at the National Portrait Gallery. The viewer cannot but note that most of the artists – at least no less than 40 out of 54 – are haunted by the images and means of other kinds of art, especially that of photography, even if photography has gained international fame for Britain over the previous decades. So evident a dependence on photography is characteristic of the current condition of the portraiture of the once leading British art school, typified by the works of artists like Thomas Gainsborough, Sir Thomas

### British Portrait Award

London's National Portrait Gallery was founded in 1856 to collect and exhibit portraits of outstanding British individuals, whose contribution to the nation's history and culture is beyond doubt. The museum's collection now includes more than 12,000 works with paintings, sculptures, graphic works and photography. Its remarkable collection is constantly being enlarged, one of a number of ways being the "Portrait Award", well-known both in Britain and internationally.

This year's award was the 24th of its kind, and the 14th organized with the support and sponsorship of British Petroleum (BP); the aim of the annual competition is to encourage and promote the work of young portraitists, with artists from all around the world, aged from 18 to 40, eligible to take part.

Its first prize brings an award of £25,000, as well as a commission for a portrait of £4,000; the second prize is £6,000; the third £4,000; the fourth £2,000.

[www.npg.org.uk/bp](http://www.npg.org.uk/bp)

This year the works of the competitors and winners were exhibited at the National Portrait Gallery, London from June 17 through to September 19, and will later travel to the Royal Albert Memorial Museum, Exeter (October 2 – November 13), Aberdeen Art Gallery (December 4– January 22, 2005), and the Royal West of England Academy, Bristol (February 27–March 26, 2005).

◀ Стефан ШЕНКЛАНД  
Чудо  
Доска, масло  
662×612 мм

Stephen SHANKLAND  
The Miracle  
Oil on board  
662 by 612 mm

▲ Мейв МАККАРТИ  
Автопортрет  
Доска, масло  
376×380 мм

Maeve McCARTHY  
Self-portrait  
Oil on panel  
376 by 380 mm

▲ Ганс МЕМЛИНГ  
Мужской портрет. Ок. 1470  
Доска, масло. 335×232 мм  
Музей «Фрик Коллекшн», Нью-Йорк

Hans MEMLING  
Portrait of a Man. c. 1470  
Oil on panel. 335 by 232 mm  
The Frick Collection, New York

Lawrence, Sir Joshua Reynolds and James McNeill Whistler. We bear in mind, too, that when Thomas Carlyle exclaimed to Whistler "Shoot!", he did not mean a "photosession"...

Another characteristic of a number of the portraits in the exhibition is the apparent "cultivation" of an aesthetic of ugliness. The idea of "beauty to be found in the horrible" which was so brilliantly achieved in Leonardo da Vinci's sketches of old men does not apply to the works here. Rather, one might paradoxically describe the contemporary situation with Oscar Wilde's expression: "...real beauty ends where intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid." Such a striving towards morbid deformation and the destruction of harmony, without the power of Francis Bacon's talent or the buffoonish sedition of Damian Hurst, looks like a thoughtlessly-adopted algorithm which, in the case of its young interpreters, loses both aesthetic value and the power of the original.

Blake Morrison, whose stylish essay "Portraits" opens the catalogue of the exhibition, begins his foreword with a symbolic allusion to the art of the Netherlands of the 15th century, and in particular of Hans Memling. It is only appropriate to mention in this context one of the best of the works exhibited, Maeve McCarthy's "Self-portrait". In Memling's portrait the young man is depicted with a Renaissance mentality, one in harmony both with himself and the world: the blue skies form a background – a macrocosm, both absorbing and digesting earthly desires. Full of anxiety and sharp thought, Maeve McCarthy's eyes express a contemporary glance and attitude. The green background reflected in the artist's large and expressive eyes becomes a symbol – a faraway Universe, a cosmos in which real life is everywhere, a sense of a life that is tightly connected with everybody else alive. All the classical allusions to be seen in McCarthy's "Self-portrait" do not draw on some feeling of "something secondary"; on the contrary, they add to this image, creating



an up-to-date, dynamic and stylish result – a valuable experience, which understands the essence of the great traditions of Dutch portraiture.

The event's major prize was rightly awarded to Stephen Shankland for his work "The Miracle". Even for a viewer who knows nothing about the touching story of the artist's wife who is selflessly struggling for the life of her sick child (they are both depicted), this portrait absolutely attracts attention for its high artistic level. Full of sincerity, noble dignity and restraint, the portrait is made with a full, typical British mastery in depicting touching subjects.

The decision of the jury to award this work was exact – the choice confirms the aim of the competition, and regards the award as a factor to support the development of the national tradition of portrait genre. From a stylistic point of view, on the one hand, Shankland's work undoubtedly belongs to the well-defined British school of portraiture. On the other hand, the subject depicted by the artist, though personally deeply-felt, goes far beyond the fact of any particular biography: the theme of maternity appears both eternal and inexhaustible.

"Who are we, Britons?": such is the question addressed to the nation on each morning's breakfast news on TV, and it is echoed in the most interesting portraits to be seen at the exhibition.



The works of the Ukrainian artist Ulyana Gumenyuk, though still raw and unskilled, won a special British Petroleum award – a professional trip to Russia and the Ukraine. In this case the choice of the winner is perhaps less important than the very fact of such an award, one which promotes educational trips for young artists at the beginning of their professional career.

Фергус МЭЙЮ  
*Лицо, озаренное  
улыбкой*  
Дерево, акрил  
468×382 мм

Fergus MAYHEW  
*Head Full of Smiles*  
Acrylic and oil on  
board  
468 by 382 mm

дожника, самоотверженно спасавшей больного ребенка (именно они изображены на картине), портрет привлекает крепким художественным качеством. Он полон искренности и собственного британцам умения с благородным достоинством и сдержанностью изображать трогательные, угрожающие утратой художественности, чувствительные сюжеты. Работа-победитель выбрана жюри очень точно. Этот выбор учитывает и важнейший фактор самого существования присуждаемой премии – ее направленность на поддержку развития национальной портретной традиции. Стилистически работа Шенкланда безусловно принадлежит хорошо артикулированной в этом смысле британской портретной школе. Это с одной стороны. С другой – сюжет, выбранный художником, лично прочувствован, но при этом он выходит за пределы факта личной биографии: тема материнства представлена как вечная и неисчерпаемая.



Джеймс КРОУТЕР  
*Кэрлайн*  
Холст, масло  
409×307 мм

James CROWTHER  
*Caroline*  
Oil on canvas  
409 by 307 mm

«Кто мы, британцы?» – этот вопрос, который каждое утро адресуется нации в новостях к завтраку («Breakfast news») по британскому телевидению, звучит в наиболее интересных портретах выставки.

Работы украинской художницы Ульяны Гуменюк, удостоенной в качестве специальной премии компании «Бритиш Петролеум» творческой поездкой в Россию и на Украину, носят очевидный ученический характер. В данном случае важен не столько выбор лауреата, сколько сам факт учреждения и функционирования этой премии, способствующей образовательным путешествиям начинающих художников.



Крэг УАЙЛИ  
*Дуг*  
Холст, масло  
889×1190 мм

Craig WYLIE  
*Doug*  
Oil on canvas  
889 by 1190 mm