

THE TRETUAKOV
GALLERY
MAGAZINE

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

ГАЛЕРЕЯ

№3 2004 (04)

ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ

RUSSIA'S GOLDEN MAP

РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ

ЭПОХИ ЛЬВА ТОЛСТОГО

THE RUSSIAN LANDSCAPE
IN THE AGE OF TOLSTOY

ФЕНОМЕН РЕАЛИЗМА

PHENOMENON OF REALISM

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ТРЕТЬЯКОВ

SERGEI TRETUAKOV

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ МОДЕРН

TATE MODERN GALLERY

ISSN 1729-7621



9 785699 029105 >



ТЮМЕНСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Тюменскому областному музею изобразительных искусств нет еще и полвека, однако его коллекции интересны и многообразны. Гни представляют не только классическое русское и западноевропейское искусство, но и региональное: произведения местных живописцев XIX–XX веков, тобольскую резную кость, знаменитые тюменские ковры, объемную резьбу с растительными мотивами, типичными для деревянного зодчества Тюмени, а также творчество народов Гбского иевера. Гдин из интереснейших разделов собрания – сибирские иконы.



Г.Г.ЧЕРНЕЦОВ
Мост Фердинанда в Вене. 1840
Металл, масло. 57,5×84

G.G.CHERNETSOV
Ferdinand Bridge in Vienna. 1840
Oil on metall. 57.5 by 84 cm

К.И.ГОРБАТОВ ▶
Зимний закат
1917. Фрагмент

K.I.GORBATOV
Winter Sunset
1917. Fragment

История музея начинается в 1956 году. Тогда Советом Министров РСФСР было принято решение о создании в Тюмени картинной галереи. Для нее выделили старинный купеческий особняк на центральной улице города. 8 сентября 1957 года галерея открылась для публики. Первоначально в собрании насчитывалось всего 120 экспонатов, в том числе около 70 картин русских художников, переданных из Тюменского и Тобольского краеведческих музеев.

Из Тюменского краеведческого музея поступили полотна Ф.С.Рокотова, Ф.А.Бруни, И.И.Левитана, уникальная для начала XVIII века историческая картина «Динарий кесаря» неизвестного русского художника круга А.А.Матвеева, в свое время переданная из Государственного Эрмитажа.

Ко второй половине XVIII столетия относятся близкие парсуне изображения митрополита Иоанна Максимовича и папы римского, созданные в Тобольске. В это





пись русских художников XVIII – начала XX века.

Портретная галерея музея насчитывает более 100 произведений. Среди портретов XVIII – первой четверти XIX века – работы В.Л.Боровиковского и даже С.С.Щукина, которые особенно редко встречаются в региональных музейных собраниях. Россия (этот термин принят для обозначения творчества западноевропейских мастеров, работавших в России) представлена в Тюмени произведениями художников, пользовавшихся особым расположением русских заказчиков XVIII столетия, – итальянца Пьетро Антонио Ротари и австрийца Иоганна Батиста Лампи-старшего. Собрание портретов музея содержит и по-

лотна русских мастеров первой половины XIX века – А.Г.Венецианова, В.А.Тропинина, С.К.Зарянка, а также очень искренние работы неизвестных художников этого периода. Среди произведений второй половины XIX – начала XX века особенно интересны портреты, написанные И.Е.Репиным, А.Я.Головиным, Б.М.Кустодиевым, Р.Р.Фальком и М.Ф.Шемякиным.

Пейзажная живопись в тюменском собрании по разнообразию имен и художественному качеству не уступает портретной. В экспозиции музея произведения мастеров конца XVIII – начала XIX века – шведа Бенъямина Патерсена, работавшего в России, Сильв.Ф.Щедрина, М.Н.Воробьева, братьев Г.Г. и Н.Г.Чернецовых.

время он был важнейшим городом Сибири, ее неофициальной столицей, но, в силу значительной удаленности от Москвы и Петербурга, местное искусство отставало от столичного по меньшей мере на полвека. Кроме упомянутых портретов, из Тобольского краеведческого музея в тюменское собрание переданы работы В.А.Тропинина, И.К.Айвазовского, А.М.Васнецова.

В 1970 году картинная галерея переехала из ставшего слишком тесным особняка в более просторное здание, а в 1989 году была переименована в Тюменский областной музей изобразительных искусств.

Наиболее значительное пополнение фондов произошло в 1960–1970-е годы, когда в частных собраниях Москвы и Ленинграда приобретались работы К.А.Коровина, В.Д.Поленова, С.А.Виноградова, П.В.Кузнецова, Б.М.Кустодиева и других художников. Сейчас в собрании – около 12 тысяч единиц хранения. Главной его гордостью является живо-

СИЛЬВЕСТР
ЩЕДРИН
Большой фонтан
в Каstellамаре
1820
Холст, масло
37×27

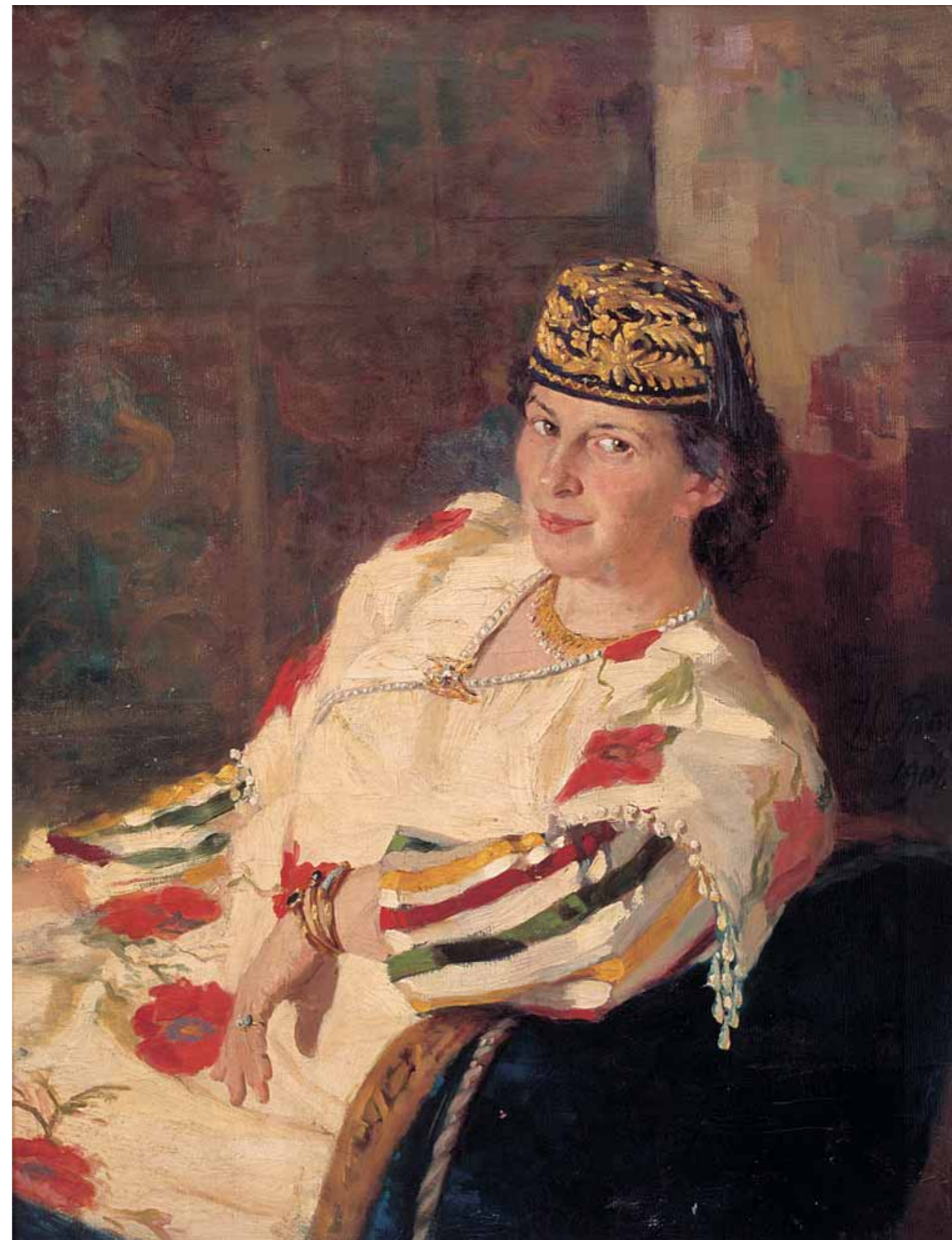
SILVESTER F.
SHCHEDRIN
Big Fountain in
Castel Lamar. 1820
Oil on canvas
37 by 27 cm

Неизвестный
художник
первой половины
XIX века. Круг
А.Г.Венецианова (?)
Семейный портрет
1830
Холст, масло. 106×85

Unknown artist
of the 1st half
of the 19th cen.
A.G.Venetsianov's Circle (?)
Family portrait. 1830
Oil on canvas
106 by 85 cm

И.Е.РЕПИН ▶
Портрет М.К.Олив
1906
Холст, масло. 90×72

I.Ye.REPIN ▶
Portrait of M.K.Oliv
1906
Oil on canvas
90 by 72 cm





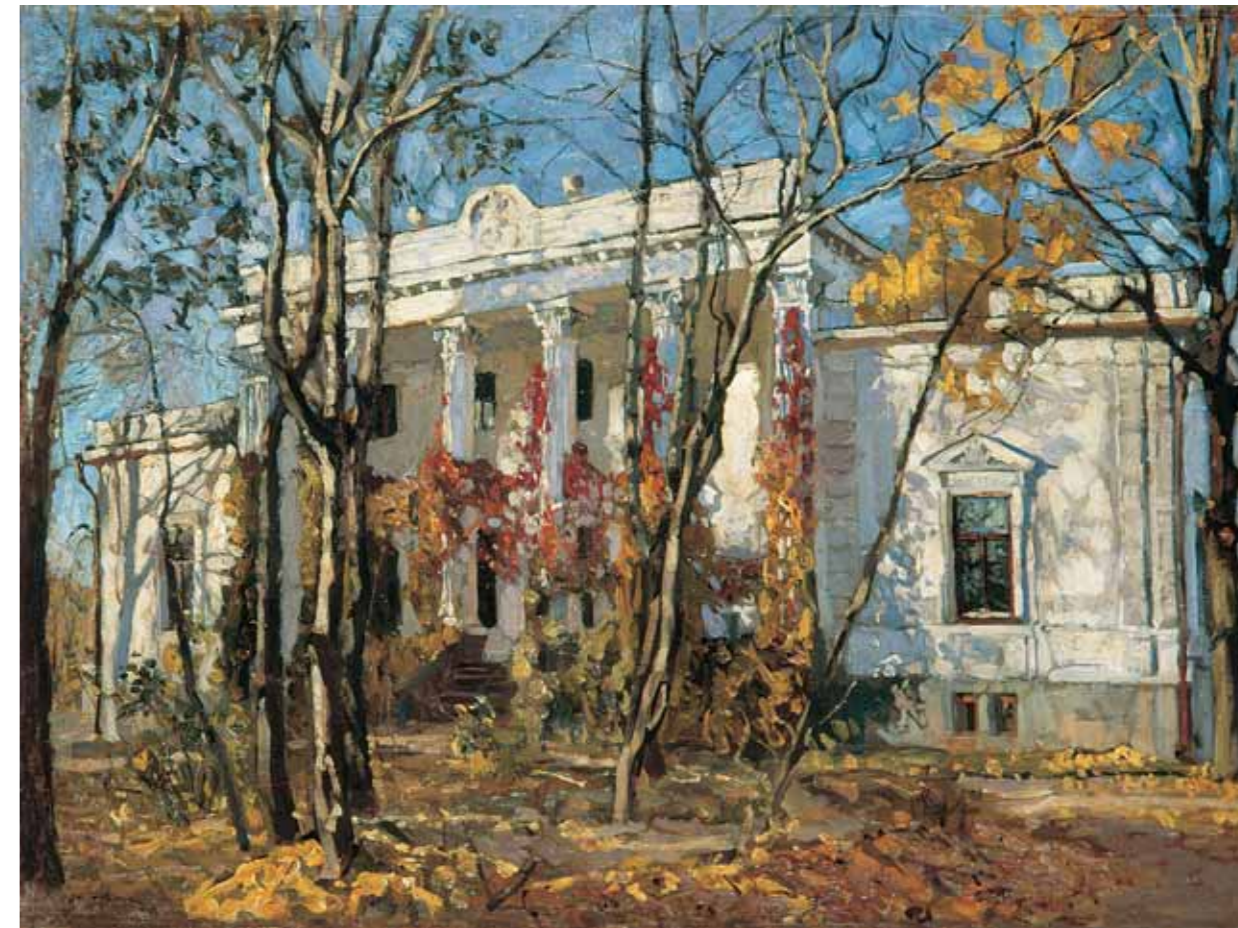
Надежда Васькова
Наталья Толстая

Пейзаж второй половины XIX века представлен как лирической линией А.К.Саврасова и Ф.А.Васильева, так и эпическими полотнами И.И.Шишкина, И.К.Айвазовского и А.П.Боголюбова.

Бытовой жанр, получивший особое развитие в 1850–1880-е годы, вызывает неизменный интерес у публики. В тюменской коллекции экспонируются картины передвижников Г.Г.Мясоедова, Н.В.Неврева, В.Е.Маковского.

Невелико, но очень изысканно собрание живописи начала XX века: здесь картины представителей важнейших художественных объединений «Мир искусства», «Голубая роза» и «Союз русских художников» – А.Н.Бенуа, К.А.Коровина, П.В.Кузнецова, С.А.Виноградова, С.Ю.Жуковского, Б.И.Анисфельда, А.Е.Архипова. Работы Б.М.Кустодиева «Купальщица» и «Портрет доктора С.Я.Любимова с собакой» демонстрируют любимые темы творчества художника.

Тюменский областной музей изобразительных искусств создал свою коллекцию благодаря самоотверженному труду многих замечательных людей, среди которых выделяется фигура Евгения Константиновича Кроллау (род. в 1924). За время работы в Тюменском музее он сумел собрать и изучить значительную часть произведений русской живописи XVIII – начала XX века, а также подготовил и издал первый каталог музея. Большую роль в формировании «лица» тюменского собрания сыграла Нели Хазимухамедовна Шайхтдинова (1942–2001), автор многочисленных публикаций и создатель коллекции традиционного крестьянского искусства тюменского края. Музей ведет активную работу по изучению, обработке и введению в научный оборот накопленного художественного материала.



С.Ю.ЖУКОВСКИЙ
Княжеский дом
осенью. 1909
Холст, масло
64,2×84,5

S.YU.ZHUKOVSKY
Prince's House
in Autumn. 1909
Oil on canvas
64.2 by 84.5 cm

С.А.ВИНОГРАДОВ
Охотник с лыжами
1912 (?)
Холст, масло
85,5×77

S.A.VINOGRADOV
A Hunter with Skis
1912 (?)
Oil on canvas
85.5 by 77 cm

М.Ф.ШЕМЯКИН
Портрет Дукмасовой
1914
Холст, масло
152,8×102,5

M.F.SHEMYAKIN
Portrait of Dukmasova
1914
Oil on canvas
152.8 by 102.5 cm

TYUMEN REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

TYUMEN REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS MAY BE COMPARATIVELY YOUNG – IT HAS YET TO MARK ITS 50TH ANNIVERSARY – BUT OFFERS VISITORS A VERSATILE AND EXCITING COLLECTION ENCOMPASSING CLASSICAL RUSSIAN AND WESTERN EUROPEAN ART, AS WELL AS WORKS BY LOCAL PAINTERS OF THE 19TH–20TH CENTURIES; TOBOLSK BONE-CARVERS AND FAMOUS TYUMEN CARPETS; THREE-DIMENSIONAL CARVING WITH VEGETATION ORNAMENTS WHICH WAS SO WIDELY USED IN WOODEN BUILDINGS IN TYUMEN; AND, FINALLY, THE ART OF THE PEOPLES OF THE OB RIVER REGION IN THE FAR NORTH. ONE OF ITS MOST INTERESTING PARTS IS THE SIBERIAN ICONS SECTION.

The history of the museum started with the directive of the Council of Ministers of the RSFSR in 1956 to establish a picture gallery in Tyumen. An old merchant mansion in the city's central street housed the exhibition, and in 1957 the museum received its first visitors. In the beginning the collection had only 120 exhibits, most of which (70) were pictures from the Tyumen and Tobolsk ethnographical museums.

Tyumen contributed canvases by F.S.Rokotov, F.A.Bruni, I.I.Levitan and "Caesar's Denarius" by an unknown painter of the early 18th century from A.Matveyev's school, which was very unusual for its time, originally received from the State Hermitage.

Tobolsk donated local "Parsuma" (a style very close to the traditional iconography) portraits of Metropolitan Ioann Maximovich and the Pope. At the time Tobolsk was the most important town of Siberia, but given the great distance between this unofficial centre of Siberia and Moscow and St. Petersburg, the development

of art lagged behind by at least half a century. Works by V.A.Tropinin, I.K.Aivazovsky and A.V.Vasnetsov were also transferred from the Tobolsk Ethnographical Museum.

By 1970 the merchant's house had become too small for the collection, and it was relocated into a more spacious building, then in 1989 renamed as the Tyumen Regional Museum of Fine Arts.

Major acquisitions were made in the 1960–70s when the museum bought works by K.A.Korovin, V.D.Polenov, S.A.Vinogradov, P.V.Kuznetsov, B.M.Kustodiev, and other artists from private collections in Moscow and St. Petersburg. Today there are nearly 12,000 exhibits in the collection, centred around Russian painters of the 18th – early 20th century.

The 18th century is represented by V.L.Borovikovsky, even S.S.Shchukin (whose works are very rarely found in regional collections) and slightly over 100 other portraits. 18th century artists who earned great popularity among Russian art-loving clients include



S.S.SHCHUKIN
Portrait of Count
P.V.Lopukhin. 1826
Картон, масло
16,5×13,2

S.S.SHCHUKIN
Portrait of Count
P.V.Lopukhin. 1826
Oil on cardboard
16.5 by 13.2 cm

S.K.ZARYANKO ▶
Portrait of an Unknown
Woman. 1840s
Холст, масло
54,5×46,2

S.K.ZARYANKO ▶
Portrait of an Unknown
Woman. 1840s
Oil on canvas
54.5 by 46.2 cm





◀ В.В.КАНДИНСКИЙ
Композиция. 1916
Холст, масло. 66,5×59,5

V.V.KANDINSKY
Composition. 1916
Oil on canvas. 66.5 by 59.5 cm

the Italian Pietro Antonio Rotari, and the Austrian Johann-Baptist I Lampi, the Elder, who represent "Rossika" (this unusual term refers to pictures by Western European artists who worked in Russia). A.G.Venetsianov, V.A.Tropinin, S.K.Zaryanko and some other unknown Russian portrait painters of the second half of the 18th century are also in the collection. From the 19th – early 20th century, portraits by I.E.Repin, A.Ya.Golovin, B.M.Kustodiyev, R.R.Falk and M.F.Shemyakin are of particular interest.

The wonderful landscape collection is as full of diverse masters as the museum's portrait gallery, boasting outstanding artists of the late 18th – early 19th centuries, including the Swedish artist Benjamin Patersson who worked in Russia, Silvester F. Shchedrin, M.N.Vorobyov, and the Chernyetsov brothers. The section dedicated to landscape painting of the second half of the 19th century includes lyrical artists such as A.K.Savrasov and F.A.Vasilyev, and epic canvases by I.I.Shishkin, I.K.Aivazovsky and A.P.Bogolyubov. Genre paintings

that were popular in 1850–80s still enjoy public interest, with the Tyumen collection featuring the Wanderers (peredvizhniki) artists G.G.Myasoyedov, N.V.Nevrev, and V.Ye.Makovsky.

The art of the 20th century is represented by a tiny number of exclusive paintings by artists from the main artistic associations, like "Mir Iskusstva" ("World of Art"), "Golubaya Roza" ("Blue Rose") and the Union of Russian Artists: A.N.Benois, K.A.Korovin, P.V.Kuznetsov, S.A.Vinogradov, S.Yu.Zhukovskiy, B.I.Anisfeld, A.Ye.Arkipov, and B.M.Kustodiev's "A Bathing Woman" and "Portrait of Doctor S.Ya.Lyubimov with the Dog", in which the painter continues to explore his favourite topics.

The Tyumen Regional Museum of Fine Arts gathered its rich collection due to the work of many interested individuals. Yevgeny Konstantinovich Krollau (born 1924) made a contribution to the collection, providing scientific descriptions for a significant part of Russian painting of the 18th – early 20th centuries: he was also responsible for the first catalogue of the



Б.М.КУСТОДИЕВ
Портрет доктора
С.Я.Любимова
с собакой. 1905
Холст, масло. 160×65,5

В.М.КУСТОДИЕВ
Portrait of Doctor
S.Ya.Lyubimov
with the Dog. 1905
Oil on canvas
160 by 65.5 cm

Б.И.АНИСФЕЛЬД
Гавань. 1910
Холст, масло. 59,5×73,5

В.И.АНИСФЕЛЬД
Harbour. 1910
Oil on canvas
59.5 by 73.5 cm

Museum. Another acclaimed museum expert, the author of numerous publications and curator of the collection of folk art of the Tyumen Region, Neli Khazimukhamedovna Shaykhtdinova (1942–2001) played a major role in creating the "image" of the museum. Today the work of the Tyumen Regional Museum of Fine Arts is concentrated on collecting, studying and exhibiting the invaluable treasures housed in the Museum.

*Nadezhda Vaskova
Natalia Tolstaya*



Русский пейзаж эпохи Льва Толстого В ПОИСКАХ КРАСОТЫ И ПРАВДЫ

жусская живопись девятнадцатого века по-прежнему представляется на западе не столько школой и крупными явлениями, сколько отдельными именами. успех впечатляющей выставки «Глядя жепин. жусский секрет», состоявшейся в Видерландах в 2001 году, обеспечил энтузиазм ее инициаторов продолжить презентацию русского классического искусства, «показать нечто значительное, характерно русское, но до сих пор мало известное западной публике». как родилась идея выставки, посвященной русской пейзажной живописи, организаторами которой выступили Бузей Гронингера в Гронингене (Видерланды) и Вациональная галерея в Лондоне (Великобритания), участниками – кретьяковская галерея, жусский музей, Виже-городский художественный музей, Бузей русского искусства в Аиеве.

◀ А.Г.ВЕНЕЦИАНОВ
На жатве. Лето. Около 1825
Холст, масло. 60x48,3

◀ ALEXEI VENETSIANOV
Harvesting in Summer. c. 1825
Oil on canvas. 60 by 48.3 cm

*Чтобы верно судить
о произведении искусства,
и тем более пейзажа,
необходимо всегда иметь
в виду характер страны
и природы, которые служили
ему моделью.*

Дмитрий Григорович

*В нашей бедной северной
долинной природе есть
трогательная прелесть,
особенно близкая нашему
сердцу. Сельские виды наши
не задвинулись в моей памяти
ни видом Сорренто,
ни Римской Кампаньей,
ни насупившимися Альпами,
ни богато возделанными
фермами Англии. Наши
бесконечные луга, покрытые
ровной зеленью, успокоитель-
но хороши, в нашей стелящейся
природе... что-то такое, что
поется в русской песне, что
кровно отзывается
в русской душе.*

Александр Герцен

Русский пейзаж

Музей Гронингера, Гронинген:

14 декабря 2003 – 18 апреля 2004

Русский пейзаж эпохи Льва Толстого

Национальная галерея, Лондон:

23 июня – 12 сентября 2004

Девятнадцатое столетие в истории искусства нередко называют «веком пейзажизма». Такое определение касается и тотального распространения «живописного» взгляда художников на окружающий мир, и особого положения пейзажа как жанра, в котором были сделаны наиболее смелые творческие открытия. Повсеместно в Европе шли поиски национальных истоков и национальной самобытности. Эти поиски обращали взоры всех участвующих в живом художественном процессе к собственной истории, современной жизни, неповторимой родной природе. Типичные черты местного ландшафта, их восприятие и поэтическое осмысление писателями и живописцами связывались с особенностями национального мироощущения.

Говоря об английском пейзаже XIX века, мы, наверно, могли бы упомянуть только два имени: Джон Констебл и Джозеф Мэллорд Уильям Тернер. Все сказано и все ясно! Русский же девятнадцатый век в европейском сознании – это, прежде всего, столетие великой литературы: А.С.Пушкин, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов... Несколько туманное и спорное для отечественного зрителя название экспозиции произведений русских пейзажистов XIX века в Национальной галерее Лондона – «Русский пейзаж эпохи Льва Толстого» – у британцев вызывает вполне ясные ассоциации. Представлена Россия периода «Войны и мира». Показаны годы, в которые развивается действие романа «Анна Каренина». Экспозиция завершается первым десятилетием XX века, временем ухода из жизни и мировой литературы

The Russian Landscape in the Age of Tolstoy IN SEARCH OF TRUTH AND BEAUTY

TO THIS DAY, NINETEENTH-CENTURY RUSSIAN ART IS KNOWN TO THE WESTERN PUBLIC THROUGH SPECIFIC ARTISTS RATHER THAN CERTAIN SCHOOLS OR MAJOR EVENTS. THE SUCCESS OF THE 'ILYA REPIN: RUSSIA'S SECRET' EXHIBITION HELD IN THE NETHERLANDS IN 2001 ENCOURAGED ITS ORGANISERS TO CONTINUE SHOWING RUSSIAN CLASSICAL ART IN THE WEST AND TO 'BRING VIEWERS SOMETHING IMPORTANT AND TYPICALLY RUSSIAN, YET LITTLE KNOWN TO THE WESTERN PUBLIC.' HENCE, THE IDEA OF HOLDING AN EXHIBITION OF RUSSIAN LANDSCAPE ART. THE ORGANISERS OF THIS EXHIBITION ARE THE GRONINGER MUSEUM IN THE NETHERLANDS AND THE NATIONAL GALLERY, LONDON. VISITORS WILL HAVE THE OPPORTUNITY TO ADMIRE PAINTINGS FROM THE STATE TRETYAKOV GALLERY, RUSSIAN MUSEUM, NIZHNY NOVGOROD ART MUSEUM AND THE KIEV MUSEUM OF RUSSIAN ART.

'In order to correctly assess a work of art, especially a landscape, one must always bear in mind the particular country and natural surroundings which served as its model.'

Dmitry Grigorovich

'Our modest northern valleys possess a charm which is particularly moving to our hearts. Sorrento and the Roman countryside, the towering Alps and the wealthy cultivated farmlands of England were powerless to replace in my memory our own Russian country landscapes. The fine fields of even, endless green are so soothing to the soul! Spreading before us, the Russian countryside is filled with... something that inspires our Russian songs and echoes deeply in our Russian hearts.'

Alexander Herzen

The Russian Landscape

The Groninger Museum, Groningen:

14 December 2003 – 18 April 2004

The Russian Landscape in the Age of Tolstoy

The National Gallery, London:

23 June – 12 September 2004

In art history, the nineteenth century is often referred to as the century of landscape painting. This is due both to the universal acceptance of artists' 'picturesque' view of the world and to the special place held by landscape painting in nineteenth-century art as the area of the boldest creative endeavour. All over Europe, artists were turning to their roots and national character. This vital creative pursuit brought them face to face with their history, present-day life and, among other things, the unique landscape of their native country. The local countryside and the way it was perceived and interpreted by artists and writers formed part of the national Weltanschauung.

In speaking of nineteenth-century English landscape painting, one only need mention two artists: John Constable and

Joseph Mallord William Turner. These names speak for themselves. When thinking of nineteenth-century Russia, however, most Europeans are put in mind of its great literature, Pushkin, Chekhov and Tolstoy. To the Russian viewer, the title of the National Gallery's exhibition of nineteenth-century Russian landscape painting – 'The Russian Landscape in the Age of Tolstoy' – may sound somewhat vague and even debatable. Yet for the English art-lover it conjures up perfectly obvious associations. He expects to be shown Russia at the time of War and Peace, to witness the times of Anna Karenina. The exhibition ends with the first decade of the twentieth century – the time of Tolstoy's death. The name of Leo Tolstoy marks an entire era. Thus, the title of the exhibition not only determines the period to be covered.

И.И.ЛЕВИТАН ▶
Весна – большая вода. 1897
Холст, масло. 64,2×57,5

ISAAK LEVITAN ▶
Spring Flood. 1897
Oil on canvas. 64.2 by 57.5 cm





М.И.ЛЕБЕДЕВ. Аричча близ Рима
Холст, масло. 54,2×44

MIKHAIL LEBEDEV. Ariccia near Rome
Oil on canvas. 54.2 by 44 cm

It provides a historical background which, defined culturally through the work of a great literary figure, is accessible to the Western viewer.

Examining the role of the artist in the broadest possible sense, in 1827 Alexei Venetsianov wrote that he is '...in fact a writer who must express his ideas well, eloquently, sensibly and truthfully, and always with good intention.' A renowned master and founder of his own school in art, father of Russian open-air and genre painting, Venetsianov was aware of the indisputable power of literature and mindful of the chief criteria for its assessment. For him, true art was characterised by certain rules, beauty and natural, positive expression. By the first third of the nineteenth century, guidelines for the study of art, models and information were readily accessible and available to Russian artists. The eternal question of the ideal and its relation to reality was hotly disputed. For the talented landscape artists Silvester Shchedrin and Mikhail Lebedev, views of Italy were ideal by definition. Classically trained, they painted Rome and its environs, Naples, Amalfi, and Sorrento. The magical sun of Italy brightened and enriched their palette, whilst the mild climate beckoned them to leave their studios and paint outside, observing the changes in light and atmospheric conditions.

During the mid-1820s, Shchedrin produced at least eight versions of 'New Rome: The Castle of San Angelo.' These were painted in different light conditions and from different viewpoints, some closer to the castle, some further away. Constantly returning to his landscape 'Ariccia near Rome' during 1835 and 1836, Lebedev undoubtedly sought the same goal. The terraces and alleys in the works of Lebedev and Shchedrin are alive with the striking contrast of light and shadow, blistering heat

and cool freshness. In Italy, the artists' sight grew keener, yet the ideal beauty 'in which nature was bathed' put them in mind of the invariable models. 'In Italy, you will remember Claude Lorraine. You will be reminded of him at every turn,' wrote Lebedev in a letter to Russia, describing his impression of the Italian countryside. Nevertheless, the impact of nature and contact with other painters, which brought them closer to the international art scene, liberated Russian artists. Their work became imbued with a striking sense of freedom. Unusually for a Russian painter, Shchedrin could be said to have influenced an entirely new movement, the so-called Posillipo school with which the Italian artists Giacinto Gigante, Gabriele Carelli and Achille Vianelli became associated. Mikhail Lebedev, who analysed the work of foreign landscape artists such as the Austrian Josef Rebell, the Norwegians Johan Christian Dahl and Thomas Fearnley and English artists whose names he does not mention, also produced some extremely promising results. In his work outdoors Lebedev, in fact, went further than most of his contemporaries. '...The English, the French, the Germans – they all merely sketch from life and then spend the winter conjuring up Albano, Ariccia or Nemi. I do not like their method. It seems sinful not to paint from life in Italy – after all, what can be better than reality!' wrote the artist in one of his letters to Dmitry Grigorovich in 1835. Sadly, Lebedev's artistic growth came to an abrupt end with the painter's death at the age of twenty-six.

The determined pursuit of truth and similar attempts to perceive and portray the subject directly, bypassing classical models, could also be observed in Russia. In the early 1830s Venetsianov appealed to painters to 'portray everything exactly as it appears in life.' Venetsianov's artistic vision was formed by his non-reflective, Renaissance-style worldview. The well-known specialist in Italian art history V.N.Graschenkov astutely

Эффектные контрасты света и тени, ощущение зноя и живой прохлады переданы в работах Щедрина и Лебедева с изображением террас и аллей. Профессиональное зрение русских художников в Италии становилось тоньше, но идеальная красота, «разлитая в природе», возвращала память к неизменным образцам. «Когда Вы будете в Италии, Вы вспомните Клод Лоррена – Вы его на всяком шагу увидите», – писал в Россию о своем восприятии итальянской природы Леbedev. Тем не менее яркие натурные впечатления, живое общение, которое позволяло познакомиться с международной художественной «кухней», раскрепощали художников, их творчество приобретало впечатляющую свободу. Редкий для судьбы русских художников факт: Сильвестр Щедрин оказал влияние на целое направление, так называемую школу Позиллипо, которую поддержали итальянские живописцы Дж.Джиганте, Г.Карелли, А.Вианелли. Михаил Леbedev, который внимательно присматривался к творчеству иностранных пейзажистов (австрийца И.Ребеля, норвежцев И.Х.Даля и Т.Фирнлея, англичан, чьих имен он не упоминает), добился многообещающих результатов, а в работе на пленэре Леbedev пошел дальше многих современников. «...Англичане, французы, немцы, все только с природы делают этюды, да потом зимой сочиняют то Альбано, то Ариччио, то Неми; не люблю я их метод. Мне кажется грешно в Италии работать без природы, что можно сравнить с правдой!» – признавался он в одном из писем 1835 года Дмитрию Григоровичу. К сожалению, ранняя смерть художника, в возрасте двадцати шести лет, оборвала его творческое развитие.

Прямое, не опосредованное классическими образцами, общение с природой, эти решительные подступы к «правде» происходили и на русской почве. «Ничего не изображать иначе, чем в натуре является», – призывал жи-



вописцев в начале 1830-х годов Венецианов. Феномен художественного видения Венецианова обусловлен его ренессансным «не рефлексирующим» мировосприятием. Известный историк итальянского искусства В.Н.Гращенков очень точно сравнил Венецианова с мастерами раннего Возрождения. «Натура» является живописцу как совершенное, существующее по принципу повторяемой цикличности мироустройство, и человек – его неотъемлемая часть – также выступает носителем идеальной и вечной красоты. У Венецианова нет некрасивой природы, его персонажи – поэтичны, неторопливы, они пребывают в гармонии с окружающим их миром. В своей идеальности и гармоничности картины русской природы Венецианова близки итальянским видам Щедрина, но человеческие фигурки в щедринских картинах – это стаффаж, у Венецианова – это изображения, хотя и идеализированные, русских крестьян, окружающих его людей. Интересно отметить особые приемы Венецианова, когда он масштабно укрупняет фигуру, приближает ее к первому плану, уби-

likened Venetsianov to the early Renaissance masters. The artist's surroundings appear to him as a perfect arrangement based on the principle of cyclical repetition. As an integral part of this universe, man is likewise possessed of ideal, eternal beauty. Nature in Venetsianov's paintings is never ugly. His characters are poetic, unhurried, at peace with the outside world. The ideal harmony pervading Venetsianov's views of Russian nature is reminiscent of Shchedrin's Italian landscapes. Yet whilst Shchedrin's figures are staffage, Venetsianov's are images, albeit idealised, of those around him or of Russian peasants.

Worthy of note is Venetsianov's special technique in enlarging his figures, bringing them to the foreground and doing away with all unnecessary detail, thereby lending them an unreal, mythologised quality. A master of perspective, he deliberately imbues his compositions with an even, flowing rhythm which halts the inexorable passage of time. In the landscapes of Venetsianov and his pupil Grigory Soroka one sees a lot of clear, bright sky. These are calm, contemplative views. The poetic

Сильвестр Ф. ЩЕДРИН
Вид Амальфи. 1827–1828
Холст, масло. 44×61,5

SILVESTER SHCHEDRIN
View of Amalfi. 1827–1828
Oil on canvas. 44 by 61.5cm

nature of canvases by Venetsianov and his followers is akin to the verse of Afanasy Fet, albeit this was written at a later date. A contemporary critic wrote of Fet: 'Mr. Fet's gift and the sensitivity of his soul to nature are truly remarkable. Whilst a large number of poets are fond of portraying only the most striking and powerful natural phenomena, Mr. Fet, on the contrary, turns to the everyday... showing us the unexpected beauty of the most commonplace situations.'

In discussing the history of nineteenth-century Russian landscape, it is essential to note the influence exerted on artists at that time by the writers and literary critics of the so-called natural school. Their leader Vissarion Belinsky was among the first to refer to the Russian landscape as a subject for painters. In his articles of the 1840s he calls upon artists to turn to reality. Interestingly enough, in that decade the exhibitions of the St. Petersburg Acade-



Ф.А.ВАСИЛЬЕВ. Оттепель. 1871
Холст, масло. 53,5×107

FYODOR VASILIEV. Thaw. 1871
Oil on canvas. 53.5 by 107cm

my of Arts began to be dominated by landscapes. Views of Russia came to be shown more and more often. In the first half of the nineteenth century, series of paintings and single works showing different corners of the vast empire, including the newly settled territories, were often produced at the will of the ruler or commissioned by influential figures. From the late 1850s onwards, however, it became increasingly common for artists to travel independently. Fascinated by the remarkably diverse landscape of their country, they would embark on journeys to various corners of the empire. These national motifs provided a firm base for their work. They were able to discover new subjects and means of artistic expression which were not merely the product of a romantic imagination; natural rather than artificially invented. Reviewing one of the academy's exhibitions in the mid-1850s, a critic wrote: '...the encouraging aspect of this exhibition, and, indeed, of the whole Russian school, is the lack of

that theatrical quality and romantic idealising which have so infected the latest French painting'.

Around this time, Moscow began to emerge alongside St. Petersburg as a new centre of art. With its deep-rooted national traditions, rich church architecture, colourful diversity, ideological freedom and increasingly powerful merchantry, the ancient capital provided an excellent environment for the development of art and cultural life. Whilst the St. Petersburg Imperial Academy of Arts continued to produce traditional, classical landscape artists, the Moscow School of Art and Sculpture followed Venetsianov's system of education based on thorough study of the subject. Tutors strove primarily to instil in their pupils a feeling of 'Russian-ness' and a sense of patriotism. A good example of this is the work of Alexei Savrasov. In the late 1850s, Savrasov began to teach the school's newly established independent landscape class. Recurrent motifs in Savrasov's own work are views of the Volga and Oka, country roads and cart-tracks, symbols of the endless Russian plains.

In 1862, the Art Lovers' Soci-

етат лишние детали – все это придает персонажам мифологизированный, нереальный характер. Мастер перспективы, он сознательно придает композиции размеренный плавный ритм, останавливая неумолимый бег времени. В пейзажах Венецианова и его ученика Григория Сороки много ясного и чистого неба, созерцательного покоя. Поэтическая природа созданных художниками-венециановцами образов близка несколько более поздней по времени поэзии Афанасия Фета, достоинства которой современный критик объяснял следующим образом: «...Дар г. Фета и чуткость души его к природе изумительны. Большая часть поэтов любит воспроизводить только самые сильные, эффектные явления природы: у г. Фета, напротив, находят себе отзыв самые обыденные... и эти-то обыденные моменты показывает г. Фет в их неподозреваемой красоте».

Рассматривая историю русской пейзажной школы живописи XIX века, нельзя не отметить влияние на современников произведений писателей и литературных критиков так называемой натуральной школы. Их

лидер В.Белинский в статьях 1840-х годов одним из первых заговорил о русской природе как предмете художественного изображения, призывая живописцев обратиться к реальности. Показательно, что в это десятилетие пейзаж стал преобладать на выставках петербургской Академии художеств. Постепенно росло число экспонируемых картин, темой которых избирались виды России. В первой половине столетия серии и отдельные произведения, изображавшие разные виды и вновь обживаемые территории необъятной империи, нередко создавались по воле монарха и заказам влиятельных лиц. Начиная с конца 1850-х годов художники все чаще отправляются в самостоятельные поездки по стране, увлекаемые ее разнообразным ландшафтом. Обратившись к национальным мотивам, русские пейзажисты обрели под ногами почву, нашли новые, лишённые романтической надуманности темы и средства художественного выражения. Рецензент одной из академических выставок середины 1850-х годов писал: «...утешительная сторона нынешней выставки, да и вообще всей русской школы

состоит в отсутствии всякой театральности и той романтической идеальности, которую, например, так заражена новейшая французская живопись».

Наряду с Петербургом новым художественным центром становится Москва. Древняя столица, с ее стародавними почвенными традициями, богатой церковной архитектурой, бытовой пестротой, большей идеологической свободой и крепнущим купечеством, стала благоприятным местом для развития искусства и художественной жизни. В Петербурге Императорская Академия художеств продолжала воспитывать пейзажистов как живописцев традиционной классической школы. В Московском училище живописи и ваяния следовали «венециановской» системе обучения, основанной на тщательном изучении природы. Преподаватели в первую очередь стремились развить в учениках понятие «русскости», чувство патриотизма. Яркий пример тому творчество Алексея Саврасова, возглавившего в конце 1850-х годов созданный в училище незадолго до этого самостоятельный пейзажный класс. Повторяющиеся темы работ Саврасова – виды Волги и Оки, дороги и проселки, символы бескрайней равнинной русской природы. В 1862 году на средства Общества любителей художеств Саврасову была предоставлена возможность посетить Всемирную выставку в Лондоне. Возвращаясь в Россию, художник посетил Францию, Швейцарию и Германию. В некоторых его работах этого времени ощутимо влияние манеры популярного швейцарского живописца А.Калама, но, как свидетельствуют письма и официальный отчет художника, эмоционально ближе им были восприняты произведения британских пейзажистов. Впечатления Саврасова от Всемирной выставки 1862 года были очень сильными, он признал, что «...ни одна в мире академия не могла бы так развить взгляд художника, как настоящая выставка...».

Посещение в Лондоне Британского музея, Национальной галереи и выставки акварелистов позволило Саврасову составить ясное представление об искусстве этой страны. Саврасовым упомянуты имена современных ему британских пейзажистов Дж.Линела, Дж.Гардинга, хотя ни в отчете, ни в письмах не встречается имя Джона Констебла, произведения которого безусловно должны были привлечь внимание Саврасова. Приверженность к национальным, узнаваемым мотивам, способность передать поэтическую привлекательность «переходных» состояний природы роднит мировоззрение русского художника именно с этим живописцем. Констебл был представлен в британском разделе Всемирной выставки своими знаменитыми работами, в том числе картинами «Заливные луга близ Солсбери», «Телега с сеном», «Просека», «Шлюз» и другими. Показательно сопоставление: в современном восприятии один из самых «английских» пейзажей в истории искусства XIX века – вид «Заливные луга близ Солсбери» Констебла, один из самых «русских» – «Грачи прилетели» Саврасова. В целом Саврасовым были даны очень высокие оценки английской живописи, но особо он выделил достижения английских пейзажистов, которые «вышли из условности предшествовавшего взгляда; строго сохраняя местный характер колорита и рисунка, они с замечательной верностью передают все разнообразие мотивы природы. Колорит их силен, блестящ, но правдив». В методе работы английских коллег Саврасов оценил свободу от традиционных канонов, обретение ими национальной темы и художественной самобытности. Английские наблюдения оказались близки стремлениям художника, они укрепили его в желании обратиться в России пейзажную живопись в значимый, обладающий национальной характерностью и равный другим по положению жанр изобразительного искусства.



А.К.САВРАСОВ. Проселок. 1873
Холст, масло. 70×57

ALEXEI SAVRASOV. Country Road. 1873
Oil on canvas. 70 by 57cm

ety paid for Savrasov to visit the World Exhibition in London. Returning to Russia, the artist travelled through France, Switzerland and Germany. Certain paintings of that period show that he was influenced by the style of the popular Swiss artist Alexandre Calame, yet in his letters and official report Savrasov claims that he felt more emotional affinity with British landscape artists. The World Exhibition itself clearly made a strong impression on Savrasov. As he admits, '...no academy in the world could develop an artist's perception as well as a real exhibition...' Savrasov's visits to the British Museum, National Gallery and a watercolour exhibition in London helped him to become acquainted with British art. In his letters and report he mentions contemporary British landscape artists such as John Linnell and James Harding. Although Constable is mentioned in neither, his work must doubtless have attracted Savrasov's attention. The Russian artist's preference for national, recognisable

motifs and his ability to portray the poetic charm of nature's transitional moments suggest that, of all his British colleagues, he had the most in common with Constable. In the British section of the World Exhibition Savrasov would have seen some of Constable's most famous works, including 'Water-Meadows near Salisbury', 'The Hay Wain', 'A Lane near Flatford' and 'The Lock'. It is interesting to note that, for the contemporary viewer, Constable's 'Water-Meadows near Salisbury' is surely one of the most 'English' nineteenth-century landscapes, whilst Savrasov's 'The Rooks Have Arrived' – one of the most 'Russian'.

Savrasov spoke very highly of English art as a whole, yet he was particularly impressed by English landscapists who 'abandoned convention and went against previously held views. Whilst zealously retaining local traits in their



И.И.ШИШКИН. Рожь. 1878
Холст, масло. 107x187

IVAN SHISHKIN. Rye. 1878
Oil on canvas. 107 by 187 cm

В годы, следующие за отменой крепостного права, неизбежно значительное место в работах художников заняли сюжеты, посвященные безрадостным сторонам жизни русской деревни, тем более что Россия оставалась по преимуществу крестьянской страной. Общая демократизация культуры, актуализация социальных вопросов, критика несправедливости, царящей в обществе, развитие народовольнического сознания сказывались и на таком «асоциальном» жанре, как пейзаж. Реализм критического толка наполнял живопись, в том числе пейзажную, литературным подтекстом. В жанровых полотнах активно использовались перекликавшиеся с поэзией Н. Некрасова социально-характерные природные мотивы, эмоционально усиливавшие основное содержание. Сама живопись нередко приобретала аскетический характер. Среди произведений этого направления «Последний кабак у заставы» (1868) Василия Перова – программная, хрестоматийная работа.

В конце 1860-х годов в сре-

ду ведущих пейзажистов входит «гениальный юноша» Федор Васильев. Диапазон художественных интересов и достижений этой личности – молодого человека, не получившего законченного систематического образования и за недолгую творческую жизнь (Васильев умер в возрасте 23 лет) так и не выезжавшего за пределы отечества, феноменален. Характер ранних пейзажей Васильева родственен поэтическому реализму картин венецианцев. Отличительной чертой искусства Васильева становится лирическое переживание пейзажного мотива, но при этом выбираемое им для изображения состояние природы динамичнее. Мотивы некоторых ранних сюжетов Васильева перекликаются и с темами картин европейских мастеров А.Ахенбаха и К.Тройона, с работами которых художник был знаком по собранию Н.А.Кушелева-Безбородко, переданному в петербургскую Академию художеств и открытому для публичного осмотра с 1863 года. Васильев критиковал Ахенбаха, представлявшего дюссельдорфскую

colours and drawing, they render all of nature's different themes with amazing fidelity. Their colours are strong, brilliant, yet true'. In evaluating his English colleagues' method of working, Savrasov praised their originality, freedom from traditional canons and adherence to national motifs. The developments he observed in England lay close to his own heart. They strengthened his determination to turn Russian landscape painting into a well-respected branch of art like any other, with its own national character.

In the years which followed the abolition of serfdom, the dismal life of Russian villages naturally became a common subject in Russian painting. The vast majority of the population were peasants. Culture became increasingly democratic as social issues came to the fore and the injustice of society was denounced. The growth of ideas associated with the People's Will movement could not help but be reflected even in a seemingly asocial genre such as the landscape. Critical realism gave art, including landscape painting, a lit-

erary subtext. In genre painting, motifs from nature echoing social themes and the poetry of Nekrasov became extremely common, serving to heighten the emotional impact of the work. Many paintings of that period could be called ascetic. Vasily Perov's famous and well-studied 'The Last Tavern by the City Gate' (1868) is precisely such a work.

In the late 1860s, a talented newcomer appeared among the leading landscape artists. This was the 'young genius' Fyodor Vasiliev, who was to die at the age of twenty-three. Despite his early death and lack of any complete, systematic education, Vasiliev, who never once left Russia, displayed an exceptionally wide range of artistic interests. His achievements were quite phenomenal. His early landscapes put one in mind of the poetic realism of the Venetian school. The young artist's distinguishing feature is his

lyrical experiencing of landscape. Nonetheless, in his paintings he portrays nature in its dynamic moments. Some of the painter's early themes are connected with such artists as Andreas Achenbach and Constant Troyon, whose works Vasiliev encountered in the Petersburg Academy of Arts. Part of the N.A.Kushelev-Bezborodko collection, they were given to the Academy and made available to the public in 1863. Vasiliev criticised Achenbach, a master of the Düsseldorf school, for his isolation from the subject which, according to the Russian painter, represents the real truth of living nature, the school and source of artistic knowledge. Troyon, on the contrary, Vasiliev praised for his natural style of painting. A series of sketching trips to the Tambov province in 1869 and a voyage along the Volga in the summer of the following year gave the artist the opportunity to meet nature and find truth and beauty in national motifs. It was at that time, claimed Kramskoi, that Vasiliev 'grew up, and his character was formed'. His achievements during that period were deemed by the famous painter to be 'enormous'. The vast expanses of the Volga broadened the young man's horizons, enriched his artistic sense and lent freedom and vigour to his painting. His brushwork became more forceful, more individual: he used his brush as if 'moulding forms', as Repin put it. Out of his youthful impressions of the Barbizon school grew a real interest in picturesque views filled with light and colour, natural, true to the subject and free from any academic carpet-like artificial effect. Vasiliev's sketch 'Clouds' (1869 - 1871, State Tretyakov Gallery) reflects the artist's liberated gaze turned towards the sky and bears witness to his new style of painting. One automatically compares this work with Constable's famous studies of clouds sketched in 1821 and 1822. Incredible though this may sound, both artists contrive to recreate their own clearly recognisable native sky! Vasiliev's clouds flit across the sky,



И.И.ЛЕВИТАН. Тихая обитель. 1890
Холст, масло. 87,5x108

ISAIAK LEVITAN. Quiet Abode. 1890
Oil on canvas. 87.5 by 108 cm

low down, trembling, only slightly heavy with moisture. Beneath them stretches a strip of field edged with trees. Constable paints a soaring, clear sky filled with a sort of dignity. According to him, 'the sky is the source of light in nature and it governs everything'.

The famous 'Thaw' (1871, State Tretyakov Gallery) likewise faintly echoes early models which inspired the artist. The theme of the traveller making his way along a country road, frequently encountered in the works of Vasiliev's European contemporaries, is used by the Russian painter to develop an image which serves to resolve complex technical problems and is at once typified and deeply Russian in its lyrical melancholy.

In the mid- to late nineteenth century, the well-known German art historian Karl Schnaase's theory concerning the link between national character and the soul or spirit present in the nature of a country became popular. According to this theory, the two main traits of the Russian character were sincerity and emotional expansive-

школу, за его оторванность от природы, которая в понимании русского живописца и есть истинная правда жизни природы, школа и источник художественного знания. За натуральность живописи он более ценил французского мастера. Вырваться на природу, обрести красоту и правду в национальных мотивах дали возможность Васильеву поездки на эту ды в Тамбовскую губернию (в 1869) и в особенности путешествие по Волге летом следующего года. Иван Крамской свидетельствовал, что именно тогда этот юноша «вырос и сложился характером», а успехи его оказались «громадны». Волжские просторы раздвинули горизонты, обогатили художественное чувство, придали силу и свободу живописи Васильева. Работа художника выражением Репина, точно «лепит формочки», стала энергичнее и индивидуальнее. У пейзажиста выработался интерес, поддерживаемый интересом, поддержанный его юношескими впечатлениями от полотен барбизонцев, к живописности, обогащен-

ной светом и цветом, верной в своей натуральности и лишенной искусственного эффекта академической «ковровости». Этюд «Облака» (1869–1871, ГТГ) зафиксировал и раскрепощенный взгляд художника, устремленный в небо, и новую живописность. Автоматически возникает сравнение этой работы со знаменитыми этюдами облаков 1821–1822 годов Джона Констебла. Поразительно, но оба мастера создают свое национально узнаваемое, родное небо! Более низкие, подвижные, слегка утяжеленные влагой облака, трепетно гонимые над полоской поля, окаймленного деревьями, у Васильева. И высокое, полное ясности и какого-то достоинства «небо, как источник света, которому в природе все подчиняется» у Констебла. Так и в знаменитой «Оттепели» (1871, ГТГ) можно лишь уловить отзвуки каких-то ранних

образцов, вдохновлявших художника. Мотив путника, бредущего по дороге, повторявшийся в работах европейских современников Васильева, стал у него лишь поводом для создания живописного образа, в котором решаются сложные технические задачи, и в то же время типизированного и глубоко национального в своей лирической грусти.

В середине – второй половине XIX века получают распространение взгляды известного немецкого историка искусства Карла Шназе о связи черт национального характера народов с «душой» или «духом», разлитым в окружающей их природе. Исходя из этой теории, две основные черты русского национального характера – чистосердечие и душевная широта обусловлены главными особенностями русского ландшафта, сочетающего в себе и бескрайность просторов, и лиризм неброских видов природы. Идеи Шназе о том, что поэзия окружающей природы отражается в душе народа, а художник или писатель в своих произведениях делает ее зримой, разделяли его русские современники. Так, литературный критик В.Боткин, рассуждая о сути поэтического начала в искусстве, писал: «Мы живем тем же духом, которым живет природа, – мы та же самая природа, но одухотворенная и сознающая себя. Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия: нам дано высказывать эту немую поэзию природы. Отсюда наше чувство природы и вечной красоты ее». Теория нашла своих сторонников в лице авторитетного критика Владимира Стасова и живописца Ивана Шишкина. Если вспомнить известные слова К.Батюшкова о том, что «пейзаж должен быть портрет», облик русской земли, который изобразил Шишкин, впечатляет своей красотой и здоровьем. Могучая природа: бескрайние поля, густые леса, пересыхающие реки, высокие небеса и сочные травы – излюбленные шишкинские мотивы. Эпичность, почти научная

точность фиксации, жизнеутверждающий характер образов – таковы основные параметры его творческого метода. Наличие в пейзажах Шишкина устойчивой «национальной символики», прерывает многие из них в гимн отечественной природе, ассоциирует или напрямую отсылает изображаемые им мотивы к национальному эпосу, почвенной традиции, которая доходит до потомков в сказаниях и песнях («Среди долины ровныя...») 1883, Музей русского искусства, Киев). Крамской верно указал место Шишкина в истории русского искусства, окрестив его «верстовым столбом русской пейзажной живописи».

Принципиальное влияние на живопись оказало изобретение и распространение в XIX веке фотографии. Многие художники, и приверженцы традиционных способов, и склонные к поиску и эксперименту, пользовались в своем творчестве приемами и «спецеффектами», подсказанными «светописью», как тогда называли фотографию. В ряде случаев результаты таких опытов приводили к выработке новаторских методов, нетривиальных художественных решений. В творчестве Архипа Куинджи своеобразны и выразительны и виды родной ему южной природы, вызывавшие у современников ассоциации с поэзией А.С.Пушкина и прозой Н.В.Гоголя, и картины поразившего своим величием русского Севера. Будущий пейзажист получил первые профессиональные навыки в мастерской И.Айвазовского, признанного мастера цветных эффектов. В конце 1850–1860-х годов Куинджи продолжил свой путь к профессии живописца, работая ретушера в фотографических ателье Мариуполя, Одессы и Петербурга. Его интерес к использованию возможностей «светописи» в живописи укрепил многолетнее общение с профессиональной средой, происходившее на знаменитых «средах» – собраниях художников-передвижников и

ness. These were connected with the nature of the Russian landscape which combines endless expanses with modest, yet touching views. Schnaase's conviction that nature reflects in the soul of its people, and that artists and writers bring this to view in their work was shared by many of his Russian contemporaries. Discussing the poetic nature of art, the literary critic V.Botkin wrote: 'Our spirit is the spirit of nature. We are nature, but animate, inspired, conscious. The silent poetry of nature is our conscious poetry: we are able to express nature's mute verse. Hence we possess a feeling for nature in its eternal beauty'. Schnaase's ideas were shared among others by the well-respected critic Vladimir Stasov and the artist Ivan Shishkin. Studying Shishkin's Russian landscapes in the light of Batiushkov's famous statement, 'a landscape should be a portrait', we conclude that the land of Russia was impressively healthy and beautiful. Shishkin's paintings are powerful images of nature abounding in endless fields, dense forests, deep rivers, soaring skies and lush grass. His artistic method is characterised by an epic style, almost scientific precision and positive imagery. Shishkin's views are always filled with national symbolism. They are odes to Russian nature, closely and sometimes directly linked with Russian epic literature and national traditions which are passed on to new generations in legends and songs ('Amid the Flat Plains', 1883, Kiev Museum of Russian Art). Kramskoi was right in referring to Shishkin as the 'milestone of Russian landscape painting', thereby clearly stating his place in the history of Russian art.

The appearance and wide use of photography in the nineteenth century had an important effect on art. Painters favouring traditional methods and lovers of experiment and innovation alike began to use devices and special effects suggested by daguerreotypes, as photographs were then called. In many cases their efforts would lead to the development of

new methods and significant artistic breakthroughs.

Arkhip Kuindzhi is known both for views of his native southern landscapes, which contemporaries likened to the verse of Pushkin and the prose of Gogol, and for his paintings of the Russian North, which impressed him with its grandeur and majesty. Both subjects were treated by Kuindzhi in an original and expressive way.

The landscapist-to-be acquired his first professional skills in the studio of Ivan Aivazovsky, a recognised master of colour effects. In the late 1850s and 1860s, Kuindzhi continued to move towards an artistic career, working as a retoucher in the photographic studios of Mariupol, Odessa and St. Petersburg. His interest in using the possibilities offered by photography in art was strengthened as a result of regular debates with artists and scientists at Mendeleev's famous 'Sredy' (Wednesday meetings). These social events, which Kuindzhi attended for many years, brought together a number of artists from the Wanderers' school (or Peredvizhniki). Under the guidance of Mendeleev and the physicist F. Petrushevsky, Kuindzhi, whom Repin called a 'genius inventor', studied the effect of light on the properties of paint and the viewer's perception of art. Let us remind the reader how one of Kuindzhi's most famous paintings, 'Moonlit Night on the Dnieper' (1880, State Russian Museum) was first exhibited. The painting was hung in a room, the walls of which were covered with dark cloth. Walking in, the public observed the wonderful painting appearing out of the darkness in a burst of light, visible as if through a camera lens. A plethora of shades of black and phosphoric green, the painting created an illusion of a magical image fixed on canvas and destined to imprint itself on the viewer's memory.

For many of his contemporaries, Kuindzhi's 'sorcerer's tricks' had no place in art. The Wanderer Mikhail Klodt criticised Kuindzhi for the artificial 'green lighting', or



ученых на квартире Д.Менделеева. Под руководством Менделеева и ученого-физика Ф.Петрушевского Куинджи, которого И.Репин называл «гением-изобретателем», изучал влияние света на свойства красок и восприятие живописи. Вспомним, как экспонировалось одно из самых знаменитых полотен мастера «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ), – в комнате, стены которой были обиты темной материей. Взором пораженных посетителей выставки из окружающего мрака являлась чудная картина, поражающая богатством оттенков черного и «фосфорически» зеленого, озаряемая «вспышкой» света и видимая, как в объективе фотоаппарата. Таким образом, создавалась иллюзия магического образа, зафиксированного на холсте и предназначенного на память зрителя. Многим современникам приемы «чародея» Куинджи казались неприменимыми к искусству живописи. За эффект «цветного фильтра» – искусственного «зеленого освещения» в картине «Березовая роща» (1879, ГТГ) порицал автора художник-передвижник М.Клодт.

Некоторые особенности «упрощения» формы, световых и цветовых эффектов, кулисного построения пейзажей Куинджи берут свои истоки в принципах создания театральных декораций, живописных задников, использовавшихся в фотоателье. Талантливо переработанные, в соединении с оригинальным видением и богатыми натурными впечатлениями, эти приемы породили индивидуальную творческую манеру, которая нашла последователей у живописцев следующего поколения, составивших так называемую школу Куинджи.

Василий Поленов, справедливо причисляемый к когорте «русских европейцев», обладал по-европейски широким образованием, сочетавшимся с глубоким и тонким чувством родной почвы. Подобно другим пенсионерам, посланным за границу во второй половине века, он рвался домой, но каждая поездка за пределы отечества обогащала его творчески. В период пребывания во Франции (в 1874) определился интерес Поленова к пленэрной пейзажной живописи. Он признавался «...Мой талант всего ближе к пейзажному, бытовому

colour filter effect used in 'The Birch Grove' (1879, State Tretyakov Gallery.) Certain features of Kuindzhi's simplification of form and colour and light effects, as well as the stage-like composition of his landscapes derive from the art of producing theatre sets and the pictorial backdrops used in photographic studios. These methods, combined with Kuindzhi's original vision and vivid impressions of his subjects, served to create an individual artistic style which attracted many followers – painters of the Kuindzhi school.

Vasily Polenov is justly known as a 'Russian European'. With his broad education more typical of a European artist, Polenov nonetheless possessed a deep and fine sense of his native soil. Like other scholarship holders sent abroad in the second half of the century, Polenov was always eager to return home. At the same time, every visit to a foreign country helped him to grow as an artist. During his stay in France in 1874, Polenov developed an interest in plein air landscape painting. 'My talent lies closest of all to landscape genre painting', he admitted. Among Polenov's most harmonious genre landscapes is

А.И.КУИНДЖИ. Березовая роща. 1879
Холст, масло. 97×181

ARKHIP KUINDZHI. The Birch Grove. 1879
Oil on canvas. 97 by 181 cm

'A Moscow Courtyard' (1878, State Tretyakov Gallery; 1902 version, State Russian Museum). In Polenov's paintings subjects such as roads, horse-drawn carts and church architecture are no longer overused national symbols but simply elements of everyday Russian life. The country road leads to a man's home, the cart is his usual means of transport and the church is an integral part of patriarchal Moscow life. The enclosed space beneath the clear, bright sky envelops and protects the inhabitants of Moscow and their world. The mood and sense of the unsuspected beauty of the everyday which this painting conveys remind the viewer of the Venetsianov school and the prose of Turgenev. Indeed, Polenov gave his second version of this painting to Turgenev, who kept it faithfully in his study.

Polenov paid particular attention to the technical side of his art, the clarity of his drawings, the purity and harmony of his colours. The artist's views bear witness to his

жанру». Один из наиболее гармоничных пейзажно-бытовых жанров, созданных художником – картина «Московский дворик» (1878, ГТГ; вариант 1902, ГРМ). Частые для русского пейзажа мотивы дороги, изображенная телега, запряженной лошадей, церковной архитектуры обретают у Поленова характер не «дежурных» национальных символов, а реалий, окружающих повседневную жизнь русского человека. Дорога – это тропинка к дому, телега – обычное средство передвижения, церковь – неотъемлемая часть патриархального московского уклада. Замкнутое пространство под светлым и ясным небом окружает и оберегает мир московских жителей. По своему настроению и чувству «не подозреваемой» красоты обывденного эта работа Поленова близка к произведениям художников венецианской школы, к тургеневской прозе. Не случайно авторское повторение картины было подарено Поленовым Тургеневу и постоянно находилось в рабочем кабинете писателя. Особое внимание уделял Поленов технической стороне творчества, добиваясь ясности рисунка, чистоты и звучности палитры. Во взглядах художника сказывалось его высококоразвитое чувство эстетического начала в искусстве, «решительная склонность к исканию красоты». «Он первый стал говорить о чистой живописи, как написано, говорил о разнообразии красок», – впоследствии вспоминал К.Коровин. Многие молодые художники благодаря Поленову услышали об импрессионистах. Аполлинарий Васнецов отмечал, что именно Поленов «первый ввел в живопись европейское влияние». В Москве вокруг Поленова сложилось новое творческое сообщество – «молодая московская школа». Появившиеся в эпических произведениях Поленова конца 1880–1890-х годов («Жуковка» 1888, «Ранний снег» 1891, оба – ГТГ) характерные элементы национального пейзажа – широкая, мерно текущая река, уходящие за горизонт

дали – получают развитие в работах его учеников Исаака Левитана и Михаила Нестерова. Художников влекли красота и живописность окружающих пейзажей Матушки-Волги, «кровеносной системы» и кормилицы значительной части Европейской России. Поэтическое разнообразие, нюансы «настроения» и состояния природы переданы в волжских видах, исполненных Левитаном в 1887–1890 годах: «Вечер на Волге», «После дождя. Плес», «Тихая обитель» (все – ГТГ), которые принесли ему славу «первого пейзажиста России». Обращением к Волге «как источнику сильных художественных впечатлений» Левитан поддержал традицию, начало которой положили его предшественники – братья Г. и Н.Чернецовы, А.Саврасов, Ф.Васильев, а затем последовал И.Репин и другие мастера. Величие и особое место, которое в сознании русского человека занимала эта «благословенная река», превращали ее образ в мифологию, в мировоззренческое философское понятие. Полотно «Над вечным покоем» (этуд и картина 1894, ГТГ) Левитана настраивает на глубокое размышление. Деревянная церковь, кладбищенские кресты и огромное небо, как небо Аустерлица, глядя в которое, князь Андрей в романе «Война и мир» постигает быстротечность человеческой жизни и вечную красоту окружающего мира. Та же натурфилософская идея лежит в основе пейзажа М.Нестерова «На горах» (1896, Музей русского искусства, Киев). Женская фигура, данная крупным планом, в белом платье с узорной каймой и букетом цветов в руках, наполняет картину просветленным, «отрадным» чувством. Тонкие по живописи и эмоциональному состоянию пейзажи Левитана получили название «пейзажей настроения». По лаконичности и образной выразительности средств созданные Левитаном образы природы сравнивали с литературными шедеврами А.П.Чехова, с которым художника связывали долгие отношения.

well-developed sense of the aesthetic nature of art, his 'obvious bent to seek beauty'. 'He was the first to start talking about pure art, how something is painted. He talked about variety of colour,' reminisced Konstantin Korovin. Many young painters first heard of the Impressionists through Polenov. Apollinary Vasnetsov claimed that he was 'the first to introduce the European influence in art'. In Moscow, a new artistic community – the so-called young Moscow school – developed around Polenov.

Towards the late 1880s, Polenov's epic landscapes such as 'Zhukovka', 1888, and 'Early snow', 1891, both in the State Tretyakov Gallery, acquired certain elements typical of Russian landscape paintings: wide, leisurely flowing rivers, sweeping expanses disappearing into the horizon. These would be further developed in the work of Polenov's pupils Isaak Levitan and Mikhail Nesterov. Entranced by the picturesque beauty of the countryside around 'Mother Volga', both artists painted a number of views of the river, which fed a considerable part of European Russia, serving as its 'circulatory system'. Levitan's views of the Volga painted between 1887 and 1890 ('Evening on the Volga', 'After the Rain. Plyos' and 'Quiet Abode', all three in the State Tretyakov Gallery) are full of poetic diversity. Skilfully rendering the nuances of mood and the different faces of nature, these paintings earned Levitan his reputation as the top Russian landscape artist. In turning to the Volga as a 'source of strong artistic impression', Levitan continued the tradition which originated with his predecessors, the brothers Chernetsov, Alexei Savrasov and Fyodor Vasilev, and which Ilya Repin and other masters then followed. The special place held by the majestic Volga – 'the blessed river' – in the hearts and minds of Russians gave it the status of a mythologema, a philosophical concept deeply embedded in the Russian outlook on life.

Levitan's 'Above Eternal

Peace' (sketch and painting both 1894, State Tretyakov Gallery) is a deeply thought-provoking painting. It shows a wooden church, crosses in a cemetery and an enormous sky like the sky at Austerlitz, into which prince Andrei stares in War and Peace, suddenly comprehending the fleeting nature of human life and the eternal beauty of the world. Mikhail Nesterov's 'On the Hills' (1896, Kiev Museum of Russian Art) is based on the same natural-philosophic idea, although the female figure in the foreground, clothed in a white dress with patterned border and carrying a bunch of flowers gives the painting a warmer, brighter feel.

With their fine shades of colour and emotion, Levitan's works came to be known as 'mood landscapes'. His laconic views of nature and expressive images caused him to be compared to his long-standing friend, Anton Chekhov. Their relationship could be seen as a symbol of the common aesthetic aims pursued by artists and writers. Chekhov valued Levitan's work highly and observed his progress with interest. Many other men of letters, including the poet Pleshcheev, shared Chekhov's high opinion of his friend. Levitan himself approvingly called Chekhov a 'landscape painter' and took an interest in poetry, his favourite being Baratynsky. Teaching the landscape class in the Moscow School of Art, Levitan would ask his students to paint compositions inspired by poems about Russian nature. He was firmly convinced that a Russian painter could become a true landscape artist only in Russia, by painting on his native soil and adhering to his own national motifs. At the same time, Levitan was aware of developments in contemporary European art and showed great sensitivity in this area. This can be seen from his landscape 'Twilight Haystacks' (1899, State Tretyakov Gallery). Whilst addressing themes typical of the Impressionists, Levitan, his compatriots were convinced, produced finer, deeper, 'much more

Этот союз символизировал общность эстетических задач, стоящих перед писателями и живописцами. Чехов высоко оценивал и внимательно следил за творчеством друга. Поэт А.Н.Плещеев и другие литераторы разделяли его мнение. Левитан, поощряя, называл Чехова «пейзажистом»; увлекался поэзией Е.А.Баратынского; возглавив пейзажный класс Московского училища, давал задание ученикам писать композиции на мотивы стихотворений, посвященных русской природе. Левитан придерживался убеждения, что только на российской почве, обращаясь к русским национальным мотивам, живописец может стать настоящим пейзажистом. Он проявлял знания и чуткость и к современному европейскому искусству, о чем, например, свидетельствует пейзаж «Сумерки. Стога» (1899, ГТГ). Интерпретируя характерные для импрессионистов мотивы, в глазах соотечественников Левитан оказывался тоньше, глубже и «гораздо серьезнее французских» художников. Так, несколькими годами ранее Чехов из Парижа напишет своей сестре: «В сравнении со здешними пейзажистами... Левитан король!».

В русском народе стремление к «красоте» и «правде» издавна связывалось с обретением веры, богоискательством. Линия развития русского пейзажа, связанная с этими укорененными в народном сознании представлениями, определена творчеством Михаила Нестерова, которое неотделимо от традиций русского православного искусства. Его пейзажи наполнены молчаливым благоговением перед окружающим миром как божественным универсумом и вселенским храмом. Русь Нестерова – это земля мудрых старцев, святых подвижников и несколько аскетической, молчаливой природы, лишённой сомнений, привносимых в мир человеком. Живописная и образная эстетика картин Нестерова роднит его с прерафаэлитами, достаточно сравнить полотно «Сергий Радонежский» (1899,



ГРМ) и программное произведение английского «братства» – «Светоч мира» (ок. 1854) Л.Ханта.

Для России, отличающейся шириной пространства и богатством красок, страны с устойчивым религиозным сознанием, восприятие природы, отношение к ландшафту было связано с яркими и разнообразными художественными воплощениями в литературе и живописи. Поиски «красоты» и «правды» вели к пересмотру эстетических требований к искусству, к техническим экспериментам и достижениям, способствовали открытию новых тем, а главное, обретению национальной самобытности. Точно выверенный состав выставки (с единственным упущением – отсутствием пейзажных этюдов А.Иванова), сформированной международной группой специалистов, убедительно показал «Русский пейзаж эпохи Льва Толстого» как одно из крупных и оригинальных явлений европейской культуры XIX века.

Галина Андреева

serious' work than the French artists. Writing to his sister from Paris, Chekhov exclaims that 'Compared to the local landscape artists... Levitan is king!'

The Russian people have always seen the search for truth and beauty as linked to the search for faith and God. This direction in the development of the Russian landscape is represented by Mikhail Nesterov, whose paintings are closely connected with Russian Orthodox art. Nesterov's landscapes are filled with silent reverence for the world which is seen as a divine universe, an all-embracing temple. His Rus is the land of wise elders, holy men and silent, ascetic nature: nature that is free from all the doubt which men bring into the world. Nesterov's aesthetic imagery is reminiscent of the pre-Raphaelites. Compare, for instance, his 'Sergius of Radonezh' (1899), and Hunt's 'The Light of the World' (c. 1854).

Russia is a vast land of broad expanses, great natural wealth and firm religious awareness. Its land-

М.В.НЕСТЕРОВ. Лисичка. 1914
Холст, масло. 101x127

MIKHAIL NESTEROV. The Little Fox. 1914
Oil on canvas. 101 by 127

scapes have inspired many memorable and diverse works of literature and visual art. The constant search for truth and beauty produced ever changing aesthetic demands on art, encouraging technical experiment and bringing many achievements. New themes were discovered and, most importantly, an original national school was formed. The paintings in this exhibition, carefully selected (with the only one omission of Alexander Ivanov's Landscape studies) by an international group of specialists, show the Russian landscape in the age of Tolstoy to be a prominent and original part of nineteenth-century European culture.

Galina Andreeva

Две столицы "Русского Каналетти"

Вид Дворцовой набережной
от Петропавловской крепости.
Фрагмент

View of the Palace Embankment from
the Peter and Paul Fortress.
Detail

Вид Дворцовой набережной
от Петропавловской крепости. 1794
Холст, масло. 70 x 108

View of the Palace Embankment from
the Peter and Paul Fortress, 1794
Oil on canvas. 70 by 108 cm

В ноябре 2004 года в кретьяковской галерее откроется выставка, посвященная 250-летию пейзажиста ЛЕДЖА ЖАГВЪЕВЪОА Алексева. В экспозиции будут представлены живописные и графические произведения из более чем десяти музейных собраний Босквы и иАВАК-йетербурга, в том числе кретьяковской галереи, Государственного Ёсторического музея, Государственного фрмитажа, Государственного жусского музея, а также из коллекций Волгоградского художественного музея и Вацционального художественного музея республики Беларусь.





Красная площадь в Москве.
Фрагмент

The Red Square in Moscow.
Detail

Красная площадь в Москве. 1801
Холст, масло. 81,3x110,5

The Red Square in Moscow, 1801
Oil on canvas. 81.3 by 110.5 cm

Russian "Canaletti"

Вид на Воскресенские
и Никольские ворота
и Неглинный мост
от Тверской улицы
в Москве. 1811
Холст, масло
78x110,5

View of the Voskresenskie
and Nikolskie Gates and
the Neglinnaya Bridge
from Tverskaya street
in Moscow, 1811
Oil on canvas
78 by 110.5 cm

IN NOVEMBER 2004 THE TRETYAKOV GALLERY WILL MARK THE 250TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF FEDOR ALEXEYEV – A RENOWNED RUSSIAN LANDSCAPE PAINTER – BY HOLDING A GRAND EXHIBITION OF HIS PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS FROM ALMOST A DOZEN MUSEUMS OF MOSCOW AND ST. PETERSBURG (INCLUDING THE TRETYAKOV GALLERY, THE STATE HISTORICAL MUSEUM, THE HERMITAGE, THE STATE RUSSIAN MUSEUM), AND ALSO FROM THE COLLECTIONS OF THE VOLGOGRAD MUSEUM OF FINE ARTS, AND THE NATIONAL FINE ARTS MUSEUM OF THE BELARUS REPUBLIC.







Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. Фрагмент

View of the Voskresenskies and Nikolskies Gates and the Neglinnaya Bridge from Tverskaya street in Moscow. Detail

Towns and cities very often play the role of a muse for landscape artists. Towns are constantly changing, and their "portraits" preserve the images of times gone by. This explains why townscapes are becoming more and more interesting, not only for connoisseurs of art but also for those interested in historical aspects of life. More than two hundred years ago, Fedor Yakovlevich Alexeyev (1753 or 1754–1824) painted portraits of Moscow, St.Petersburg and a number of other Russian towns. Alexeyev was one of the first Russian landscape painters, and one of the great names of the 18th century Russian art. Being a talented disciple and follower of Venetian masters of the "theatrical perspective" and "vedutas", Alexeyev managed to create and reveal the national peculiarities of the Russian school of landscape painting. He achieved a high level of fame as a Moscow and St.Petersburg cityscape painter. Alexeyev was also acknowledged as being a good copyist of Western-European landscapes, and achieved recognition as head and tutor of the "perspective" class of the Academy of Fine Arts.

Thus the Tretyakov Gallery exhibition is to demonstrate all aspects of the artist's creative activity – from his green years as a disciple, through to when he became an outstanding master and teacher.

The exact date of Fedor Alexeyev's birthday is not known. Nevertheless, some facts given by the artist himself in his biography point to the year 1754. Born into the family of a retired soldier, Alexeyev studied at the Academy of Fine Arts from 1767–1773. A year before his graduation from the Academy, he was sent to attend landscape classes. For quite some time, the future painter was to obey the Academy officials who merely saw him as a scenery artist. In order to study the art of theatre perspective, Alexeyev spent three years in Venice. But the best professional classes for him proved to be in copying the town vedutas of the Venetian masters, in particular those of the famous Antonio Canaletto, whose paintings influenced Alexeyev's creativity to the greatest extent.

On his return from Italy, Alexeyev started his artistic career as a copyist. In the 1780s when he worked as a scenery artist for the Board of Direc-

М ивописные виды городов сродни портретам. Города меняются, но их «портреты» хранят черты прежнего, навек ушедшего облика. Возможно, поэтому городские виды с течением времени становятся все более интересными не только для ценителей живописи, но и для всех любителей истории. «Портреты» Москвы, Петербурга и других российских городов создавал более двухсот лет назад Федор Яковлевич Алексеев (1753 или 1754–1824), один из первых русских пейзажистов. Представитель искусства XVIII века, Алексеев находился у истоков развития пейзажного жанра в отечественной живописи. Последователь венецианских мастеров театральной «перспективы» и станковой «ведуты», он отразил в своем творчестве сложение национальных особенностей русской школы пейзажа. Художник приобрел известность как автор видов российских столиц – Москвы и Петербурга, исполнитель копий с картин западноевропейских пейзажистов, глава мастерской и руководитель перспективного класса Академии художеств. Выставка должна как можно полнее представить тематическое разнообразие творчества Алексеева – сначала ученика, а затем выдающегося мастера и педагога.

Точная дата рождения Ф.Я.Алексеева неизвестна, но сведения, приведенные самим художником в послужном списке, дают основание считать, что он родился в 1754 году. Сын отставного солдата, Алексеев учился в Академии художеств в 1767–1773 годах и за год до ее окончания был определен в класс пейзажной живописи. Долгое время желание художника заниматься станковыми видами не совпадало с намерением Академии, стремившейся сделать из него театрального декоратора. С целью изучения искусства театральной перспективы Алексеев три года провел в Венеции. Однако главной школой для молодого живописца стало копирование городских «ведут» венецианских художников, прежде всего знаменитого А.Каналетто, произведения которого оказали наиболее важное влияние на творческую манеру пейзажиста.



Копия с картины А.Каналетто «Внутренность двора с садом. Лоджия в Венеции» Холст, масло 74,5x46,4

Copy of Antonio Canaletto's picture "Inner yard with the garden. Loggia in Venice" Oil on canvas 74.5 by 46.4 cm

Копия с картины Я.-Ф.Хаккерта «Вид Катании и Этны» Холст, масло 59,8x85,5

Copy of Jacob Philipp Hackert's picture "View of Catania and Etna" Oil on canvas 59.8 by 85.5 cm

Копия с картины Б.Беллотто «Вид Цвингера в Дрездене» Холст, масло 48,4x64,8

Copy of Bernardo Bellotto's picture "View of Zwinger in Dresden" Oil on canvas 48.4 by 64.8 cm

tors of the Imperial Theatres, Alexeyev copied paintings by Antonio Canaletto and his disciple Bernardo Bellotto in the Hermitage. This particular work was ordered by the Russian Empress, Catherine II. It is quite possible that at that time, Alexeyev also copied the landscapes of the renowned German painter of the 18th century Jacob Philipp Hackert.

The copies, though smaller than the originals, confirmed Alexeyev's bright talent as a painter who was able to perceive and reveal both the decorative and image-forming possibilities of colouring. Thus Alexeyev slightly changed the linear graphic approach to the depiction of the architectural object and cold colouring of Bellotto's painting



С копий началась карьера Алексеева как художника-станковиста после возвращения из Италии. В 1780-е годы, работая декоратором в дирекции Императорских театров, он повторял картины А.Каналетто и его ученика Б.Беллотто в Эрмитаже по заказам императрицы Екатерины II. Вероятно, в это же время Алексеев копировал пейзажи известного немецкого художника XVIII века – Я.-Ф.Хаккерта.

Уменьшенные повторения огромных полотен характеризуют Алексеева как талантливого живописца, тонко чувствующего декоративные и образные возможности колорита, его самостоятельное значение. Так, суховатая графичность и холодная колористическая гамма картины Беллотто «Вид Цвингера в Дрездене» сменилась у Алексеева мягкостью и теплотой красочных оттенков, благодаря чему копия выглядит романтической стилизацией трезвой и объективной манеры итальянского пейзажиста. Не случайно его называли «русским Каналетти», а императрица «находила великое удовольствие», рассматривая работы Алексеева, и оценивала их весьма высоко.

В начале 1790-х годов в творчестве Алексеева возникла первая оригинальная пейзажная тема, определившая его дальнейшую творческую судьбу – тема Петербурга. Петербург рос на глазах Алексеева. Передавая облик молодой столицы, пейзажист

использовал накопленный опыт театрального декоратора и копииста и сумел создать самобытный художественный образ. Не будучи открывателем темы северной столицы в русском искусстве, он нашел наиболее гармоничное ее решение, не утратившее своего обаяния и поэзии. Возвышенность и мягкую лиричность облика города художник передал в видах Петербурга, исполненных в 1790-х годах. За один из них, «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», Алексеев был удостоен звания академика перспективной живописи.



Современники высоко ценили в работах Алексеева умение избрать «счастливую» точку зрения на изображаемый вид. Создавая петербургские пейзажи, художник использовал уникальную особенность архитектурного облика города, красота которого, по выражению одного из историков искусства, была «запроектирована». Единство архитектурного силуэта с воздушным и водным пространством явилось в картинах емким художественным выражением новых градостроительных идей, воплощенных в северной столице России.

Гармония пейзажных образов, созданных Алексеевым, не исчерпывается избранием «счастливых пунктов» обзора. Она рождается также благодаря светоносности мягких, голубовато-серых тонов воды и неба, усиленной контрастом с насыщенной теплой гаммой в изображении земли первого плана. В видах Петербурга угадывается влияние Каналетто, но золотистое сияние венецианских видов сменилось в них серебристым мерцанием, напоминающим «прозрачный сумрак, блеск безлунный» северных летних ночей. Идеальное

"View of Zwinger", making it milder and warmer, adding a fleur of romanticism to the original. It is no surprise that they called him "Russian Canaletti" and that the Empress enjoyed and highly appreciated Alexeyev's works.

The beginning of the 1790s is considered to be the starting point of Alexeyev's artistic career. It was at that time that the artist managed to find his original theme – views of St. Petersburg. Alexeyev, witnessing of the rapid growth the capital, applied all his artistic experience as a copyist and a scenery painter, to portray an ever-changing image of the capital. Though Alexeyev was not a pioneer in depicting St.Petersburg – the Capital of the North – in Russian art, he made quite a number of fine and harmonious "portraits" of the city that have already preserved their charm for more than two centuries. Alexeyev was awarded the title "Academician of Perspective Paintings" for one of his oil canvases – "View of the Palace Embankment from the Peter and Paul Fortress".

Alexeyev's contemporaries appreciated his ability to find "the happiest viewpoint" from which to catch the best and most picturesque views. There is everything in his St.Petersburg cityscapes: consummate composition and the subtlest gradations of light, which add an aura of peculiar lyricism to the fascinating "planned" beauty of the city. The artist brilliantly united architectural silhouette with air and water spaces, so vividly manifested in the then modern ideas of city building.

The inner harmony of Alexeyev's cityscapes cannot be ascribed to "the happy viewpoints" alone. It is born of the light-bearing soft bluish-grey colouring of the water and the sky, reinforced by the contrast with the dense warm colours of the foreground. One cannot fail to see Canaletto's influence in Alexeyev's views of St.Petersburg, but the artist changed the golden radiance of Venetian cityscapes into the silver glimmer of the transparent twilight of the Moonless North summer nights. The artist created a dream-city – a city seen as if through a transparent veil of light – a peculiarity of St.Petersburg that had never once been noticed by all those who had previously visited

this city on the Neva river. All Alexeyev's works are true to life, but far from humdrum of life: quiet waters, slowly flowing vessels, a few almost motionless figures of people on the bank, rhythmical movements of the oars of a boatman, resembling a Venetian gondolier, – all these elements put together, comprise the fairytale-like beauty of "the main façade" of the city, whose main avenue is the Neva river.

In his later pictures of the city, the artist paid keen attention to the monumental architectural constructions that were being built at the beginning of the 19th century, such as the new buildings of the Admiralty and the Stock Exchange. And the staffage became more detailed and diverse, depicting the everyday scenes and festive events of city life. In his "View on the Stock Exchange and the Admiralty from the Peter and Paul Fortress", the artist united the space of the Vasilyevski Island Point with the panoramic view of the embankments. The whole of the city is in movement: the figures of people are not static, the coaches are moving in front of the Stock Exchange Building, a crowd of people are gathered at the Neva, probably not far from the Admiralty, where the flags decorating the ship in the stocks are streaming in the wind – all these tell of some festive event that the painter wants the viewer to be involved in.

The views of St. Petersburg were the focus of Alexeyev's artistic activity for almost three decades. Each of his cityscapes can be found in a number of variants. It should also be noted that the painter enlisted the co-operation of his disciples – the students of the Academy of Arts where Alexeyev had himself been tutored in the perspective painting classes – to fulfill some of the ordered works for the Court or for private collectors. Alexeyev's activity as the manager of his own shop was also connected with the other most important theme in his activity – Moscow.

Alexeyev lived in Moscow with the students of the Academy from 1801 to 1802. During that time, he managed to create an absolutely unique series of watercolours, comprised in the so-called "portfolio of Moscow sights". Alexeyev's widow

композиционное равновесие и живописная легкость создают образ города-мечты. Такое впечатление производил реальный Петербург на многих путешественников – современников художника. При всей достоверности изображения лишены обыденности, повседневной суеты. Тихие воды реки, медленно движущиеся по ней суда, малочисленные, почти неподвижные фигурки людей на берегу и плавное движение весла лодочника, похожего на венецианского гондольера, – все подчеркивает волшебную красоту «парадного фасада» города, главным «проспектом» которого стала Нева.

В более поздних изображениях северной столицы художник обратил особое внимание на монументальные сооружения, украсившие город в начале XIX века, такие, как новые здания Биржи и Адмиралтейства. Гораздо насыщеннее и разнообразнее стал стаффаж: выразительно показаны повседневные и праздничные события в жизни горожан. В «Виде на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости» точка зрения, избранная художником, объединила пространство стрелки Васильевского острова и панораму набережных. Город полон движения: фигурки людей уже не статичны, перед Биржей движутся экипажи, а около Невы собралась толпа – вероятно, в гавани перед зданием Адмиралтейства, где над стоящим на стапелях кораблем развеваются флаги, происходит какое-то торжественное событие.

Петербургские виды Алексея «снял» на протяжении почти трех десятилетий. Практически каждый из них известен в нескольких живописных вариантах. Исполняя картины по заказам Двора и частных коллекционеров, художник, возможно, прибегал к помощи учеников Академии художеств, где с 1803 года он возглавлял класс перспективной живописи. Однако деятельность Алексея как руководителя собственной мастерской, скорее, связана со второй важнейшей темой его творчества – темой Москвы.

В Москве Алексей находился в 1801–1802 годах в сопровождении воспитанников Академии И.В.Мошкова и А.М.Кунавина. За этот крат-



кий срок с их помощью художник создал уникальную серию акварельных рисунков, которая составила так называемый портфель московских видов. После смерти Алексея его вдова передала портфель, содержащий 58 видов Москвы и ее окрестностей, в Эрмитаж. Впоследствии серия разошлась по нескольким музейным собраниям Москвы и Петербурга. Впервые, как единое целое, она будет собрана на юбилейной выставке художника.

Связанные цельностью замысла, эскизы воссоздают образ старой, допожарной Москвы. Многие архитектурные сооружения и виды, запечатленные на московских акварелях, погибли во время нашествия Наполеона в 1812 году. Поэтому московские пейзажи очень скоро приобрели ценность исторических свидетельств. Акварели послужили основой для картин, напи-

санных Алексеевым и его мастерской на протяжении 1800–1810-х годов. Большинство полотен представляют виды внутри Кремля и вокруг него. Благодаря Алексею и его ученикам, современные зрители могут полюбоваться «перспективой» Красной площади с собором Василия Блаженного, увидеть древние стены и башни Кремля, Воскресенские ворота, давно исчезнувшие Старые торговые ряды, здание Главной аптеки, в котором размещался Московский университет, взглянуть на Соборную и Ивановскую площади старого Кремлевского дворца.

Древняя русская столица поразила Алексея средневековыми «готическими» сооружениями, непривычными для художника, воспитанного на архитектуре современной ему эпохи классицизма. Причудливые формы, яркие краски давали простор

Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости, 1810
Холст, масло. 62x101

View on the Stock Exchange and Admiralty from the Peter and Paul Fortress, 1810
Oil on canvas
62 by 101 cm

donated this "portfolio", containing fifty-eight views of Moscow and its suburbs, to the Hermitage Museum. Later it was distributed among several museum collections in Moscow and St.Petersburg. The whole of the collection will be presented to the public at the jubilee exhibition.

Being connected with each other, these studies reconstruct the image of pre-1812 Moscow. Many a mansion and architectural monument depicted by Alexeyev were completely destroyed in the fire of 1812, which was caused by the Napoleonic invasion. Henceforth, the cityscapes acquired a new significance – that of historical artifacts. These watercolours were the source of inspiration for the artist when he painted his oil canvases in his studio during the 1800–1810s. The majority of these paintings depicted the views of the Kremlin and its surroundings. Thus,



Умение наполнить архитектурный пейзаж подлинной жизнью, передать ощущение своего времени и связь с отечественной историей – благодаря этим свойствам произведения Алексеева пользуются неизменным признанием. Одновременный показ на выставке графических эскизов и живописных картин предоставит ее посетителям уникальную возможность проследить этапы работы мастера и его учеников от первоначальных натуральных впечатлений до создания законченных видов. В экспозиции также будут показаны акварельные копии с картин Алексеева, исполненные учениками пейзажного класса Академии художеств, и воспроизведения наиболее известных видов мастера в печатной графике и на предметах декоративно-прикладного искусства.

Соборная площадь в Московском Кремле
Холст, масло
81,7x112

The Cathedral Square in the Moscow Kremlin
Oil on canvas
81,7 by 112 cm

Светлана Усачева

classicism. Here, everything was so different from the Capital of the North: the intricate architectural decor, bright colours, peculiar views of inter-wound streets – all of which reminded him of a theatre setting with the stage surrounded by magnificent cathedrals, towers (terems) and palaces. The artist's imagination was fired to the extent that he sometimes neglected precise details, in order to achieve a festive, decorative effect.

The great Russian poet Alexander Pushkin, described the capital as diverse, live, and colourful. Alexeyev managed to portray the unique peculiarity of the city. In his pictures, Moscow – the stronghold of patriarchal traditions and moral principles – is a strong attraction with its special ancient colouring, and live cityscapes of the time. Such is Alexeyev's picture "The Red Square in Moscow". Everything is in movement: the coaches, the

people in bright clothes busily buying and selling goods. All this makes a vivid picture of a bustling, everyday life in Moscow.

Alexeyev was able to bring his cityscapes to life; to pass the atmosphere of his times down through the centuries, to viewers who never fail to gain the purely historical experience derived from his paintings. The simultaneous exhibit of his studies and paintings, will give the opportunity to follow all the stages of the work of the artist and his disciples. Some watercolour copies of Alexeyev's paintings, made by the students of the landscape classes of the Academy of Arts, will be exhibited alongside prints of his works, and the items of applied art decorated with the views so brilliantly depicted by the artist on the canvases.

Svetlana Usacheva

thanks to the works of Alexeyev and his students, contemporary viewers can appreciate and admire the perspective of the Red Square and St. Basil's Cathedral, the ancient Kremlin walls and towers, the Voskresenski Gates, and the building of the Main Drug Store (Apotheke), in which the Moscow University was placed. A glance at Alexeyev's paintings is enough to feel the atmosphere of old Moscow, its Cathedral and Ivanovskaya squares, and the old Kremlin Palace.

The Old Russian capital with its middle-aged architecture impressed the artist, who had been "brought up" in the atmosphere of St. Petersburg's

Соборная площадь в Московском Кремле. Фрагмент

The Cathedral Square in the Moscow Kremlin. Detail

его воображению декоратора. Особенности архитектуры определили характер пространства московских видов, в нем ощущается явное родство с театральной сценой, которую обрамляют великолепные соборы, терема и дворцы. Театрализованными выглядят сами сооружения, в изображении их деталей художник иногда пренебрегал документальной точностью, чтобы добиться праздничного декоративного эффекта.

«Разнообразной и живой, // Она пленяет пестротой...», – писал о первопрестольной столице А.С.Пушкин. Алексею удалось передать эту неповторимую особенность города. Моск-

ва, оплот патриархальных обычаев и нравов, привлекает в картинах Алексева не только колоритом седой старины, но и выразительными приметами современной ему эпохи. Картина «Красная площадь в Москве», исполненная Алексеевым еще во время пребывания в древней столице, полна впечатлений о повседневных занятиях москвичей. Разнообразные костюмы, шумная торговля в лавках около древних кремлевских стен, движущиеся экипажи – каждая сцена заслуживает пристального внимания. «Какие воспоминания для московского жителя!» – писал о видах Москвы поэт К.Н.Батюшков.



ШУБИН

Триумф и трагедия

Век Екатерины – славное и непростое время в отечественной истории. «Гдни говорили о том времени с восторженным одушевлением или с умиленным замиранием сердца: блестящий век, покрывший жоссию бессмертной, всесветной славой ее властительницы, время героев и героических дел, эпоха широкого, небывалого размаха русских сил, изумившего и напугавшего вселенную...» – писал историк В.Г.Алючевский. «Г незабвенно столетие жадостным смертным даруешь Гстину, вольность и свет, ясно созвездье вовек...» – словно в тон ему возглашал А.В.жадищев, по иронии судьбы наиболее сильно пострадавший от собственных иллюзий, икептики, напротив, отмечали падение нравов в отечестве, всеобщую бездуховность, фальшь и корыстолюбие.



Бесспорно, именно во второй половине XVIII века происходит окончательное «вочеловечивание» культуры, т.е. искусство со всей серьезностью ставит вопрос о человеческой личности, формируется новое к ней отношение, безоговорочно утверждается ее ценность. Одним из путей познания человека был скульптурный портрет. Высшие достижения портретного жанра в скульптуре тех времен были связаны с творчеством Федота Ивановича Шубина.

Он родился в 1740 году в деревне Течковской Двинского уезда Архангелогородской губернии. Отец и братья будущего скульптора были черносошными крестьянами. Земля, на которой они жили, никогда не принадлежала помещикам, на ней не было крепостных. Уроженцы тех мест испокон веков, помимо земледелия, занимались рыбным промыслом, а также резьбой по кости и перламутру. Еще при государе Алексее Михайловиче Оружейная палата Московского Кремля приглашала ко двору холмогорских мастеров для исполнения царских заказов. Их изделия также пользовались большим спросом у боярства, купечества и духовенства. Родной брат Федота – Яков Иванович – вырезал на слоновой кости рельеф «Родословие царского дома» с 58 изображениями российских князей, царей и императоров. Некоторые исследователи утверждают, что эта работа исполнена совместно с младшим братом.

Косвенным подтверждением этому может служить донесение епископу Холмогорскому: «Федотко Шубной... похвалялся в разговоре в харчевнице... что он, Федотко, с братом Яшкой вырежут князей и царствующий дом и на дереве развешут». На допросе Федот Шубин ссылаясь на то, что был «не в трезвой памяти», но при этом утверждал, что давно мечтал «сотворить в дар царице все родословие державы Российской... и что вырезать сие родо-

Портрет неизвестного. Середина 1770-х
Бюст. Мрамор. В. 50

Anonymous Male Portrait. Mid-1770s
Marble. h 50 cm

словие вознамерился с братом Яшкой в виде барельефов на моржовой кости».

Русский Север всегда был богат талантами. Не случайно, что оттуда практически в одно время вышли два удивительных человека – Михаил Ломоносов и Федот Шубин. Эти двое связаны не только общим местом рождения. Ломоносов был многим обязан отцу Шубина – Ивану Афанасьевичу. Последний помог упрямому земляку овладеть грамотой и письмом, а позже, когда девятнадцатилетний юноша решил отправиться с рыбным обозом в Москву, дал ему на дорогу «три рубля денег и китайчатое полукафтанье». Девятнадцать лет – это своеобразный возрастной рубеж, по преодолению которого молодые поморы устремлялись в столицу.

В 1759 году Федот Шубин с рыбным обозом двинулся в Петербург. Позже он писал о первых годах своего пребывания в столице: «...Я именованный в прошлом 1759-м году отпущен из той губернии в разные российские города для своего пропитания зданным пашпортом, с которым и прибыл в санктпетербург, где находясь услуживал моею работою в резьбе на кости некоторым персонам, и постаранию их в 1761 году определен в службу ко двору Е.И.В. истопником, в которой должности и был три месяца». Из этой цитаты очевидно, что, во-первых, ремесло резчика по кости кормило молодого человека в столице, а во-вторых, что Федоту кто-то покровительствовал. Хотя прямые доказательства протекции М.В.Ломоносова отсутствуют, очевидно, что три рубля и китайское полукафтанье не были им забыты.

В этом же году граф И.И.Шувалов, куратор петербургской Академии художеств и близкий друг Ломоносова, адресует в придворную контору письмо следующего содержания: «...истопник Федот Иванов, сын Шубной, который своей работою

Портрет князя А.М.Голицына. 1773
Бюст. Мрамор. В. 70

Portrait of Count Alexander Golitsyn
1773. Marble. h 70 cm





Портрет Павла I. 1800
Бюст. Бронза. В. 74

Portrait of Emperor Paul I. 1800
Bronze. h 74 cm

в резьбе на кости и перламутре дает надежду, что со временем может быть искусным в своем искусстве Мастером...» Срок действия паспорта Федота Шубного истекал в 1761 году, что было чревато сдачей в рекруты, так как шла война. Лишь «придворная» должность истопника или ученичество в Академии художеств могли спасти скульптора от солдатской службы. Вскоре

после того, как скончалась императрица, граф Шувалов писал: «...Санктпетербургскою Академией художеств заблагорассуждено послать в придворную контрпроменорию и требовать, чтоб вышеозначенного истопника Шубного соблаговолено было от двора Ея Императорского Величества уволить, которой бы определяясь в Академию художеств в содержание причислен был к прочим той академии Учеником где надежно что он время не напрасно но с лучшим успехом в своем искусстве проводить может». С ноября 1761 года Шуб-

ной Федот – в списках учеников Академии, при этом его фамилия изменяется на Шубин.

Академия художеств в ту эпоху являлась центром культурной жизни России. На работу в петербургскую Академию приглашались из-за границы прославленные мастера, ее выпускники отправлялись на обучение в Европу. Скульптурные классы возглавлял известный французский скульптор Никола Жилле. Двадцать лет он проработал в Академии. В основу своей педагогической системы француз положил метод парижской Акаде-

мии, заключающийся в поэтапной подготовке учеников: от копирования гравюр к штудированию гипсовых слепков с известнейших произведений и, наконец, к работе с натуры, а изучение натуры непременно должно было корректироваться оглядкой на античность и старых мастеров. При этом Жилле не возражал, если его ученики занимались изображением натуральных жанровых сценок. Шубин выполнил под его руководством статуэтки «Валдайка с баранками», «Орешница с орехами».

С ученических лет Шубин стремился к познанию действительности. Наблюдательность и живость восприятия не мешали ему, однако, старательно копировать эстампы, изучать законы композиции и всегда получать за это высшие оценки. В 1766 году его исторический рельеф «Убиение Аскольда и Дира», завершивший программу обучения, был удостоен золотой медали. Скульптор получил «аттестат со шпагою», т.е. первый офицерский чин и личное дворянство. По правилам Академии художеств, окончившие ее с золотой медалью ученики посылались за границу для усовершенствования мастерства. В то время русские пенсионеры чаще всего отправлялись в Париж, где сосредотачивались лучшие художественные силы Европы.

Замечательно их напутствовала Академия в письменной инструкции: «Путешествия не с тем совершаются, милостивые государи, чтоб менять места и видеть города и села, но чтобы просвещаться, чтоб познавать законы, обычаи и нравы различных обитателей земли, чтоб осваивать их знания, чтоб формировать себя, следуя их вкусу в художественной практике, чтоб усвоить в конце концов то, что есть у них хорошего во всех родах, отбрасывая то, что есть у них дурного... Подражайте пчелкам, которые разлетаются по полям и садам в поисках цветов для извлечения из них квинтэссенции и которые возвращаются нагруженные этой драгоценной добычей, чтобы бережно сложить ее в свои улья. Вот каковы должны быть цель

SHUBIN

Triumph and Tragedy

THE REIGN OF CATHERINE THE GREAT WAS BOTH GLORIOUS AND IGNORANT. "SOME SPOKE OF THAT TIME WITH ENTHUSIASTIC ADMIRATION AND UNCRITICAL SENTIMENTALISM: A SPLENDID AGE THAT IMMORTALIZED RUSSIA'S ACHIEVEMENTS BY THE GLORY OF ITS EMPRESS, A TIME OF HEROES AND HEROIC DEEDS, AN EPOCH OF SWEEPING, UNPRECEDENTED GROWTH OF RUSSIAN CAPACITIES THAT AMAZED AND ALARMED THE WORLD", SO WROTE HISTORIAN VASILY KLYUCHEVSKY. HE IS ECHOED BY POET AND AUTHOR ALEXANDER RADISHCHEV: "OH, MEMORABLE IS THAT CENTURY! YOUR ELATED MORTALS ARE GRANTED TRUTH, FREEDOM AND LIGHT, YOUR ASCENDANT STAR BRIGHTLY BURNING FOREVER..." IRONICALLY, THE ROMANTIC RADISHCHEV WAS LATER TO SUFFER A PAINFUL DISILLUSIONMENT; MORE REALISTIC OBSERVERS WERE AWARE OF THE DETERIORATION IN PUBLIC MORALITY, WITH A RISE IN SECULARITY AND GREED.

However, in the second half of the 18th century Russian art changed from its purely religious character to the study of humanity, including individuals. This change was reflected in its art. Historically, sculpture had never been in the mainstream of Russian art, but with the rise of humanism, the plastic possibilities in sculpture became popular. In particular, sculpture of this period is associated with Fedot Ivanovich Shubin.

Born in a village in the Arkhangelsk region of the far north, Shubin's family were free peasants, unlike the paedial serfs who constituted the majority of Russia's population at that time. Besides agriculture, peasants in the north fished in the sea; they were good at shaping figures from walrus ivory and bones; many were artists in scrimshaw. From the time of Tsar Alexei Mikhailovich, father of Peter the Great, they were known as skillful craftsmen, and some were invited to work in the Moscow Kremlin. Their scrimshaw was in great demand by Russian nobles, merchants and the clergy. Yakov, Fedot's older brother, is known to have been commissioned to carve in ivory "The Tsar's Family Tree"

with fifty-eight figures of Russian Princes, Tsars, Emperors and Empresses. Fedot may have assisted him with this piece.

The Russian north has always been rich in talent. Almost simultaneously it produced two geniuses: Mikhail Lomonosov and Fedot Shubin. They were family friends. Fedot's father helped young Lomonosov to learn to read and to write (a rare and valuable skill among Russian peasants and fishermen in the 18th century) and later, when 19-year-old Lomonosov, eager for knowledge, moved to Moscow, he gave him money for the trip.

In 1759 when Fedot Shubin came of age (a free peasant could get his passport at nineteen and leave to seek his fortune, particularly in Moscow or St. Petersburg), he left home for St. Petersburg. His early years in the capital were not as hard as they might have been: he appears to have had orders for scrimshaw in bone from influential people whose good offices, as he would write later, helped him to become a stoker in her majesty's service in 1761, which position he occupied for three months. There is no direct evidence, but Lomonosov, who owed his father so much,



Екатерина II. Начало 1770-х
Бюст. Мрамор. В. 63

Portrait of Empress Catherine II
Early 1770s. Marble. h 63 cm

may have helped Shubin to land this position.

That year Count Ivan Shuvalov, Curator of St. Petersburg's Academy of Fine Arts and a good friend of Lomonosov, addressed Her Majesty's Office with a letter that, incidentally, mentioned "Stoker Fedot, the son of Ivan Shubnoy, whose crafts in scrimshaw give hope that, with time, he could make a skillful craftsman...". At the time Russia was at war. As his passport was to expire in 1761, he might have been recruited for military service, which at that time meant a term of 25 years. Fedot managed to escape because of his position as a "Household" stoker and his enrollment in the Academy of Fine Arts. But a few years had passed before, thanks to Count

Shuvalov's good offices, he was endowed "with the rights and allowance all the other students of the Academy of Fine Arts are entitled to". From November 1761 Fedot Shubnoy was upon the books of the Academy, and his family name was changed from Shubnoy to Shubin.

For Russians, the Fine Arts Academy was the centre of their national cultural life. Its teachers were leading world figures and its graduates went to Europe to perfect their skills. For twenty years sculpture was taught by Nicolas Jillet, whose methods copied the Paris Academy: step by step he led his students from copying engravings to making plaster casts from world famous sculptures and, eventually, to making sculpture from life, in accordance with the classical canons. As Shubin, with his natural curiosity, observant eye and keen intellect, was an outstanding student in the copying of prints or studying the

ваша и поведение в путешествиях, которые собираетесь вы предпринять на средства Академии, вас воспитавшей».

В Париже устройство русских пенсионеров отчасти входило в обязанности русского посла во Франции князя Дмитрия Алексеевича Голицына. Широко образованный человек, знаток искусства, он неоднократно выполнял поручения Екатерины II, касавшиеся приобретения художественных произведений. В области искусства он был безусловным приверженцем идей Дени Дидро, который, как известно, призывал к поискам компромисса между античным наследием и реальной натурой. «Тот, кто пренебрегает античностью ради природы, рискует остаться навсегда лишь незначительным, слабым и убогим в рисунке, характере, драпировках и выражении. Тот, кто пренебрегает природой ради античности, рискует быть холодным, безжизненным, ему недоступны скрытые и тайные законы, которые можно подглядесть лишь в самой природе», – писал Дидро. Именно по совету этого энциклопедиста Шубин был определен для обучения в мастерскую к знаменитому скульптору Ж.Пигалю.

Русским пенсионерам был оказан в Париже теплый прием. Шубин не только упражнялся в приобретении профессиональных навыков. Он встречался с известными людьми: Ф.Буше, Ж.Б.Грез, Ж.Габриэль, Д.Дидро формировали мировоззрение будущего мастера. По совету Ж.Б.Пигалья скульптор лепил фигуры с картин Н.Пуссена и Рафаэля Санти, много работал с натуры. От первого учителя Жилле он воспринял свой «живописный» стиль, Пигаль же помог довести его до виртуозности, а многие ранние работы молодого скульптора носили следы «благоразумных наставлений» учителя. Между тем срок пребывания в Париже подходил к концу. Предстояла поездка в Рим. Но, очевидно под влиянием бесед с Дидро, который часто утверждал, что «манерность исходит и от античности», Шубин немного страшился Италии. Неизбежная встреча с оби-

лием прекрасных античных памятников, которыми так богата эта страна, притягивала и одновременно пугала скульптора.

Но в Италии, в великом городе антиков Рима, Париж померк в восприятии скульптора. Рим семидесятых годов XVIII столетия находился во власти идей И.Винкельмана, фанатичного приверженца античности. Даже колония разноплеменных художников, жившая в Риме, делилась на немцев и прочих. «Немцами», с известной долей условности, называли всех последователей Винкельмана. Любое утверждение, что натура предпочтительнее антиков, воспринималось в этом кругу кощунством. Однако, как ни впечатляла русских пенсионеров эллинская культура, как ни величественна была классика в немецком истолковании, скульпторы живо интересовались традициями рококо, переходя от них к реализму, пропущенному через призму античной системы и натуральных наблюдений.

Обосновавшись в Вечном городе, Шубин увлеченно погружился в изучение богатейших римских коллекций произведений искусства. Он часто посещал сокровищницу Ватикана, созерцая многочисленные бюсты императоров и граждан древнего Рима. В этот период он выполнил ряд работ, заслуживших внимание знатоков: бюст Екатерины II, который позже был неоднократно тиражирован скульптором, и портрет своего покровителя графа Шувалова. В Риме скульптор задержался, так как ему посчастливилось получить по рекомендации графа Шувалова заказ на исполнение портретов братьев Орловых. Бюсты получились весьма удачными, о них заговорил весь Рим. Его высочество герцог Глостерский нанес визит в мастерскую скульптора и заказал бюсты братьев Орловых для своей коллекции. Скульптор получил некоторую материальную независимость, что позволило ему задержаться за границей еще на год. Его товарищи в 1771 году вернулись в Россию, а Шубин направился в Париж. Там он познакомился с уральским горнозаводчиком Никитой Акин-

rules of composition, Jillet, did not object to his pupil's sculpting from contemporary life. In his student days, Shubin made two figurines: "Valdai Woman Selling Round Cracknels" and "Woman Selling Hazelnuts". In 1766 his graduation work, the historical bas-relief "Assassination of Askold and Dir", won the Gold Medal and the sculptor was awarded a Certificate "with a sword", that is he was granted officership and ennobled. According to the Academy tradition, the Gold-Medal winners were sent abroad to learn from European masters; normally Russian graduates went to Paris, considered the heart of European artistic life.

The Academy sent them abroad with this advice:

"Dear Sirs,

Voyages are not devised, to change places and see cities and towns. They are for you to get educated, to learn the laws, customs and traditions of various peoples of the world in order to share their knowledge, to mould your manner following their taste in your artistic practice, in order to, eventually, take in everything that is good with them and to reject anything that is bad ... Be like bees that fly away to the fields and gardens in search of flowers to benefit from their quintessence and who come back carrying that precious haul to store it carefully in their beehives. Such ought to be your purpose and your behaviour on a voyage you are going to undertake with the money the Academy that has brought you up is giving you."

In Paris Prince Dimitry Golitsyn, the Russian Ambassador, took care of the young artists. A man of great knowledge and exquisite taste, Prince Golitsyn had often undertaken purchases of art for Catherine II. As a connoisseur he adhered to Diderot's philosophy that encouraged artists to strike a balance between classicism and naturalism:

Those who ignore ancient art for the sake of nature risk being just second-rate, insignificant, weak and bad at drawing, sketching of the character, outlin-

ing the background and being expressive. Those who ignore nature for the sake of ancient art risk being cold and lifeless; they cannot see the hidden and secret laws which only nature can reveal. Diderot, a French encyclopedist, advised Golitsyn to take Shubin to the studio of the famous sculptor Jean Baptiste Pigalle.

Shubin found a ready welcome in Paris; he had the opportunity to meet remarkable French masters, such as Francois Boucher, Jean-Baptiste Greuze, besides Denis Diderot himself; this was of enormous benefit to his professional development. On Pigalle's advice he sculptured figures from paintings by Nicolas Poussin and Rafael, and made many sculptures from life. While his first teacher, Nicolas Jillet, encouraged him to find his own style, Jean Pigalle helped him to advance in skill, even if, sometimes, his early works showed traces of his mentor's influence.

As Shubin's time in Paris came to a close, he anticipated, with some trepidation, his move to Rome. Influenced by Diderot's maxims, such as, for example, that "antiquity is often a cause of mannerism", he was both intimidated by, yet exhilarated with, the prospect of examining great classical monuments. But, when he arrived in Rome, the eternal city and mother of ancient art, all memory of Paris began to fade.

Rome in the 1770s was dominated by the ideas of J.J. Winkelmann, the archaeologist and antiquarian. The artistic community, regardless of nationality, was divided into "Germans", being the followers of Winkelmann, and the rest. Among the 'Germans' any preference for nature over antiquity was considered sacrilege. While the young Russian artists may have admired Winkelmann's fanatical devotion to Hellenic culture and classicism, they were also influenced by the Italian Rococo tradition. Influenced by both, the young sculptors sought their own style. Setting up in Rome, Shubin lost himself in studying the riches of various art collections, spending

hours in the museums of the Vatican, musing over the numerous ancient busts and statues of emperors and orators. In this period he made busts of Catherine II and a bas-relief of Count Shuvalov, his patron. The busts of Her Majesty were much admired by connoisseurs, and he was to copy them many times in the future. Indeed, he was recommended by Shuvalov to the Orlov brothers, for whom he made their sculptural portraits. He became famous in Rome. Even the Earl of Gloucester paid a visit to Shubin's studio and ordered copies of the Orlov busts for his collection.

Patronage gave the sculptor a degree of financial independence allowing him to stay abroad for another year. While his classmates had to go home in 1771, he returned to Paris. There Shubin met Nikita Demidov, the owner of a famous ironworks in the Urals, who commissioned him to make sculptures of him and his wife. The image of Nikita Demidov demonstrates obvious improvements in the sculptor's technique: the face is more detailed and the character of the sitter is more graphic; his heavy features, steady, arrogant look and firm chin depict a man of exceptional personality.

In the summer of 1773, after six years in Europe, Shubin returned to Russia. His prospects were brilliant. To be nominated a member, or academician, of St. Petersburg's Academy of Fine Arts it was compulsory to sculpt Endymion, the sleeping Greek shepherd. But Shubin had other plans; he undertook a marble bust of Prince Alexander Golitsyn. Critics agree it is the best of Shubin's sculptures, a testimony to what he had learned in Europe. The Golitsyn face is a study in complex emotions: skepticism and arrogance mask the bitterness and disillusionment of a Russian Voltarian. The delicate texture of the stone looks alive: the face feels smooth, the sheen of the clothes is highlighted by the spongy fineness of lace. The elusive play of light on marble creates a subtle impression; details flow together, with an

Портрет графини М.Р.Паниной
Середина 1770-х
Бюст. Мрамор. В. 60

Portrait of Countess Maria Panina
Mid-1770s
Marble. h 60 cm

extraordinary plastic perfection. His years in Europe had enlarged his vision, deepened his insights and augmented his technical skills. He had found his own individual style; his creations were both impulsive and passionate; the work of a true master.

At this time, Shubin felt sure of his creative potential. Elated with his initial success, and encouraged by his peers, his future looked bright: but he was mistaken. Like many of his contemporaries, Shubin was deluded with Russia's momentary glory, with its military victories, with constant rumours of coming reforms. Moreover, he underestimated the vanity of his models.

The bust of Golitsyn won praise from the Empress, Catherine II: Shubin was honoured with a gold snuffbox, and a directive to sculpt Her Majesty. As mentioned above, while in Rome in 1771, he already made a bust of Catherine. The Empress was represented as she might like to imagine herself to be seen: her image and bearing follow classical Greek ideals; while her features are preserved, she is made to represent a goddess or heroine. The 1774 bust of Catherine was in the same heroic style, and on the basis of its merit Shubin was admitted to the Fine Arts Academy. Incidentally, another Shubin's early copy of the Rome bust is presently in Moscow's Tretyakov Gallery, while the 1774 sculpture is in the Russian Museum in St. Petersburg.

Unlike most academicians of that time, Shubin did not rely on state patronage. Flattered by the attentions of the Empress, and being a darling of the Court, Shubin depended solely on his talents, and like many Russian artists, died in poverty. However, initially he was overwhelmed with commissions. From 1773 to 1789 his career was very fruitful: he made sculptures and sculptural decorations for newly-construct-



фиевичем Демидовым, который заказал ему свой портрет и портрет жены. В бюсте Н.А.Демидова очевидны значительные качественные изменения, выразившиеся в более подробной разработке характера портретируемого. Крупные, несколько тяжеловатые черты лица модели, твердый надменный взгляд, сильной лепки подбородок воссоздают образ человека незаурядного.

Пробыв в Европе шесть лет, скульптор летом 1773 года вернулся в Россию. В отечестве карьера Федота Шубина складывалась вполне благополучно. Скульптор получил звание назначенного в академики за предшественную работу, изображавшую «пастушка греческого». Далее мастеру была дана програм-

ма, предписывающая извлекать из спящего пастуха Эндимиона, на соискание звания академика. Скульптор не спешил браться за работу, у него были иные планы. Через три дня после приезда в Петербург он начал мраморный бюст князя А.М.Голицына. По мнению многих исследователей, портрет князя Голицына – лучшее произведение Шубина. Это реальное свидетельство того, что он вернулся в Россию мастером европейского масштаба. Образ Голицына поражает многозначностью и глубиной. Через скептицизм и надменность модели сквозит горечь и разочарование русского вольтерьянца. Шубин мастерски владеет ремеслом скульптора. Тончайшая моделировка поверхности словно ожив-

ed buildings in St. Petersburg – forty pieces for Marble Palace, fifty-eight sculpture portraits for Chesmensky Palace, sixteen anaglyphy pieces for St Isaac's Cathedral, twenty fretwork figures of saints for the St Alexander Nevsky's Laura Cathedral and many others. But his major passion was sculptural portraits.

While exalting the ideal, Shubin carefully examined the individual in all his or her human complexity. The master followed the elevated standards of the Enlightenment, he gave his subjects a very human face. His sitters included all the worthies of his time: Prince Golitsyn, the ardent follower of Voltaire, A.A. Panina, the beauty who died so young, the successful energetic Orlov bothers, gallant General Field Marshal Count Zakhar Chernyshev. While the portraits might appear heroic and grand, Shubin's insights into human nature revealed their inner being, something they may have wished to hide: whether pompous, secretive, pretentious or insincere. The sculptor's sharp eye and steady hand took off the conventional masks; it was unlikely the high-blooded snobs appreciated such unveiling. Shubin's popularity began to decline. By 1789 'the darling of fortune' wrote to Ivan Betskoy, President of the Academy of Fine Arts: "... as I have nothing to support myself with – everything being so dear – no Academic allowance, no orders. Considering all that I humbly appeal for enlisting me in the Academy of Fine Arts ... and providing a flat and allowance." He appealed to the omnipotent Grigory Potyomkin for the cherished position of Adjutant Rector of Academy, but to no avail. Sadly, he was to prove the maxim that it is almost impossible for an artist in Russia to survive by talent alone.

Years passed and Shubin's portraits became more subtle, more psychological. Gradually they lost the decorative effects and traits of classical idealization; but the clients did not appreciate the change; they liked it better when the sculptor

presented them as ancient gods and heroes; it flattered their vanity. Again, Shubin had to seek help from the high and mighty, this time none other than the Empress herself. But tastes were changing, including in sculpture; it tended to mannerism, theatrical rusticity of an Arcadian eclogue. Shubin's portraits looked old-fashioned.

By the 1790s, under the blows of circumstance, he repented of having chosen to be a portrait sculptor; he seemed to realize the futility of his career and suddenly remembered that he had originally sculptured historical scenes. According to the Academy standard, portrait painters and sculptors were not considered deserving the title of Professor; Shubin had the title, but not a paid position: his being a portrait painter was a sad and naive excuse.

Despite such discrimination against the portrait genre, the sculptor went on doing his craft: the ceremonial portrait of Emperor Paul I was among his best. The bust impresses with the fanciful flourish of the dress and the luxury of the accessories: the ermine mantle cunningly drapes over Paul's narrow shoulders; the heavy chain and the Maltese Cross hang down from the neck; the chest is decorated with all his honours. At the same time the portrait strikes one with its almost grotesque sharpness: the Emperor's inwardly tense face looks both cruel and sentimental, hysterical and fidgety; he strives for action but lacks the strength of will. The sculptor shows the true chemistry of Paul's complicated, yet ambiguous character – the tragic face of the most romantic Russian Emperor, nicknamed "Russian Hamlet", hated and misunderstood by his contemporaries.

Shubin spent his last years in misery and poverty, forgotten by all. To make matters worse, the wooden house the sculptor lived in went up in flames in 1801. But God had mercy on the poor artist: Emperor Paul I remembered Shubin, gave him a diamond ring and the rank of Collegiate Assessor

ляет камень, заставляя ощущать гладкую кожу лица, блестящую поверхность шелковой ткани, пористую фактуру пенящихся кружев. Живописный стиль скульптурных произведений Шубина позволяет передать неуловимые плановые переходы, создающие трепетную игру света на поверхности мрамора. Годы обучения, накопления зрительного опыта и технических навыков уточнили художественную культуру мастера, углубили его понимание жизни, обострили творческую индивидуальность.

Обретение высочайшего уровня мастерства, духовный подъем после европейского турне, доброжелательное отношение окружающих наполнили скульптора верой в свои силы, в безоблачность перспектив жизни в отечестве. Шубин, как и многие его современники, был ослеплен блеском славы России, ее военными победами, непрерывными разговорами о грядущих преобразованиях. Его произведения созданы «в первых порывах огня и честолюбия», что и позволило достичь выдающегося пластического совершенства.

Бюст Голицына высоко оценила сама Екатерина, мастеру была пожалована золотая табакерка и приказано никуда его не определять, а оставить при государыне императрице для исполнения ее собственного портретного бюста. Первый бюст Екатерины был создан скульптором еще в 1771 году в Риме по заказу Шувалова и находится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Другое изображение Екатерины начала 1770-х годов, находящееся в Третьяковской галерее, наиболее близко по решению к итальянскому бюсту. Императрица представлена так, как она хотела бы видеть себя в соответствии с идеалами эпохи. Вспомним, что классицизм брал за основу древнегреческую пластическую традицию. Античность, наряду с узнаваемостью лица, сохраняла в портрете элемент типизации, благодаря которой изображения конкретных людей органично входили в ряд изображений богов и героев. Шубин сумел в портрете соеди-

нить реализм с непременным стремлением к идеалу. Еще один бюст императрицы, выполненный в 1774 году, находится ныне в Русском музее в Санкт-Петербурге. За эту работу Шубину было присвоено звание академика.

После получения этого звания мастер сознательно дистанцировался от Академии, пустился в свободное плавание, без платной должности и официальных заказов. Судьба многих русских художников, предоставленных самим себе и погибших в борьбе за существование, не пугала его. Действительно, внимание императрицы, успех произведений создали вокруг Федота Шубина ореол удачливости. Заказы сыпались на него как из рога изобилия. С 1773 по 1789 год мастером создано множество произведений. Это портретные бюсты и украшения новых зданий: 40 работ для Мраморного дворца, 58 больших мраморных портретов для Чесменского дворца, 16 барельефов «разных жертвоприношений» для Исаакиевского собора, 20 лепных изображений святых для собора Александро-Невской лавры и т.п.

Но главное – это портреты. Поиски идеала не исключали внимательного изучения человеческого характера, многообразия и неоднозначности человеческой личности. Шубинская трактовка облика и характера модели осуществлялась в соответствии с просветительскими идеалами возвышенного. Чередой проходят перед нами великосветские особы Екатерининского века в портретах скульптора: русский вольтерьянец А.М.Голицын, рано умершая красавица А.А.Панина, любимцы фортуны, энергичные Г. и А.Орловы, генерал-фельдмаршал З.Г.Чернышов, его брат, хитрый и умный царедворец, промышленник И.С.Барышников. Пышные и импозантные, интимно-доверительные и психологические портреты рассказывают об этих людях, может быть, то, что они хотели бы скрыть. Проницательный взгляд художника снимает светские маски. Вряд ли эта скрытная, неискренняя, непременно исполняющая разные роли среда была в восторге от тако-

го проникновения в ее суть.

Талант мастера, разрушающего тщательно созданные мифы о людях, не мог быть востребованным долго. И вот заказы пошли на убыль. В 1789 году этот баловень судьбы пишет президенту Академии И.И.Бецкому: «...не имею чем и содержаться при нынешней дороговизне, будучи без жалования и без работы, сею ради всенижайше прошу причислить меня в Академию Художеств... снабдя квартирою и жалованием». Однако даже заступничество Г.А.Потемкина не помогло скульптору получить вожденное место адъюнкт-ректора Академии. Судьба Федота Шубина в очередной раз подтвердила ту истину, что быть свободным художником в России очень трудно.

С годами росло мастерство скульптора, все глубже и проникновеннее становились его портреты. Из произведений уходили декоративные эффекты и элементы идеализации, сменяясь глубоким психологизмом в трактовке образов. Но заказчики желали иного. Их тщеславному эгоизму приятнее сопоставление с античными богами и героями. Шубин вновь вынужден обращаться с просьбой о помощи, но уже к самой Екатерине. Менялись вкусы общества. В угоду им скульптура тяготела к манерности, театрализованной простоте, вроде естественности «аркадийских пастушков». Самое же печальное в шубинской биографии то, что в 1790-е годы он раскаялся в собственном выборе творческого пути. Под влиянием так несправедливо складывающихся обстоятельств мастер вдруг осознал весь трагизм своего статуса «портретного» и стал наивно доказывать, что он «исторический», вспоминая ранние свои работы. Дискриминация портретного жанра в Академии выражалась в том, что «портретчикам» не давали профессорского звания, в иерархии жанров портретные произведения стояли на самой низкой ступени. Поэтому должность профессора Академии была дана Шубину без предоставления платного места.

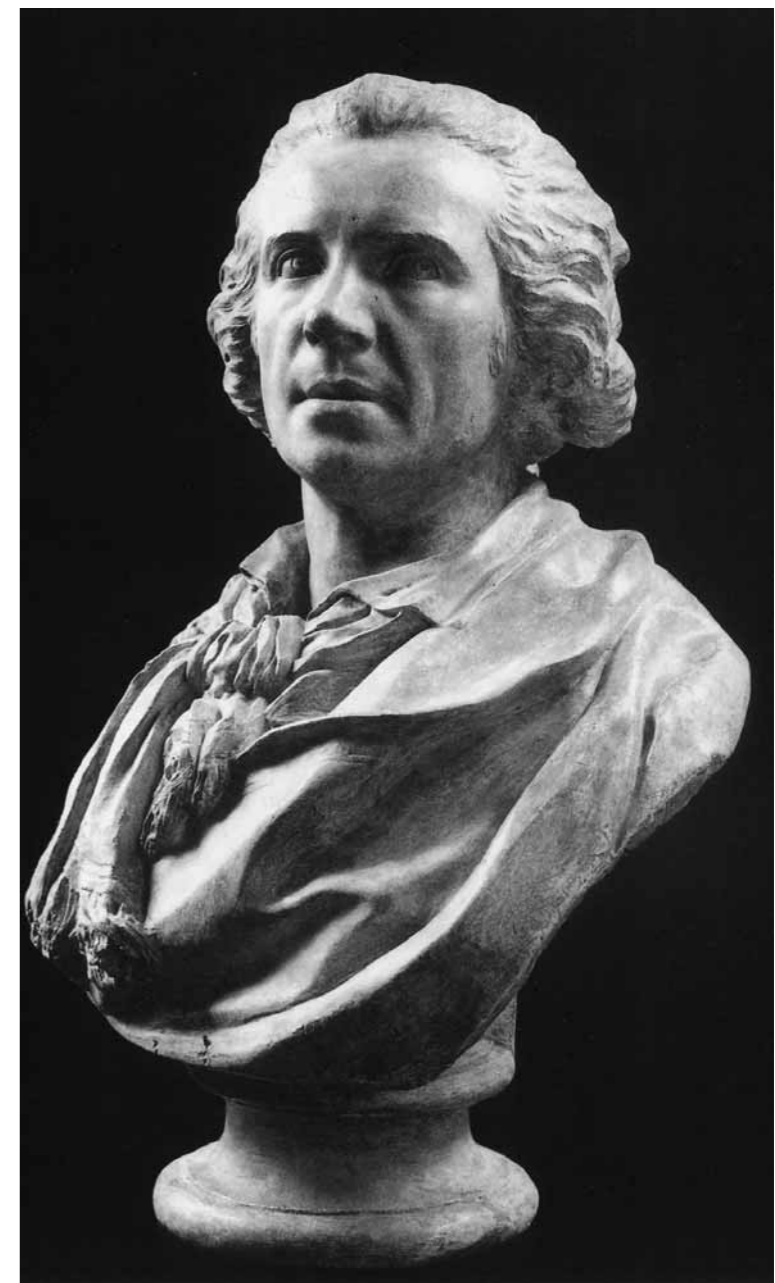
Тем не менее Шубин про-

должал работать над портретами. Вершиной реалистического творческого метода мастера стал парадный портрет Павла I. Бюст поражает нарядной пышностью и роскошеством аксессуаров. Горностаевая мантия успешно скрывает узкие плечи императора, на шее у него тяжелая цепь с мальтийским орденом, грудь в ордене. При этом образ впечатляет почти гротескной выразительностью и внутренней напряженностью. Жестокость и сентиментальность, истеричность и суетливость, при отсутствии подлинной энергии, – основные черты этой сложной и какой-то бесформенной природы. Странное лицо выявляет глубину человеческой трагедии «русского Гамлета», ненавидимого и не понятого современниками.

Последние годы жизни мастера омрачены нищетой и забвением. В довершение всех несчастий в 1801 году сгорел его деревянный домик. Впрочем, вслед за этим все-таки последовали некоторые знаки благоволения: дарение Павлом бриллиантового перстня и производство скульптора в коллежские ассессоры. «Монаршая милость» возымела действие на Совет Академии художеств: быстро нашлась и казенная квартира, и платное место адъюнкт-профессора с жалованием по штату.

Умер Шубин в 1805 году. Он не оставил учеников, так как не было мастеров, способных следовать по намеченному им пути реалистического постижения мира. Зато многих он научил великолепной технике обработки мрамора. Как мраморщик, он имел последователей, как скульптор – нет. И тем не менее именно Федор Иванович Шубин создал образы, дающие представление о людях блистательного Екатерининского века. Только этому мастеру скульптурного портрета, умному и внимательно простодушному, удалось приподнять завесу над «великой театральной феерией, которую изза кулис двигали славолюбие, тщеславие и самовластие», а также показать, что скрыто за системой нарядных фасадов «преславного века Екатерины».

Любовь Головина



Портрет графа П.В.Завадовского
Середина 1790-х. Бюст. Гипс. В. 66

Portrait of Count Pyotr Zavadovsky
Mid-1790s. Plaster. h 66 cm

according to the Russian Table of Ranks and Classes. Eventually, influential members of Court pressured the Academy to find him an official flat and a paid position as Adjunct Professor.

Fedot Shubin died in 1805. Unfortunately, he left no pupils; fashions had changed and he could not find artists who were willing or able to follow his realistic manner; nevertheless, he taught many craftsmen his exquisite technique of marble chiselling. Finally, Fedot Shubin is remembered by his admirable portraits of the people who lived at the sublime time of Catherine II. It was he, a clever and attentive

craftsman from a peasant family, who looked behind the curtain of great extravagance, driven by ambition, vanity and egoism, to unveil the truth hidden behind the pompous and false front of the glorious Age of Catherine the Great.

Любовь Головина

Писать о реализме в связи с новейшим русским искусством – это, заметим сразу, дело не из легких и не из приятных. Еще и опыт бесконечной советской борьбы за реализм далеко не забыт, и нынешнее творческое мышление явной ориентацией на реализм, кажется, не отличается. Тем, кто выбрал глобалистскую перспективу интеграции в «мировое художественное сообщество», а точнее, в структуры западного арт-рынка, рассуждения на данную тему не сулят никакого успеха. И даже те, кто сегодня делает бизнес на наследии соцреализма, рано или поздно должны признать: здесь деньги платят совсем не за реализм, а за эстетические фантомы особого рода. К тому же разговоры о реализме изначально зыбки в теоретическом смысле.

О чем, собственно, вести речь: о «застывшем», музейном материале или об актуальном? О традиции – или живом креативном принципе?

Writing about realism in connection with contemporary Russian art is not an easy task - nor an encouraging one. On the one hand, we still remember our experience of a continuous struggle for realism, on the other, we know that today's creative thinking is not obviously oriented towards realism. Those who have made a choice in favour of global integration into the "world artistic community", or to be exact, into the Western art-market, feel no need to speculate on the subject. Even those who make the heritage of social realism their business will – sooner or later - acknowledge that money is paid not for realism as such, but for the peculiar aesthetic phantoms involved. Any discussions on realism are based on rather an unstable theoretical background. **Thus one question arises: what to discuss – something belonging to the past, museum artifacts, or the so-called "actual"? And what to analyze – traditional or living creative principles?**

О ЖИВОМ феномене реализма

The Live Phenomenon of Realism

Н епонятно, кстати, почему категория актуальности у нас монополизирована кланом тех самых «интеграторов» и употребляется исключительно для обозначения практик, сертифицируемых как актуальные западной художественной сценой. Не справедливо ли было бы допустить: что-то «отличное от других» может быть актуальным и для российской среды, т.е. «у вас и у меня» вполне может оказаться своя насущная озабоченность. Так вот, актуальна ли сегодня для нашего искусства, помимо всяких партийных пристрастий, проблема реализма?

Одна ситуация вырисовывается, если иметь в виду конкретную историко-художественную ипостась ре-



В.А.ДЕМЕНТЬЕВ
Облачный день.
Московский
дворик
1972–1976
Холст, масло
50×70

Vadim DEMENTIEV
Cloudy Day.
Moscow Courtyard
1972–1976
Oil on canvas
50 by 70 cm



лизма (ренессансного, «рембрандтовского», «критического» и пр.), и совершенно другая, когда говорится о принципе отношения искусства к действительности. Примериваем ли мы опыт наших дней к живописи В.Перова, И.Репина, В.Серова, К.Коровина, И.Шишкина, И.Левитана или ищем собственный потенциал построения художественной картины мира, исходя из *нашего* восприятия зримых форм окружающего? Ведь постижение жизни «в формах самой жизни» ныне неизбежно выведет на иной визуальный итог, нежели полвека, век или полтора назад. Эта мысль может показаться

столь же логичной, сколь и тривиальной, но в художественном обиходе она далеко не всегда принимается во внимание. Отсюда – парадоксальный факт. Зрителю-покупателю нравится И.Айвазовский, либо «Московский дворик» В.Поленова, либо, наконец, какой-то солнечный пейзаж Д.Налбандяна, и, вспоминая об этой своей любви, он требует от сегодняшнего художника: дайте мне реализм! Однако на самом деле при этом хочет видеть не аутентичный реалистический образ текущего дня, рожденный непосредственным творческим ощущением жизни, а желает иметь перед глазами ху-

However, it is not clear why the category of "actuality" is monopolized by the group of such "integrators", and used by them exclusively to mark practices certified as actual by Western artistic circles. Isn't it only fair to admit that something "different from others" might be actual for the Russian art medium; in other words, that "you and I" might quite definitely have our own barest concern. Thus the question arises: is realism as a certain problem actual for our art today, if separated from associated party likes or dislikes?

One approach is to regard a certain historical-artistic facet of

В.Д.ПОЛЕНОВ
Московский дворик. 1878
Холст, масло. 64,5×80,1

Vasily POLENOV
Moscow Courtyard. 1878
Oil on canvas. 64.5 by 80.1 cm

realism (that of the Renaissance, or Rembrandt, or critical realism, for instance); another, to consider the "art vs. reality" principle. Can we apply today's experience to the paintings of Perov, Repin, Serov or Korovin (not to mention Shishkin or Levitan); or are we in search of our own potential in the process of construction of an artistic picture of the world, based upon our perception of the visual forms of the environment? Our comprehension of life

"in the forms of life itself" will inevitably provide quite a different visual result than half a century, a century or a century and a half ago. The idea might appear logical as well as trivial, but in the area of art criticism it is very often disregarded. As a result we have the existing situation – a kind of paradox: the viewer-buyer-consumer likes Aivazovski or "A Moscow Courtyard" by Polenov, or some trivial sunny landscape by Nalbandian, and affected by such feelings, is ready to formulate his or her demand to the contemporary artist: "Give me realism!" But - here comes the "but" – the viewer-consumer does not want some authentic realistic image of today, an image born by the direct creative perception of life by the contemporary artist; on the contrary, he or she wants to see a picture of the world created and fixed in the art of the past by painters belonging to the realistic tradition in art, an image which is implanted into our consciousness and which – for many of us – has become something ideal.

Here is a real trap for art critics. When speculating about realism, some of us are still under the influence of the nostalgic dream about "the reality", one perceived like a fairy-tale from vanished childhood. Who did not like Savrasov's "Rooks" in his or her youth? But what do we now say about the same picture of melting snow and shining spring sun? To find some genuine reality under the layers of the near and distant past is really a very uncomfortable psychological process. But still I do not want to digress far from the point of this discussion of realism, because I consider it very topical for today's situation in - and with - visual arts. In order to provoke discussion I am ready to state that there is a real deficiency of a really realistic comprehension of reality.

We all, of course, can see many so-called pictures, resembling some of the old "realisms". In general, too, there is an obvious surplus of easel forms of art which is consumed in our society. True, architecture and design are rapidly develop-

ing, but there is a lack of interest in those forms of art that are able to change the quality of life for contemporary Russian citizens, even though the art-market is over-flooded with "pictures". The "overproduction" of easel painters might be another explanation of this fact. In addition, many artists, specializing in monumental and playbill and poster kinds of art, left their professional fields in order to earn money by the "production" of "pictures" demanded by consumers.

But do we have the right to judge negatively today's mass demand for a "picture"? In the end, emotional escapism is one of the "healing" means of art and is all the more necessary in periods of crises. Many examples prove that: even idlers now eagerly play the role of showman, launching numerous show-projects; on a wider scale, the Hermitage exhibits its classical masterpieces in Las Vegas.

Art gives some peculiar psychological comfort too. First, for some consumers of art, a painting in a golden frame symbolizes a certain level of well-being, marking the elite status of its owner. On the other hand, it should be noted that connoisseurs of art tend to prefer the landscape genre: for them, pictures of nature stimulate some kind of positive emotions. Besides, it is very typical of the Russian character to feel some lyrical-poetic connection with Russian landscapes. In addition, for decades during the Soviet era such an "escape to nature" was an alternative to the whole system of taboo practiced in the Bolshevik state. Our pleasant reminiscences of Savrasov, Shishkin and Levitan, and this double-motivated striving towards nature are the best explanation of the predominance of the realistic landscape on the market. No doubt, it is only connected rather relatively with the problems of contemporary realistic art; in other words, it is not the landscape genre itself that matters, but how it is realized in our art market.

It is no use rejecting the role of a work of art as consolation for the soul. We should only stress that

дожественную картину мира, зафиксированную созданными в прошлом работами художников реалистического направления, картину, которая длительной привычкой вживлена в наше сознание и сделалась для многих из нас уже чем-то идеальным.

Вот где ловушка для критики. Рассуждая о реализме, иные из нас пребывают под обаянием ностальгической мечты о «действительности», нравящейся наподобие сказки, пришедшей из детства. Кто с детских лет не любил «Грачей» А.Саврасова? Но что в наши дни являет из-под снега весеннее солнце? Отслаивать подлинную реальность от вчерашней и позавчерашней – занятие, право, психологически некомфортное. И все-таки не хочу уклоняться от разговора о реализме, поскольку считаю эту тему существенной для нынешнего состояния нашего изобразительного искусства. В порядке провокации к размышлению даже готов утверждать, что оно испытывает довольно острый дефицит подлинно реалистического, постигающего действительность умозрения.

Конечно, на выставках и в галереях бесчисленное множество картинок, похожих на какие-то старые «реализмы». Вообще у нас, скорее всего, переизбыток станковых форм в социальном потреблении искусства. Архитектура, дизайн бурно активизируются, но, как правило, типы творчества, прямо, предметно влияющие на качество жизненной среды современного россиянина, в массе восстребованы еще недостаточно. Однако на рынке явное переизобилие «картинок». Возможно, имеет место и «переизводство» станковистов в системе художественного образования; к тому же за последние годы многие художники подались в живопись из различных видов монументального, оформительского, агитационного творчества. «Картинкой» легче что-нибудь заработать, чем ремеслом стенописи или плаката.

И вряд ли мы даже вправе слишком строго судить сегодняшнюю массовую тягу к «картинке». В конце концов, эмоциональное выключение из будничной рутины – одно из древнейших целительных «умений» искусства. Понятное дело, в кризисные эпохи оно тем паче востребовано. Если оглянуться вокруг, кто только не играет сегодня со всяческими шоу-проектами, включая даже Государственный Эрмитаж, выставляющий шедевры классической живописи в Лас-Вегасе. Да и по части обеспечения атмосферы психологического комфорта живопись располагает возможностями особого рода. Во-первых, масляная картина в золотой раме для многих символизирует известный уровень благосостояния, некий элитарный статус ее обладателя. С другой стороны, заметим, что наши любители живописи в массе предпочитают пейзажный жанр. Картины природы в их восприятии окружены ореолом самых положительных эмоций. Помимо традиционной для России лирической привязанности к родному ландшафту, здесь сказываются наслоения советских десятилетий, когда «бегство в природу» воспринималось альтернативой всей системе запретов большевистского государства. Светлые воспоминания о Саврасове, Шишкине, Левитане плюс эта двоякомотивированная тяга к природе объясняют безусловное преобладание пейзажной картины, выдержанной в традициях реализма, на теперешнем рынке. Но, без сомнения, это имеет весьма условное отношение к проблематике современного реализма, т.е. не творчество в пейзажном жанре как таковое, а именно то, в каком виде оно воплощается в образцах нашей рыночной пейзажной продукции.

Глупо, стало быть, отрицать роль произведения искусства в качестве некоторого душевного утешения. Следует только всячески подчеркнуть, что выбор стилистики, языка равнозначен при



the choice of artistic language and style means setting and defining the "super task" of the creative act. And if the artist uses a certain "museum" language, this means that the object depicted is, practically speaking, idealized, as it is included in a particular system of cultural-historical values. There is an alternative – to seek new means of expression, a new original language in order to express a personal, subjective and fresh reaction to "nature". To gain this is the condition for the realization of the cognitive set of the creative process, a motivation of its realistic potential. In other words, realism in art due to its origin is a live and perpetually transforming and changing phenomenon taken either as an individual creative effort of the artist, or as the process of changing the "style of the epoch", or as certain collective stylistic preferences.

I think there is a lack of such discoveries of artistic language in contemporary visual art – instead, it

is like turning the pages of an encyclopedia of historical styles, with ever-existing artistic sign systems. In this situation the *auteur's* Ego reveals itself only very marginally. The artist is very often satisfied with the "tune", like the echo of a piece of music composed by somebody else. Thus we have numerous examples of "beautiful" exhibitions with no "equal" public response. Unfortunately a number of highly ambitious art exhibitions, organized in St.Petersburg and Moscow, have proved that very fully.

It is worth mentioning that in Russia today "classically" understood professional visual art has really become something special – some kind of elite occupation. On a related note, I think that the growing expansion of the electronic media into the sphere of visual culture will soon make the figure of a human being with a brush absolutely exotic. Nevertheless even the most original projects – like the grand exhibition of abstract art in

этом определению сверхзадачи творческой акции. Когда художник стилизует какой-то «музейный» язык, он фактически идеализирует свой предмет, вводя его в известную систему культурно-исторических ценностей. Альтернативой является поиск новых выразительных средств, оригинального языка для передачи лично-достоверной, свежей авторской реакции на «натуру». Обретение таких языковых средств есть условие воплощения познавательной установки художественного творчества, обеспечения его реалистического потенциала. Иными словами, художественный реализм по природе своей – феномен живой, постоянно трансформирующийся как на уровне индивидуальных творческих усилий автора, так и на уровне смены «стилей эпохи», каких-то коллективных стилистических предпочтений.

Таких-то вот языковых открытий, думается, как раз и не

В.А.СЕРОВ
Октябрь. Домотканово. 1895
Холст, масло. 48,5×70,7

VALENTIN SEROV
October. Domotkanovo. 1895
Oil on canvas. 48.5 by 70.7 cm

достает сегодняшнему изобразительному искусству. Оно словно бы перелистывает энциклопедию исторических стилей, когда-то сложившихся языковых систем, причем, собственно, авторское «я» раскрывается в минимальной мере. Художник зачастую довольствуется созвучием, эхом музыки, уже кем-то созданной. Отсюда фактически неизбежные казусы, когда затеваются «красивые», «культурные» выставки, не получающие ожидаемого общественного резонанса. Таковыми, к сожалению, оказались в последние годы несколько довольно амбициозных выставок живописи, подготовленных в наших столицах.

Стоит, правда, признать, что на данный момент «классичес-

ки» понимаемое профессиональное изобразительное искусство в России воистину стало увлечением весьма элитарным, а в недалекой перспективе из-за широкого и нарастающего вторжения в визуальную культуру электронных медиа фигура человека с кистью в руке, вероятнее всего, сделается уж совсем полной экзотикой. Но как бы то ни было, даже самые неординарные проекты, вроде обширных показов абстракции в Русском музее и Третьяковской галерее, не получили того серьезного отклика у подготовленной публики и в критике, на какой они явно могли рассчитывать, допустим, в начале 90-х годов. Сами по себе эти выставки в поверхностности вызванной ими реакции не очень и виноваты. Они собрали исторический материал, который все равно рано или поздно следовало обобщить. И все же, по-видимому, сейчас эта задача представляет слишком специальный любительский и исследовательский интерес. Посетители наших выставок явно ждут чего-то более конкретного, узнаваемого, злободневного. Подобная ситуация, в свою очередь, обнаруживает «дефицит» реализма, о котором заявлено выше.

Абсолютно закономерно, что в этот прорыв устремились художники, называющие себя актуальными. В то время как старшие профессиональные мастера витают в эстетических эмпиреях, последние на протяжении 1990 – начала 2000-х гг. стремятся внушить впечатление, будто «режут правду-матку» о нашей жизни со всеми ее атрибутами, чаще, впрочем, расположенными ниже пояса. Наиболее характерен в этой связи подогреваемый сейчас «актуалами» интерес к жанру комикса. В сущности, не удивительно, если здесь почти сплошь преобладают сюжеты, почерпнутые из маргинального, едва ли не криминального быта, легко опрокидывающие «предрассудки» общественной морали. Разве, в конце концов, знаменитые русские реалисты поза-

прошлого века не срывали «всех и всяческих масок», не указывали на язвы своего общества? Что же поделаешь, если у нас на дворе криминально-сексуальная революция? Вот «нам» в ответ и реализм художественного творчества. За что боролись... По признанию идеолога группы «ПГ» г-на И.Фальковского, «нас вообще интересуют табуированные зоны человеческого сознания: мат, наркотики, порно, стычки между рэперами и скинами, спальные районы... На Западе наши темы, кстати, очень популярны: там выходят комиксы о Чечне, про Березовского, есть даже комикс про ГУЛАГ ... наша этика не справляется с новой реальностью. Возникает ситуация абсурда – мы пытаемся выразить свои чувства старыми средствами, соблюдать старые этические правила, которые вступают в конфликт с реалиями» (ж. «Огонек», 2003, № 46, с. 48–49).

Эта железная логика не учитывает, однако, момент, зеркально отражающий проблемы мастеров традиционно-подражательной ориентации, а именно проблему языка как фактора персонального творчества. В «актуальной» тусовке любят говорить, что они работают с языками массовой культуры. Уже давно показано теоретиками, да и самой историей искусства, что творческие инновации на протяжении XX века зачастую достигались в результате обращения художника «ученого» к неученому, к низовым пластам народной культуры. Поэтому «актуалы» могут сказать, что идут по пути М.Ларионова, Н.Гончаровой, «бубновых валетов». Да, они работают с языками сегодняшнего «примитива», используя их как коллаж, без основательной переработки заимствуемой системы обозначений. Упомянутое только что направление в русском искусстве начала прошлого века определялось как «неопримитивизм», «кубофутуризм», «русский сезаннизм». Тем самым подчеркивалось, что в этом горниле низовые начала как раз проходили переработку,

В.А.СЕРОВ
Заросший пруд. Домотканово. 1888
Холст, масло. 70,5×89,2

VALENTIN SEROV
An Overgrown Pond. Domotkanovo. 1888
Oil on canvas. 70.5 by 89.2 cm

the Russian Museum and the Tretyakov Gallery – failed to enthruse the public, or create a serious critical response which might have happened, say, at the beginning of the 1990s. These exhibitions were not slight – a great amount of historical material was collected, material that sooner or later should have been analyzed and generalized. Probably such a task is of a very special interest, both for connoisseurs of art and researchers: those who come to the museums were obviously expecting something more concrete, recognizable and actual. Such a situation, in its turn, reveals the above-stated "deficiency of realism".

Quite naturally, those artists who called themselves "actual" were ready to act. While their elder professional masters are up in the clouds dreaming of pure aesthetic principles, the "actuals" are trying to produce the impression of being able to call a spade a spade, in other words to speak openly about our life with all its ugly attributes. In connection with that I would point to the continuous process of interest in the genre of comics provoked by such personalities. It is not surprising – as the subjects that prevail here are taken from the marginal, even near-criminal spheres of life which easily reject all moral principles. In the end, the renowned Russian realistic artists of the 19th century also "tore away all the masks" from their society, exposing its sores and evils. And what can be done if today we are undergoing a criminal-sexual revolution? That is the answer to the realistic creative process. Remember the words of the ideologist of the "PG" group I. Falkovski: "In general we are interested in the taboo zones of human consciousness: obscene language, drugs, pornography, the confrontation between rappers and skinheads, dead-ends... By the way, our themes are very popular in the West: comics about Chechnya,



about Berezovsky, and even about the Gulag... our ethics cannot cope with the new reality. And there emerges a situation of absurd – we try to express our feelings using the old means, we try to observe the old ethical rules, which are antagonistic to realities". ("Ogonyok" magazine, 2003, №46, pp. 48–49).

This tough logic does not consider the problem of the masters of a traditionally-imitative orientation, namely the problem of artistic language as a fact of individual creative action. The "actuals" like to repeat that they are working with the languages of mass culture. It was proved not once by theoreticians and by the very history of art that during the 20th century creative innovations were realized through the appeal of the "educated" artist to the "non-educated", to the lower layers of folk culture. Therefore the so-called "actuals" can say that they follow the example of Larionov, Goncharova or the "Jack of Diamonds" group. And really they are working with the lan-

КА.КОРОВИН. Зима в Лапландии. 1894
Дерево, масло. 23,5×33

KONSTANTINE KOROVIN
Winter in Lapland. 1894
Oil on wood. 23.5 by 33 cm



guages of today's "primitive", using them like a collage, without any fundamental consideration of the adopted system of symbols and notions. The above-mentioned trend of Russian art from the beginning of the 20th century was defined as "neo-primitivism", "cubo-futurism", or "Russian Cézanne-ism". Thus it was stressed that the lower original principles were processed and digested, melting with the vanguard tasks of the most up-to-date world culture and with the discoveries of the leading artists-thinkers of the time.

Such actual art either buffoonishly parodies symbols of the social environment, or throws in the viewer's face images of dirty yards, coarse words and public lavatories. Thus it might be considered possible for the artist (and for the viewer too) to "dissolve" in our everyday life. The model can be regarded as vulgar and naturalistic, at least that is how it is presented by the "actuals". Genuine realistic art of previous eras was not based on such grounds.

It should be admitted that these critical speculations did not take into consideration the whole spectrum of the self-assessments of the representatives of the actual

сплавлялись с передовыми устремлениями новейшей мировой культуры, с открытиями ведущих художников-мыслителей того времени. Актуальное искусство обыкновенно либо гаерски пародирует символику окружающего социума, либо попросту шибает в нос своему зрителю «графикой» грязных дворов, заборов, общественных туалетов. Так, возможно, совершается «растворение» художника в повседневности (а за ним, хочешь не хочешь, и зрителя; модель, по существу, вульгарно-натуралистическая, однако, судя по декларациям «актуалов», очень их привлекающая), но совсем не так рождалось большое реалистическое искусство прошлых эпох.

Надо сознаться, эти критические суждения не в полной мере учитывают спектр самооценок представителей актуального искусства. В последнее время их нигилистичность отчасти теряет свою остроту, свой тон «чернухи», как будто теснимая влечением ко всевозможным поветриям сегодняшней моды. Затеи актуальных художников все более обретают характер игровой, развлекательно-гедонистический, «гламурный», как нынче любят

выражаться. Однако подобный перевод стрелок в направлении более respectable образа жизни вряд ли что-то меняет в технологии формообразования, практикуемой нашим актуальным искусством. Использует ли оно лексику заборных рисунков, электронную оптику или символы коммерческой поп-культуры, тут доминирует все та же логика «реди-мейд». Манипулируя готовыми элементами, инородными авторской индивидуальности как таковой, она превращает создаваемую в итоге форму в набор вторичных смыслов. По энергии личностного жизнепостижения и, следовательно, емкости заключенного в них человеческого опыта такие формальные конструкции попросту несопоставимы с пластикой, творимой рукой художника, будь то проводимая им линия, положенное им цветное пятно или же размятый его пальцами кусок глины. А стоит напомнить и подчеркнуть, что именно подлинность, богатство и очевидность этого личностного опыта были пружиной развития реалистических традиций и в русском, и во всем мировом искусстве. Психология «реди-мейд» (дадаизм, поп-арт или опирающееся на них новорусское актуальное искусство) и сотворение пластического – совершенно разные вещи. И дело не в том, что «выше» – что «ниже», а в том, что первое создает некоторый комментарий, умозаключение по поводу действительности, пародию на нее, тогда как второе, по идее, содержит свидетельство первоходца, впечатления, чувства, мысли, каких мы прежде не знали. Такие свойства пластической формы, кстати, весьма поучительно обнаруживает история русского реалистического пейзажа.

Она особенно интересна, поскольку в целом ее наследие хрестоматийно для россиян, любимо и всенародно признано, однако каждый из ее корифеев представляет вполне самобытную творческую индивидуальность, говорящую на своем языке.



П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ
Мост в Наре. 1918
Холст, масло. 95×119,5

PIOTR KONCHALOVSKI
Bridge in Nara. 1918
Oil on canvas. 95 by 119.5 cm

дожественном языке. Возьмем для примера такой ряд: А.Саврасов, Ф.Васильев, И.Шишкин, И.Левитан, В.Серов. Нет ни малейших сомнений в узнаваемости авторства любого из них; многие с легкостью вспомнят и расскажут, какие работы у одного, другого, третьего и т.д. Ранняя весна со снегом, березами; и размытый ливнем проселок; осеннее болото и дышащий паром луг; рожь и сосны; дремлющий монастырь и бурное небо «над вечным покоем»; затянутый рясской пруд

и осенняя стерня дототкановского поля... Но дело не только в узнаваемой символике мотивов. Все эти живописцы неповторимы в первоэлементах своего пластически-визуального языка. Всякий по-своему чувствует линию, берет цвет, неповторимым движением кладет краску на холст.

Естественно, такие отличия – результат особенностей индивидуального темперамента каждого из художников, их личной психологии, но также и некой «коллективной» эволюции пластического мышления во времени, сопряченности каждого из мастеров определенному вектору движения «стиля эпохи». Отсюда закономерное появление в живописной ткани пейзажей Серова

art; recently they have become less nihilistic and mobbish, as if being forced out by newly-emerging tendencies. The shows of such artists are gaining more and more the vivid character of a play, or an entertainment with an hedonist accent of glamour. But such a turn to a more respectful form of self-presentation does not change anything in the formative technology, as practiced in our actual art. Whether they use obscene lexicology, electronic optics or the symbols of pop-culture, here it is the "ready-made" logic that above all prevails. Thus, manipulations with ready-made elements, alien to artistic individuality, turn the created target form into a set of secondary meanings. As for the energetic element stimulated by

a personal perception of life and the usage of gained experience, it is incompatible with the creative artistic effect produced by the artist whether it is an oil painting or a drawing or a sculpture. It is worth mentioning that it was that very genuine, rich and evident personal experience that became a motive force in the development of realistic traditions in both Russian and world art. The psychological adoption of the ready-made form (whether dadaism or pop-art, or the new Russian actual art which is based on them) and the creation of a plastic form are really opposed to one another. And the question is not what to discuss, or whether this is better, and that is worse; the issue is that the first tendency creates a

certain commentary, or conclusion, on reality. It parodies reality, while the second tendency contains some evidence of the pioneering with impressions, feelings and thoughts which we have never known before. Such properties of plastic art are quite obviously revealed in the history of the Russian realistic landscape, which is interesting because its general heritage is not only known but is loved by Russians. Nevertheless each of the leading figures of Russian art is a unique artistic individuality, speaking a distinct artistic language. Take, for example, such artists as Savrasov, Vasiliev, Shishkin, Levitan and Serov: we shall never confuse one with another. Everything is recognizable: the early spring with the melting snow, birch trees and the road in the fields; pine trees and the monastery under the gloomy skies... And everything is unique, because these artists are so different from each other in the fundamental elements of their plastic-visual language. Each of them feels the line and colour in his own way, each of them has his own "handwriting", his own brush strokes.

Quite naturally such differences are the result of the peculiarities of individual temperament of each of the artists, of their psychophysiology. At the same time this is the result of a certain "collective" evolution of artistic thinking, their belonging to a certain definite vector of the "style of the epoch" movement. Thus Serov's brush strokes, under the influence of the French impressionists, are free and sweeping, forming not only the shape but also some space zones of the landscape composition, mingling together the colour and tone qualities of the reconstructed motif. Levitan, particularly the Levitan of the late period of his artistic activity, uses some ideas of the Russian Moderne style in his compositions, accentuating the decorative surface elements. The combination of the "impressionistic" texture of the painting with the typical for the Moderne style plane division of the composition is characteristic for the landscapes of P. Petrovichev

and L. Turzhanski, distinguished members of the "Union of Russian Artists". In all the cases such innovations did not mean an escape from realism; on the contrary, the works of these figures were without doubt included into the ranks of classics of the Russian realistic landscape.

The process of realistic aesthetic self-renewal did take place in later periods, though this type of art was not included in the list of social-cultural priorities in 20th century Russia. As is well known, the first quarter of the 20th century was marked by a really keen interest in revolutionary innovation, seeking a really new language far beyond realistic traditions. The "real socialism" of the 1930-1980s exploited the art of the life-like form for propaganda of political imperatives and Utopian ideals. But against such a state of affairs, the realistic perception of life, as a certain natural phenomenon, did find realization in the practice of artistic creative activity, even if more often it was not free and live, but rather contradictory. The "dead-end" situation appeared in cases when the author in his drive towards realism simply tried to imitate his favourite masters of the realistic art of the past. As a result we have a great number of nostalgic sentimental pictures, a-la "real nature", in Soviet art, pictures animated with a fleur of lyricism, but evidently without any realistic inspiration. Nevertheless there are some achievements, some things really new in the development of realism. The fate of those creating something new in the Soviet era was not a happy one.

The most vivid example of that kind is Sergei Gerasimov and his landscapes which were not appraised at their true worth. And it was not because genre scenes were most demanded by officials – those who painted the so-called Soviet genre scenes gained the official status of the Soviet artist. All is much more complicated with Gerasimov. The situation was aggravated both by the content and by the form in his landscapes – they did not correlate with the then existing norms of

более крупного, свободного, чем у его учителей, красочного мазка. Преломляя его впечатления от французского импрессионизма, такой мазок не столько рисует детали формы, сколько строит какие-то пространственные зоны, «планы» пейзажной композиции посредством обобщения цветовых и тональных качеств создаваемого мотива. В то же время Левитан, особенно поздней поры, некоторые из своих композиционных идей черпает в арсенале стиля «модерн», отчего в пейзажах этого мастера, даже этюдного типа, зачастую акцентируется декоративно-плоскостное начало. Легко опознаваемое соединение «импрессионистической» фактуры живописи с присутствующими «модерну» плоскостными членениями композиции характерно для многих пейзажей П.Петровичева, Л.Туржанского – знаковых фигур «Союза русских художников». Примечательно, что во всех этих случаях инновации, естественно привносимые авторами в пейзажное творчество, как правило, не давали особых поводов говорить об их уходе от реализма; напротив, работы всех упомянутых мастеров словно бы с заданной последовательностью включались в фонд классики русского реалистического пейзажа.

Самобновление реалистической эстетики происходит и в более поздние времена, хотя сам по себе данный тип творчества явно и не был в числе социокультурных приоритетов России XX в. Как известно, первая четверть века отмечена самым горячим интересом к революционно-новаторству, искавшему свой язык далеко за пределами реалистической традиции. «Реальный социализм» 1930–1980-х гг. делал ставку на использование искусства жизнеподобной формы в целях пропаганды своих политических императивов и утопических идеалов. Вопреки всему этому реалистическое видение, как некий природный феномен, находило-таки себе проявление в практике художест-

венного творчества, но отнюдь не свободное, не полнокровное и часто весьма противоречивое. Рутинная ситуация тупика возникла в тех случаях, когда современный автор в своем устремлении к реализму пытался попросту стилизовать манеру любимых им мастеров прежнего реалистического искусства. Отсюда великое множество ностальгически-сентиментальных картинок «под натуру» в советском искусстве, от коих в лучшем случае веет некоторым лирическим одушевлением, но никаких реалистических проникновений они в себе не несут. Тем не менее над их уровнем замечаются и отдельные достижения, представляющие нечто новое на пути развития реализма. Кстати, судьба их авторов никогда не была легкой в советских условиях.

Ярчайший пример – пейзажное творчество Сергея Герасимова. При жизни автора оно почти демонстративно недооценивалось. И не оттого только, что самым престижным жанром тогда выступала тематическая картина; иным художникам очень нравилось говорить об их уходе от реализма; напротив, работы всех упомянутых мастеров словно бы с заданной последовательностью включались в фонд классики русского реалистического пейзажа.

В критике и на всяких художественных собраниях стиль герасимовских пейзажных работ было принято поругивать как «формалистический», а их эмоциональный пафос, «идейная направленность» были очевидно далеки от форсированной жизнерадостности, подобающей заказному соцреализму. Характерный пример – «Лед прошел» (1945). Тема – трудная весна последнего года войны, когда природа, раненая, замерзшая, тихо и медленно пробуждается в ожи-

дании теплого мирного дня. Скромная по размеру, картина полна совсем не праздничного ликования, но какой-то рабочей сосредоточенности – без разрывов бомб, без ожидания новых утрат... Та же суровость долгого и нелегкого трудового дня без войны – в «Жатве» А.Пластова. Буйно цветущий луг в его «Сенокосе» мы разглядываем в сопоставлении с изможденными фигурами крестьян; в азартном напряжении их труда – ощутимый осадок неизжитой драмы.

И у Пластова, и у С. Герасимова это – горькая правда судьбы России на победном рубеже одного из самых трагичных столетий ее истории. Это – философское, этически емкое чувство народной судьбы, раскрытое в образах природы и человека (или человеческого осознания родины через ее природу), какое было знакомо Сурикову, Репину и совершенно неведомо ликующе-назидательным шедеврам соцреализма. Это был действительно, столь же современный по своему смыслу, сколь традиционный для большой русской культуры реализм. Реализм не только ненужный, но прямо враждебный правившей свой бал идеологии сталинизма, что последняя и не замедлила подтвердить, уже на исходе 1940-х гг. подвергнув злобной травле как С.Герасимова, так и А.Пластова. Их громко клеймили формалистами-импрессионистами, что по тем временам было сродни обвинениям в антисоветчине. Первого, как известно, еще и отстранили от руководства Суриковским институтом. В живописи обоих была концентрация правды, не перевариваемая для большевиков. И то была правда, для своего выражения потребовавшая уже иных живописных средств, нежели практиковавшиеся передвижниками и реалистами рубежа XIX – XX вв.

Соприкасаясь с пейзажами С.Герасимова, без труда убеждаешься в оригинальности их стилистики. Истоки ее известны: это Московское училище живописи



(МУЖВЗ) начала прошлого века, где учителями будущего великого педагога были С.Иванов и К.Коровин. При этом зрелая манера С.Герасимова еще более явственно опирается на фундаментальные свойства живописи В.А.Серова, как бы наследуя самый тип его пейзажной образности. Имею в виду ту меру «поэзии и правды», о которой говорилось применительно к живописи военной поры и которая отличается, например, от левитановской традиции с ее более выявленной субъективной эмоциональностью переживания мотива. Однако весь процесс становления зримой формы, его физико-динамические характеристики у Герасимова существенно отличаются от «генотипа» московской школы времен Серова, даже акцентируя в этой школе роль свободного, импульсивного артистизма Константина Коровина. Природа красочного мазка у учителей и наследника их традиции глубоко различна. Например, касание к холсту у Коровина – эстетический акт, который совершается в определенных границах как темперамента, так и

landscape painting, a rather peripheral part of Soviet visual art.

The art-critics and officials from the Unions of Soviet Artists criticized the style of Gerasimov's landscapes as "formalistic" (the term very widely used in the USSR to express discontent with writers, composers, painters and film-makers), while their emotional pathos and ideological impact were obviously far from the forced joyful mood of "ordered" social realism. His work "The Ice Drifted Away" (1945) depicts the hardships of the spring of the last year of the war, and it seems that nature itself – is returning to life. No war horrors, no war victims. The same mood is characteristic of Plastov's "Harvest" (or "Hay-mowing").

Both the artists – Gerasimov and Plastov – managed to depict a bitter truth about wartime in the victorious though the most tragic moments in the history of the country. Their philosophic and ethical perception of the history of the people through images of Man and Nature is rather close to that of Surikov or Repin, but was very far

С.В.ГЕРАСИМОВ
Весна. Деревья в цвету. Самарканд. 1942
Холст, масло. 69×89

SERGEI GERASIMOV
Spring. Trees in Blossom. Samarkand. 1942
Oil on canvas. 69 by 89 cm

from the triumphant and didactic masterpieces of social realism. Gerasimov's and Plastov's realism was not needed, as opposing Stalinist ideology, and the reaction of the official ideologists was ruthless. The artists were "labeled" "formalists-impersonists" which at that time was equal to "anti-Soviet". Their "truth" was different, alien to the existing norms, and it required different means of artistic expression, different from those practiced by "the Wanderers" and the realistic artists at the turn of the 19th and 20th centuries.

The style of Gerasimov's landscapes is highly original and it is not surprising to learn that Ivanov and Kоровин were among his teachers and tutors. At the same time much was taken from the fundamental principles of Serov's painting – that "measure of poetry and the truth" that was seen in the paintings of war time mentioned above, and that

is so different from – for example – Levitan's with its vivid subjective-personal emotionality. But when we speak about Gerasimov, about the whole process of visual form-building in his works, their physical and dynamic characteristics, then we should note that the latter are radically different from the "genotype" of the Moscow school of Serov's time. Gerasimov did not reject the authentic tradition of the Moscow school of painting, but he used his own specific personal and creative experience (the wars and the revolution, meetings and manifestations, discussions, discoveries and disillusion, and other stimuli) in order to find his own path in art. Gerasimov was not an avant-garde artist, but neither he was a retrograde who did not want to accept the artistic innovations of the radical epoch. It was not by chance that he joined the group "Makovets", whose romantic leader was the genius Vasily Chekrygin, and whose creative antithesis was Vladimir Favorski, a no less brilliant figure. And beside these powerful figures of the new romanticism and new classics there were such renowned first-rate artists as Zhegin,

Sinezubov, Romanovich and Fonvizin. For a certain period Alexander Shevchenko's ties with the "Makovets" group were close, and the co-operation was very fruitful. This group "digested" the neo-primitivism of Larionov and Goncharova, along with such phenomena of Russian and European art of the first quarter of the 20th century as Cubo-futurism and Expressionism. Having been involved with those trends, movements and developments, Gerasimov was under the infective influence of all their experiments. He became more and more inclined to graphic art, which gained all the characteristics of freedom of expression. Some of Gerasimov's drawings of that time are comparable to those of the most renowned Russian expressionist in graphic art, Piotr Miturich.

Thus the artist reached a fully expressionistic understanding that the process of lineation is an impetuous, nervous, tense jester, summing up all the troubles of his times. Gerasimov's creative activity is mainly concentrated on the landscape genre; it is worth mentioning that later this expressiveness entered his oil paintings of the

художественного пространства. Эти границы словно заданы его необоримой тягой к эстетике парижской школы, от импрессионизма почти до Сезанна, когда мазок – что-то среднее между пятном чистого цвета и пятном-планом светопространственной среды, где некая уравнивающая логика колористической композиции безоговорочно превалирует над «своеволием» любого отдельного элемента пластического целого (каковым, при всей его самоценной красоте, остается каждое красочное касание). Такой эстетической размерности живописания Сергей Герасимов фактически не признает. Скорее всего потому, что между аутентичной традицией московской живописной школы и его зрелым живописным мышлением, сложившимся где-то во второй половине 1920-х гг., лежит специфический личный и творческий опыт, на который требуется обратить особое внимание.

Это, с одной стороны, все пережитое за годы войны и революции, и с другой – все те манифестации, противостояния, споры, открытия и разочарова-

ния, какими кипело искусство в революционную пору середины 1910 – середины 1920-х гг. Всем памятно, что Сергей Герасимов не принадлежал к стану авангардистов. Но отнюдь не был и среди ретроградов, отгородившихся стеной от художественных инноваций радикальной эпохи. Не случайно в 1920-е гг. он оказывается в кругу «Маковца», чьим романтическим лидером был гениальный Василий Чекрыгин, имевший, кстати, свою не менее яркую креативную антитезу в лице В.Фаворского. Не забудем также и то, что рядом с этими мощными полюсами нового романтизма и новой классики присутствуют таланты первого ряда: Л.Жегин и Н.Синезубов, С.Романович и А.Фонвизин; в определенный момент связь с маковцами оказывается плодотворной для Александра Шевченко. В горниле творчества маковцев нашли самобытную переплавку неопримитивизма с некими вкраплениями ранних открытий Ларионова и Гончаровой, такие феномены русского и европейского искусства первой четверти XX в., как кубофутуризм и экспрессионизм. Постигание всего этого опыта, разумеется, не прошло даром и для С.Герасимова. И еще одно важное обстоятельство. Описываемый период становления протекает для художника под знаком преобладающего влечения к графике. Весь комплекс его тогдашних исканий решительно изменил манеру рисования мастера, который впоследствии безвозвратно прощается с отголосками стиля «модерн» (нередко доминировавшее у него в 1910-е гг. начало плоскостной монументальности) и уверенно мыслит категориями свободной графической экспрессии зрелого модернистского толка. В ряде черт лучшие рисунки С.Герасимова 1920-х гг. сопоставимы с таким олицетворением русского

С.В.ГЕРАСИМОВ. Плотина. 1929
Холст, масло. 82×105,5

SERGEI GERASIMOV. Dam. 1929
Oil on canvas. 82 by 105.5 cm



С.В.ГЕРАСИМОВ. Лед прошел. 1945
Холст, масло. 75×100

SERGEI GERASIMOV.
The Ice Drifted Away. 1945
Oil on canvas. 75 by 100 cm

экспрессионизма в графике, как листы П.Митурича.

У художника сформировалось вполне экспрессионистическое понимание линии как резкого жеста, порывистого, нервного, напряженного, заряженного всеми тревогами своего времени. Притом любопытно, что начинавший скорее жанристом, С.Герасимов теперь более концентрируется на пейзаже. И следует подчеркнуть, вскоре экспрессивные качества его графических пейзажей глубоко войдут в ткань живописных пейзажей 1930–1940-х гг.

В живописных композициях экспрессионистическую интонацию воспринимает самый ход

кисти мастера. Тип мазка сохранит явные экспрессионистические черты до самого конца 1940-х гг., и в этом принципиальная новизна его реалистической стилистики по отношению к урокам К.Коровина и В.Серова. Их живописный «жест», как сказано, существенно более уравновешен и эстетичен. При этом пейзажная манера С.Герасимова обладает свойством обманчивой парадоксальности. Кисть строит композиционное целое пейзажной картины (независимо от ее камерного или более крупного размера, потому что, например, «Рыбаки на Волхове» представляют собой прежде всего монументальный пейзаж, «дополненный» человеческими фигурами) большими, протяженными цветотональными планами. Их немного, часто три или четыре, они обычно горизонтально ориентируются параллельно холсту, и это сообщает

1930–1940s and is transferred to his brush stroke – wide, prolonged, building up the compositional whole of the painting ("Fishermen on the Volkhov"). But inside each of the wide strokes there appeared a spectrum of shades and tones of one colour, or myriads of colour splashes – silver-white, tortoise, violet, pink – like in his spring landscape "Samarkand" (1944). That is a real psychological truth of depicting Nature – the live, contemporary basis of the artist's realistic stylistics.

Such kinds of historical analysis present the two-faceted problem of realism. The solution of this problem is possible if the choice of a certain vector is made in order to find one's own point of view, and if a certain auto-training by the artist allows him to fix this choice. We have had a chance to see that Gerasimov managed to find such a vector and obtain his own point of

view and the means to reveal it. I'd like to give another example of a distinguished artist who not only set himself such a task but also found new possibilities for its implementation. I am sure the artist Nikolai Andronov, whose solo-exhibition was shown in the Tretyakov Gallery not long ago, is a happy choice.

The main theme of Andronov's creative activity is well-known. It is the ethos and poetics of the Russian North-West. Andronov was really wise and intellectual – it took him years to find his own "severe style", which was later very highly appraised (its significance for the art of the post-Stalinist USSR should not be under-estimated).

Andronov moulded in his mind the achievements of the expressive monumental-decorative compositions of the OST-society (Society of the Easel Artists) and of the "Jack of Diamonds" group. He also had a really keen interest in





Н.И.АНДРОНОВ
Вечернее озеро. 1980
Холст, масло. 120×120

NIKOLAI ANDRONOV
Lake in the Evening. 1980
Oil on canvas. 120 by 120 cm

Larionov and Goncharova, who represented the Moscow school of art of the beginning of the 20th century. And if we keep in mind such trends of Western art as cubism and the traditions of the "dark" non-monumental art of the VKHUTEMAS (Higher Art and Technical Shops), and their interpretation in the circle of the *shestidesyatniki* (belonging to the 1960s), including Andrei Vasnetsov, Pavel Nikonov, the Smolin brothers and Victor Popkov, as well as his studies of the monumentalism of ancient Rus', then the Andronov phenomenon can be appreciated properly. The artist paid

attention to the works of young artists whom he actively supported at the exhibitions of the Moscow Organization of the Artists' Union, and whom he defended from Communist Party censorship. All these taken together influenced Nikolai Andronov in maturity. As a result, at the end of the 20th century, the theme of contemporary Russia was comprehensively and truly developed by the artist. And if we raise the problem of the viability of realism in today's Russia, then we can say: the art of such truth, such emotional depth of feeling and such form answers one of the most vital and urgent spiritual demands of Russian reality.

Alexander Morozov

пейзажу общий строй по-мужски сдержанной созерцательности. Но что делает кисть внутри каждого из таких крупных планов! Оперирова сближенными цветовыми и тональными качествами, она работает крайне подвижно, резко, с максимальной нервной энергией. Поразительно, например, как в весеннем пейзаже «Самарканд» 1944 года, где цветет любимый Герасимовым ароматный, прозрачный мир нежных бело-серебристых, бирюзовых, сиреневых, розовых оттенков, этот мир благоуханной природы едва ли не взрывается изнутри хаосом резких мазков, прерывистых, то коротких, то длинных, угловато друг друга перебивающих... Вот она, психологическая достоверность современного переживания образа природы. Она

– во всех лучших пейзажах мастера, и, повторяю, это и есть живая современная основа его реалистической стилистики, обеспеченная глубокой сопричастностью художника-реалиста поучительным искусам модернистского опыта XX в.

Исторический анализ, подобный проделанному, рисует проблему реализма в двояком свете. Ее творческое разрешение оказывается возможным при выборе определенного вектора зрения и определенном аутотренинге художника, позволяющем ему зафиксировать этот выбор. С одной стороны, это особый настрой нашего умозрения, его концентрация на феномене, где жизнь мысли и духа не разрывает с природной формой явлений, но выступает с ней во взаимопроникновении. И хотя поле зрения современного человека обогатилось неизмеримо, все же немало таких объектов земного притяжения остается перед глазами художника, взять ту же природу, близкого нам человека... С другой стороны, это постоянная настройка психического, пластически-творческого аппарата, которая бы позволила личности воссоздать сегодняшнее, первичное, свежее свидетельство о таких объектах.

Как мы могли убедиться, С.Герасимову оказался по силам такой вектор зрения на окружающее и он нашел средства для его образного воплощения. Хотелось бы привести лишь пример еще одного крупного мастера, который сумел поставить подобную задачу и найти новые возможности ее разрешения. Это, уверен, должен быть Н.И.Андронов, чья выставка только что состоялась в Третьяковской галерее.

Главная тема Николая Андронова хорошо известна: это этика и поэтика природы русского Северо-Запада, прежде всего, столь любимых им Вологодчины, Феропонтовских земель. О методе же мастера следует сказать чуть подробнее. Андронов был на редкость мудрый и интеллектуальный художник. Думается, он очень долго строил себя, еще мно-

Н.И.АНДРОНОВ. Зима. 1998
Холст, оргалит, масло. 220×115

NIKOLAI ANDRONOV. Winter. 1998
Oil on canvas on hardboard
220 by 115 cm

го лет спустя после окончания института им. Репина и первых успехов его полотен «сурового стиля» (хотя и их значение для искусства в постсталинском СССР не стоило бы недооценивать).

Затем, однако, в сознании художника годами происходил сложный синтез, где открытие экспрессии монументально-декоративной композиции в духе отчасти ОСТА, отчасти «Бубнового валета» было только одним из слагаемых. На это особым пластом легла его проникновенная любовь к московской школе начала XX в., с ее наиболее близкими Андронову прецедентами М.Ларионова и Н.Гончаровой. Свою роль сыграли кубизм, изучение традиции «темноватой» камерной живописи Вхутемаса, ее толкований в близком кругу «шестидесятников» – А.Васнецова, П.Никонова, братьев А. и С.Смолиных, В.Попкова. Фундаментальным уроком стало постижение культуры монументализма Древней Руси. И, может быть, краем глаза были отмечены дерзкие, полные острого современного гротеска опыты молодых «семидесятников», кого Н.Андронов стоически защищал многие годы подряд от партийной цензуры на знаменитых «молодежных выставках» МОСХа. Все это в совокупности и в различной мере повлияло на образный мир зрелого Николая Андронова. В итоге уже на исходе XX в. тема России сегодняшней оказалась обязанной ему одним из наиболее глубоких и правдивых ее воплощений. И если спросить себя, жизнеспособен ли реализм в нынешние времена в нашей стране, нужно ответить: искусство такой правды, такой высоты смысла и формы выражает одну из самых насущных духовных потребностей российской действительности в ее не самые легкие времена.

Александр Морозов



Сергей Михайлович Третьяков

меценат, коллекционер,
общественный деятель

Sergei Tretyakov

Patron of Arts,
Collector and Public Figure

Сергей Михайлович, как и его старший брат, любил искусство «страстно». Общее увлечение братьев Третьяковых требовало немалых затрат. Будучи потомками старинного, но небогатого купеческого рода, они добились богатства собственными силами и талантом. Рано умерший отец оставил семье «родовое имение» – небольшой дом возле церкви Николая Чудотворца в Голутвине, в Замоскворечье, несколько крошечных лавок в Гостином дворе, Якиманские общественные бани на Бабьем городке и небольшой капитал. В 1860 году братья Третьяковы и их шурин В.Д.Коншин основали фирму «Товарищество П. и С.М. братья Третьяковы и В.Д.Коншин», открыв одновременно «Магазин полотняного, бумажного и шерстяных товаров русских и иностранных» на Ильинке, арендовав помещение напротив Биржи. В 1866 году, чутко уловив конъюнктуру, сложившуюся в ткацкой промышленности в России, Третьяковы и Коншин основали в Костроме прядильную (а позже и ткацкую) «Ново-Костромскую льняную мануфактуру». К началу XX века эта фабрика выпускала шестую часть всей пряжи, изготовлявшейся в России, и стала крупнейшим в мире предприятием по числу работающих на

ней веретен. К последней четверти XIX века Третьяковы владели миллионными состояниями.

В С.М.Третьякове близкие с юности отмечали гордость характера и «страсть к богатству», т.е. здоровое честолюбие, уверенность в своих силах, в способности осуществлять на практике задуманное. Живой, по натуре общительный человек, С.М.Третьяков легко ладил с людьми, которых привлекали его деликатность, культура, образованность. Он обладал склонностью к общественной деятельности, административной жилкой. Когда в 1877 году Москва удостоила его звания городского головы, а время его управления пришлось на трудные годы – шла русско-турецкая война на Балканах, – эти качества характера С.М.Третьякова проявились в полной мере: городское управление, руководимое С.М.Третьяковым, организовало щедрые денежные пожертвования на нужды воинов, инициатором которых и щедрым жертвователем был городской голова. Несмотря на трудности военного времени, по инициативе С.М.Третьякова существенно увеличились расходы на народное образование, а число начальных городских училищ возросло почти вдвое. Занимаясь городской головой и об экологии города. При непосредственном участии

Сергей Бихайлович Третьяков (1836–1892) менее известен как коллекционер и общественный деятель, чем его старший брат – Павел Бихайлович. Судская память избирательна и часто несправедлива. А между тем в начале 1900-х годов, когда для более удобного размещения художественных коллекций Босковской городской Думой было предпринято капитальное переустройство семейного дома Третьяковых и экспозиционных залов, на белокаменном фризе парадного фасада галереи была высечена сохранившаяся и поныне надпись: «Городская художественная галерея братьев Павла и Сергея Бихайловичей Третьяковых», увековечившая благодарность жителей Босквы обоим братьям Третьяковым за щедрый дар.

SERGEI TRETYAKOV (1836–1892) WAS LESS FAMOUS AS AN ART COLLECTOR AND PUBLIC FIGURE THAN HIS OLDER BROTHER PAVEL, FOUNDER OF THE RENOWNED TRETYAKOV GALLERY. FAME IS USUALLY DISCRIMINATORY AND IS OFTEN UNJUST, AND THIS IS JUST THE CASE. WHILE PAVEL'S CONTRIBUTION IN MAKING THE TRETYAKOV BROTHERS' PROPERTY IN LAVRUSHINSKY LANE A PUBLIC MUSEUM IS WIDELY RECOGNIZED, SERGEI'S PART IN THE DEAL AND THE FACT THAT IN 1892 HE BEQUEATHED HIS ART COLLECTION TO THE CITY OF MOSCOW IS OFTEN OBSCURED. TO GIVE JUSTICE TO MOSCOW, THE CITY FATHERS WISHED TO RECOGNIZE THE CONTRIBUTIONS OF BOTH BROTHERS; THE WHITE-STONE FRIEZE OF THE FRONT FABADE, RECONSTRUCTED IN 1902, BEARS A CARVED INSCRIPTION THAT READS: "CITY ART GALLERY OF PAVEL MIKHAILOVICH AND SERGEI MIKHAILOVICH TRETYAKOV".



С.М.Третьяков. 1880-е гг.
Sergei Tretyakov. The 1880s



Один из залов дома С.М.Третьякова на Пречистенском бульваре. Фото конца XIX в.

A parlour in Sergei Tretyakov's house in Prechistensky Boulevard in Moscow. Photo of the late 19th century

тии С.М.Третьякова в собственность Москвы были приобретены Сокольничья роща и Ширяево поле. У правительства выкуплено место для строительства нового здания городской Думы, осуществленное позже (ныне – здание бывшего музея В.И.Ленина). На время управления городом С.М.Третьяковым пришлось также организация торжеств и открытие памятника А.С.Пушкину, на которых присутствовали многие представители русской общественности и культуры, среди них – Ф.М.Достоевский и И.С.Тургенев. Принимая памятник, созданный на народные пожертвования, в собственность города, С.М.Третьяков выразил общее воодушевление, сказав: «Москва будет хранить

его как драгоценнейшее народное достояние, и да воодушевит изображение великого поэта нас и грядущие поколения на все доброе, умное, честное, славное».

С.М.Третьяков начиная с 1860-х гг. живо и деятельно интересовался художественной жизнью столицы. Активное участие принял он в организации Московского отделения Русского музыкального общества, душой которого был известный пианист и дирижер Н.Г.Рубинштейн, близко друживший с братьями Третьяковыми с детства. Позже не менее увлеченно работал С.М.Третьяков в дирекции Московской консерватории. Именно ему обязана консерватория приглашению в Москву пианиста и дирижера

ЖАН-БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО
Бурная погода.
Берег Па-де-Кале
Начало 1870-х
Холст, масло. 38x55

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT
Stormy Weather.
Pas-de-Calais
Early 1870s
Oil on canvas
38 by 55 cm



Sergei Tretyakov, like his older brother, was obsessed with art; however, it is an expensive hobby. Coming from an old family of merchants that was far from rich, they became self-made millionaires. Upon their father's early death, they inherited a house near St Nicholas' Church in Golutvino, an area of Moscow's Zamoskvorechie district, a few small shops in the Gostiny Dvor store, public baths in Yakimanka and a small cash settlement. In 1860 the Tretyakov brothers, together with Vladimir Konshin, their brother-in-law, established a joint stock company and opened a shop in Iliinka street, opposite the Stock Exchange, to sell Russian and foreign made linens, cotton and woolen goods. Being aware of the Russian textile market, in 1866 they set up a linen mill in Kostroma. By the turn of the century the mill was turning out one-sixth of all linen thread manufactured in Russia and had become the world's largest thread spindle factory. They became very wealthy.

In his family Sergei Tretyakov was considered conceited and somewhat greedy, which may be interpreted as ambitious, confident and determined. While he was forceful, Sergei knew how to get along with people, who appreciated his delicacy, intelligence and good manners. He was a capable manager with considerable charm. In 1877 Moscow City Council, which used to be a body representing Moscow's merchants, elected Sergei Tretyakov their Head, a position he filled with distinction. During the Russian campaign in the Balkans he initiated a scheme to raise funds for the troops, being himself a major donor. Despite war-time shortages and hardships, he encouraged state sponsorship of public education, and the number of primary apprentice-training schools doubled in Moscow during his tenure. To beautify the city, he encouraged the development of major public parks, such as Sokolnichy Grove and Shiryaevo Field on the outskirts of Moscow. Foreseeing the need for a new City Hall, he urged the Council to buy a suitable site from the state; later the building was constructed close to the Kremlin, which in the Soviet time became the State Lenin Museum. It was during Sergei Tretyakov's term of office that the unveiling of the monument to Alexander Pushkin, and the concurrent celebrations took place, including the famous tributes by Fyodor Dostoyevsky

and Ivan Turgenev. In accepting the monument, built entirely through public subscription, he expressed the popular sentiment: Moscow will preserve it as the dearest national inheritance. Let the image of the great poet encourage us and the coming generations to do deeds both kind, intelligent, honest and deserving of praise.

From the 1860s Sergei Tretyakov took a great interest in Moscow's cultural life. He played an important part in the formation of the Moscow Branch of the Russian Music Society. The life and soul of the project was the brilliant pianist and conductor Nikolai Rubinstein, a friend of the Tretyakov brothers from their childhood. Later, when Tretyakov was involved in the management of the Moscow Conservatory, he induced the outstanding pianist and conductor Vasily Safonov to become the Director. Although he had been an amateur member of the Moscow Society of Admirers of Art since its formation in 1860, in 1888 he became Chairman. Besides its usual activities – permanent and temporary exhibitions, auctions, lotteries, and competitions with money prizes – under his leadership the society sponsored the first exhibition of sketches that was a great success. This tradition preserved for many years. Always enthusiastic and supportive, yet practical, in 1873 Sergei Tretyakov joined the Moscow Art Society, which supervised the College of Painting, Sculpture and Architecture. In 1874 he became a Fellow on the Board. Not surprisingly, after his death Moscow City Council immortalized his name by establishing the Sergei Tretyakov Grant for the College's students. Despite his good works, in March 1890 his brother Pavel suggested that Sergei had neglected his public duties; he protested, "...you, more than anybody else, know that I have spent almost all my life, or my best years at least, working in the public interest. Whether my work was successful or not is not for me to decide, but my conscience is absolutely clear, for my eagerness to be useful to the nation has always been sincere and constant"¹.

Sergei was also an avid collector of art. Unlike his brother, who focused on contemporary Russian artists, Sergei at first had no clear idea of his preferences. According to Pavel, the first acquisitions made in the 1870s were a few canvases by Russian painters. However, unwilling to compete with his brother, he soon chose to focus on collecting European masters and by the early 1890s Sergei

ТЕОДОР РУССО
Вид в Барбизоне
Конец 1840-х
Дерево, масло
24x32

THEODORE ROUSSEAU
A View in Barbizon
Late 1840s
Oil on wood
24 by 32 cm



В.М.Сафонова, будущего многолетнего ее директора. В 1888 году С.М.Третьяков избран председателем Московского общества любителей художеств, членом-любителем которого он был с момента основания общества в 1860 году. Помимо обычных для общества постоянных и периодических выставок, аукционов, лотерей, конкурсов с денежными премиями, в период правления С.М.Третьякова была организована первая этюдная выставка МОЛХ, впоследствии утвердившаяся в выставочной практике общества. Живо и деятельный интерес к проблемам и практике русского искусства всегда воодушевлял С.М.Третьякова. В 1873 году он вступил в члены другого объединения любителей искусств в Москве – Московское художественное общество, при котором функционировало Училище живописи, ваяния и зодчества, членом Совета которого он стал в 1874 году. Не случайно Московская городская Дума постановила увековечить память С.М.Третьякова, учредив после его кончины стипендию его имени для учеников училища.

С полным правом он мог написать старшему брату в марте 1890 года, отвечая на упрек последнего в том, что мало заботится о пользе общественной: «<...> тебе более, чем кому-либо известно, что я почти всю мою жизнь, или по крайней мере лучший возраст моей жизни употребил для пользы общественных, с успехом или неуспехом – это вопрос, на который

приходится отвечать не мне, но совесть моя совершенно покойна за искреннее и постоянное мое стремление быть полезным обществу»¹.

Собирательная деятельность, коллекционирование произведений искусства были еще одной из блистательных граней характера и талантов этого удивительного человека. Начав создание собственной коллекции, С.М.Третьяков не сразу определил свои пристрастия в этой области. По свидетельству Павла Михайловича, приступив к формированию собрания в начале 1870-х гг., он приобрел сначала несколько работ русских художников, но, не желая конкурировать с братом, сосредоточил вскоре усилия на собирании работ западноевропейских мастеров, создав к началу 1890-х гг. великолепное собрание. Основу этого собрания составляли произведения французских и немецких художников 1840-1890-х гг. В нем было также немало работ известных испанских, австрийских, голландских и швейцарских художников того же времени. Это была тщательно подобранная коллекция, достаточно полно отражавшая состояние искусства периода, интересовавшего собирателя. С.М.Третьяков отдавал предпочтение романтикам, художникам «барбизонской школы», реалистам академического толка. Работы импрессионистов в его коллекции отсутствовали.

Коллекция С.М.Третьякова была исключительным по цельности и качеству собранием даже на фоне повышенного интереса к западноевропейскому искусству, сложившегося в России в конце XIX столетия. И.Э.Гра-

¹ ОР ГТГ. ф. 1. ед. хр. 3768.

¹ Archives of the Tretyakov Gallery. For details see the corresponding note in Russian.



барь, художник, историк искусства и попечитель галереи с 1913 года, в каталоге ее собрания, изданном в 1917 году, подчеркивал: «Да и среди западных частных коллекций трудно указать какую-либо, которая содержала бы в себе такой первоклассный подбор картин художников XIX века, особенно драгоценна та часть собрания, где представлены мастера так называемой «барбизонской школы», над составлением которой Сергей Михайлович трудился с особой разборчивостью и любовью»². Он «покупал, менял, улучшал» собрание – вспоминала его племянница А.П.Боткина, – добиваясь желаемого результата.³ Иногда купленные, а потом проданные вещи вновь возвращались в коллекцию, чтобы заполнить образовавшуюся лакуну или оттенить другое произведение. Так было, например, с пейзажем Т.Руссо «Внутренность леса» (так называемый «тургеневский», ныне в ГМИИ им. А.С.Пушкина). Нельзя не согласиться с мнением И.Э.Грабаря, что «тонкий, разносторонний и последовательный вкус Сергей Михайловича тщательно и неспешно выискивал на западном ху-

ЖАК-ЛУИ ДАВИД
Портрет художника
Энгра в молодости (?)
Конец 1790-х
Холст, масло. 54x46

JACQUES-LOUIS
DAVID
Portrait of Jean Ingres
Late 1790s
Oil on canvas
54 by 46 cm

ШАРЛЬ ФРАНСУА
ДОБИНЫ
Берега Уазы
Конец 1850-х
Дерево, масло. 26x46

CHARLES FRANCOIS
DAUBIGNY
The Banks of the Oise
Late 1850s
Oil on canvas
26 by 46 cm

had accumulated an excellent collection, the bulk of which featured French and German painters of the 1840s – 1890s, as well as works by Spanish, Austrian, Dutch and Swiss masters of the same period. He gave priority to romantic painters, masters of the Barbizon school and realist academic paintings. There were no impressionist pictures in his collection. It was exceptional in its diversity and quality when compared to other collections of European art that was in great fashion in Russia at the end of the 19th century. Igor Grabar, painter, art historian and curator of the Tretyakov brothers' gallery, wrote in the collection catalogue published in 1917: "Even among the private collections of Europe it would be difficult to find one that could match this excellent selection of pictures by 19th century painters. Particularly valuable seems that part of the collection that represents the masters of the so-called Barbizon school, which was a matter of special fastidiousness and care on the part of Sergei Mikhailovich"².

He was "buying, exchanging, improving" remembered Alexandra Botkin, his niece, to achieve the desired effect.³ Sometimes, once bought and later sold pictures came back again to fill in a gap or to enhance another painting. Such was the case with the landscape by Theodore Rousseau "In the Forest of Fontainebleau" (the so-called "landscape a la Ivan Turgenev", now displayed in the Pushkin Museum of Fine Art in Moscow). It is true that, as Igor Grabar put it: "...the conscious, versatile and consistent taste of Sergei Mikhailovich scrupulously and deliberately searched European art markets for the past [i.e. 19th] century works of art



of a very high standard and this enabled him to build up a collection unmatched among similar Russian collections"⁴.

Although Sergei Tretyakov's collection was well known in Moscow's artistic circles, particularly among the young artists of the 1880s, it remained private and, as such, normally was not accessible to the public.

According to his "Inventory of Paintings, Drawings and Sculptures" dated May 29, 1891, a year before his death, Sergei Tretyakov's collection, apart from the Russian pieces, comprised seventy-two paintings, sculptures and drawings by fifty-three foreign artists, as well as three Tanagra terracotta figurines, five French tapestries with "scenes of the Trojan War" and a sculpture of Venus described merely as "ancient". In a later supplement to the Inventory there is a note that in 1892, when Sergei Tretyakov was already dead, his collection was completed with Camille Corot's masterpiece "Bath of Diane" that had been purchased the previous April when he had been on a visit to Paris and arrived only after his death.

The collection was diverse yet representative. Other foreign names on the Inventory included Jean Francois Millet, Theodore Rousseau, Diaz de la Pena and Charles Daubigny, of whom Grabar wrote, "[they] brilliantly opened in front of the viewers' eyes ... one of the most glorious pages of modern art history" which "should not be missed by any historian of art". As for the masters representing other schools and movements, Sergei Tretyakov had succeeded in "snagging" such significant pictures, for example, as "Rural Love" by Jules Bastien-Lepage, whose influence is felt in the works of all painters of the 1880s,

дожественном рынке высокие образцы иностранного искусства минувшего века, и таким образом была создана коллекция, которая среди русских собраний подобного рода стоит на первом месте». Коллекция С.М.Третьякова была известна в Москве и особенно популярна среди художественной молодежи 1880-х гг., но, открытая художникам, она оставалась частным собранием, закрытым для широкой публики.

По «Описи картин и скульптур», составленной на 29 мая 1891 года (т.е. за год до смерти собирателя), в коллекцию С.М.Третьякова входило 72 произведения живописи, скульптуры и графики 53 иностранных художников, а также четыре танаягрские статуэтки, пять французских гобеленов на «сюжеты из Троянской войны» и скульптура, изображающая Венеру, атрибутированная составителями «Описи», как «античная». В дополнении к описи указано, что в 1892 году, уже после смерти Сергея Михайловича, из Парижа прибыл купленный им в апреле шедевр К.Коро «Купание Дианы». В собрание входили «картины Милле, Руссо, Коро, Диаза, Добиньи», которые, по словам Грабаря, «блестяще развертывали перед зрителем <...> одну из гениальных страниц новейшей живописи», мимо которых «не может пройти ни один историк искусства новейшей живописи. И среди мастеров других направлений Сергею Михайловичу удавалось заполучить для своей коллекции картины большой исторической значимости, вроде знаменитой, имевшей такое влияние на всю живопись 1880-х гг., картины «Деревенская любовь» Бастьен-Лепаж, вроде «Заклинателя змей» или «Любителей гравию» Фортун, «Люксембургского сада» Менцеля и др.». Уже это краткое перечисление имен даст представление о полноте собрания. С.М.Третьякову принадлежали «Угольщицы» Милле, пейзажи главы «барбизонской школы» Т.Руссо. Из пейзажей К.Коро, творчество которого своей одухотворенностью выделялось среди работ поздних барбизонцев, – «Купание Дианы», «Песчаная местность», изумительные «Порыв ветра» и «Замок Пьерфон», а также картина «Женщина с коровой». Судьба последней знаменательна и характерна для всего собрания. Ныне она хранится в Эрмитаже, но, судя по сведениям, опубликованным в каталоге

АНТУАН ЖАН ГРО
Конный портрет князя
Б.Н.Юсупова. 1809
Холст, масло. 321x266

ANTOINE-JEAN GROS
Prince B.N.Yusupov
on Horseback. 1809
Oil on canvas
321 by 266 cm



or "Snake-Charmer" and "Collector of Prints" by Mariano Fortuny, and "Jardin du Luxembourg" by Adolph von Menzel." "Women Gathering Kindling", or "Les Charbonnieres", by Millet, landscapes by Theodore Rousseau, the "Barbizonian" leader were to be found here. Camille Corot, whose work stood out from the

other late-period followers of the Barbizon school, with its particular purity and chastity, was represented mainly by his landscapes – "Bath of Diane", "Heather Covered Hills Near Vimoutiers", his admirable "Gust of Wind" and "The Castle of Pierrefonds" – and a genre picture, "Woman With Cow".

ШАРЛЬ ФРАНСУА
ДОБИНЫ
Вечер в Гонфлере
1860-е
Дерево, масло. 19x34

CHARLES FRANCOIS
DAUBIGNY
Evening in Honfleur
The 1860s
Oil on wood
19 by 34 cm



² Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1917, с. 283.

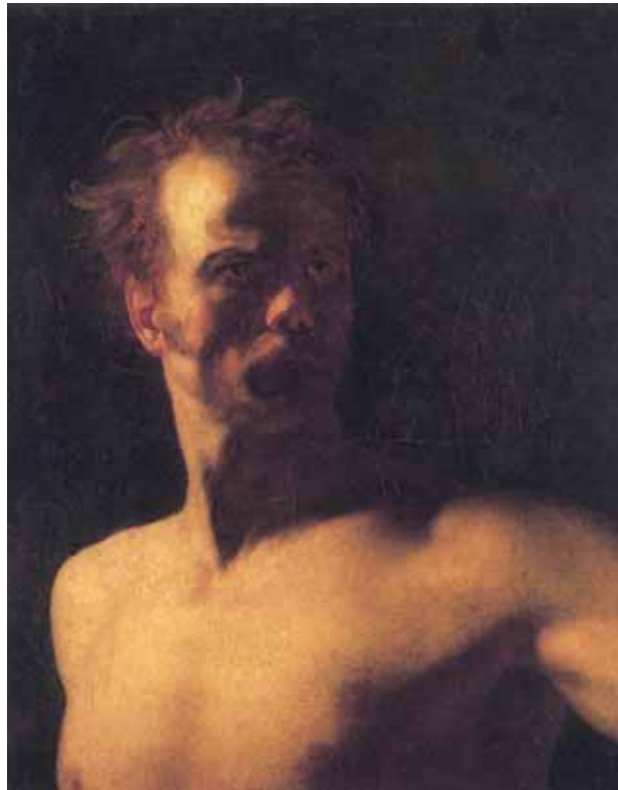
³ Catalogue of the Works of Art in the Pavel and Sergei Tretyakov City Gallery. Moscow, 1917, p. 283.

⁴ Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1995, с.196.

⁵ Botkina A.P. Pavel Mikhailovich Tretyakov v zhizni i iskusstve (Pavel Mikhailovich Tretyakov in Life and Art). Moscow, 1995, p. 196.

⁶ Catalogue of the Works of Art et al., op. cit., pp. 283-284.

⁷ Каталог художественных произведений... М., 1917, с. 283-284.



Incidentally, the subsequent history of this last painting is symptomatic and typical of the whole collection. It was destined to become the pride of St Petersburg's Hermitage, but its provenance from Sergei Tretyakov's collection is never mentioned in the Museum catalogue⁵. Meantime, Sergei Tretyakov is known to have owned two Diaz de la Penas – "Autumn in Fontainebleau" and "Venus Holding Cupid", some landscapes by Charles Daubigny, plus two outstanding representatives of the Barbizon school, – "Ebb-tide in Normandy" and "Evening". There were also four paintings by Constant Troyon – "Ox",

ТЕОДОР ЖЕРИКО
Этюд натурщика. 1810-е
Холст, масло. 64x53

THEODORE GERICAULT
Nude Study. 1810s
Oil on canvas
64 by 53 cm

ЖАН ФРАНСУА МИЛЛЕ
Собирательницы
хвороста (Угольщицы)
Начало 1860-х
Холст, масло. 37x45

JEAN-FRANCOIS MILLET
Women Gathering Kindling
(Les Charbonnières)
Early 1860s
Oil on canvas
37 by 45 cm



этого музея, ее происхождение из собрания С.М.Третьякова – забыто.⁵ В коллекции С.М.Третьякова были две работы Н.-В.Диаса де ла Пеня – «Осень в Фонтенбло» и «Венера с амуром», пейзажи Ш.Добиньи, два произведения одного из ведущих мастеров «барбизонской школы» Ж.Дюпре – «Морской отлив в Нормандии» и «Стадо баранов», четыре работы К.Труайона – «Вол», «Собака и кролик», «Овцы», «У водопада» и другие работы художников этой школы. Кроме великолепного собрания барбизонцев, С.М.Третьякову принадлежал ряд работ французских художников, придерживающихся иных эстетических ориентиров, – Л.Бонна, Ф.Руабэ, Э.Фромантена, П.Марильи, Ж.Энгра, «Портрет Ж.Энгра» Ж.Л.Давида, «Этюд мужской головы» Т.Жерико, «После кораблекрушения» Э.Делакруа, «Морской пейзаж в Бретани» Г.Курбэ; исторические картины Ж.П.Лоранса, среди них – «Последние минуты императора Максимилиана». Из работ голландских художников наиболее известна картина Й.Изразельса «Швейи». Австрийская живопись представлена работой А.Петтенкофена, венгерская – картиной М.Мункачи «Составление букета»; немецкая – произведениями А.Менцеля, Л.Кнауца, О. и А.Ахенбахов и др.; английская – исторической картиной Л.Альма-Тадемы; испанская – работами М.Фортуни. Были в коллекции С.М.Третьякова и работы швейцарских художников – Б.Вотье, А.Калама.

Как упоминалось выше, Сергею Михайловичу принадлежали работы русских живописцев и скульпторов. На 29 мая 1891 года в его собрание

входило 39 произведений (31 картина и 8 скульптур) 19 русских художников и шести скульпторов. Пятнадцать живописных работ этого собрания еще при жизни владельца экспонировались в галерее Павла Михайловича среди принадлежащих последнему работ.⁶ Собранию произведений русских художников С.М.Третьякова принадлежали также два пейзажа С.Ф.Щедрина («Вид Неаполя» и «Улица и здания») – подарок В.Д.Коншина), два пейзажа Ю.Ю.Клевера, один – Л.Ф.Лагорио, три – А.П.Боголюбова («Летняя ночь в Петербурге у взморья. Тони», «Вид Москвы», «Ипатьевский монастырь близ Костромы»), «Закат солнца» М.К.Клодта, пейзаж А.К.Саврасова, три этюда Ф.И.Яснова, картина К.Е.Маковского «Женщина перед зеркалом», «Портрет Е.А.Третьяковой» А.А.Харламова и «Бабушкин сад» В.Д.Поленова. С.М.Третьякову, согласно той же «Описи» и докладу Комиссии Московской городской Думы о пользах и нуждах общественных по делу о чествовании памяти бывшего городского головы покойного Сергея Михайловича Третьякова, принадлежали также скульптуры М.М.Антокольского «Иван Грозный» и «Голова Христа»⁷; «Моющийся мальчик» С.И.Иванова; «Мальчик с обезьяной» Н.А.Лаврецкого (подарок П.М.Третьякова); «Кобыла с жеребенком» П.К.Клодта; две бронзовые группы Е.А.Лансере и бюст Ф.М.Достоевского Л.А.Бернштама.

Таким образом, в собрание С.М.Третьякова входило 101 произведение (не считая четырех танагрских статуэток, бюста Венеры и пяти гобеленов) 72 русских и иностранных художни-

ков⁸. Согласно «Описи картин и скульптур <...>», в апреле 1891 года стоимость его определялась в 516 435 рублей.

С.М.Третьяков скоропостижно скончался 25 июля (6 августа) 1892 года. Его смерть была тяжким горем для Павла Михайловича, потерявшего не только любимого брата, но и умного, инициативного помощника, близкого друга, которому он доверял, как самому себе. «Не часто бывает, – писал историк московского купечества П.А.Бурыйшкин, – что имена двух братьев являлись так тесно друг с другом связанными. При жизни их объединяла подлинная родственная любовь и дружба. В вечности они живут как создатели галереи Павла и Сергея Третьяковых»⁹.

Завещание, составленное Сергеем Михайловичем в 1888 году, подтвердило еще раз эту удивительную дружбу и духовную близость братьев. Зная мечту брата – принести свою коллекцию в дар Москве, – Сергей Михайлович доверил старшему брату судьбу своей художественной коллекции: «Из художественных произведений, т.е. живописи и скульптуры, находящихся в моем доме на Пречистенском бульваре, – говорилось в завещании, – <...> взять для присоединения к своей коллекции, дабы в ней были образцы произведений и иностранных художников, все то, что он найдет нужным, с тем, чтобы взятые им художественные произведения получили то же назначение, какое он даст своей коллекции»¹⁰. С той же целью, на тех же условиях в собственность города передавалась принадлежавшая С.М.Третьякову часть семейного дома в Лаврушинском переулке – колыбели будущей Государственной Третьяковской галереи. По воле С.М.Третьякова, выраженной в завещании, галерее также ежегодно выделялись проценты с капитала в 125 тысяч рублей на приобретение произведений русских художников. Павел Михайлович особенно был тронут этим решением брата, еще раз доказавшим, как высоко ценил и искренно любил С.М.Третьяков русское искусство.



Смерть Сергея Михайловича, пожелания, выраженные им в завещании, послужили причиной серьезных изменений в статусе галереи, принадлежавшей его брату.

Для утверждения, т.е. признания законным, завещания С.М.Третьякова, а оно касалось, естественно, в основной своей части денежных интересов его наследников, распределение земельных владений, акций Ново-Костромской льняной мануфактуры, выделения значительных сумм на благотворительность, на стипендии студентам Московской консерватории, УЖВЗ и т.п., при прочих условиях требовалось согласие П.М.Третьякова на исполнение воли покойного брата. Важным (с юридической точки зрения) оказалось, что «завещание Сергея Михайловича не могло быть исполнено потому, что половина дома, завещанного городу, принадлежала частному лицу» (т.е. П.М.Третьякову. – Н.П.)¹¹. Павел Михайлович с пониманием и благодарностью воспринял

ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
После
кораблекрушения
1847
Холст, масло. 36x57

EUGENE DELACROIX
After the Shipwreck
(Barge of Don Juan –
Dead Body Thrown
to the Sea). 1847
Oil on canvas
36 by 57 cm

ЖЮЛЬ ДЮПРЕ
Дубы у дороги
Середина 1830-х
Холст, масло. 43x58

JULES DUPRE
Oak-trees on the Road-side
Mid 1830s
Oil on canvas
43 by 58 cm



"Dog and Rabbit", "Sheep" and "Approach of the Thunderstorm", or "At the Watering Place" besides other Barbizon painters. In addition, there were French painters who adhered to other aesthetic principles, such as Eugene Fromentin, Prosper Marilhat, Jean Ingres, Louis David ("Portrait of Jean Ingres"), Theodore Gericault ("Nude Study"), Eugene Delacroix ("After the Shipwreck"), Gustave Courbet ("Sea"); and also historical paintings by Jean-Paul Laurence. Of the Dutch painters the best known, Austrian and Hungarian painters were represented by Mihaly Munkacsy ("Composition of a Bouquet"); German – by Adolph von Menzel, L.Knaus, Oswald and Andreas Achenbach and others; British – by a historical

⁵ Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 1. Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л. 1976, с. 266. Речь идет о картине «Крестьянка, пасущая корову у опушки леса» (инв. № 7166). Она поступила в ГЭ в 1930 г. из ГМИИ. Ранее, как сообщается в каталоге, принадлежала ГТГ, куда попала из частного собрания после 1917 года. «Опись» собрания С.М.Третьякова и фотография экспозиции его коллекции, исполненная К.А.Фишером в 1898 году, при сравнении с воспроизведением этой вещи в каталоге ГЭ (№ 221) убеждает, что это одна и та же работа. Совпадают и их размеры, указанные в каталогах.

⁶ The State Hermitage. Paintings of Western Europe. Catalogue 1. Italy, Spain, France, Switzerland. Leningrad, 1976, p.266. The painting in question is "A Peasant Woman Shepherding a Cow at the Edge of the Forest" (Catalogue number: 7166). It came to the Hermitage in 1930 from the Moscow Fine Arts Museum. Earlier, according to the Catalogue, the painting belonged to the State Tretyakov Gallery that had acquired it from a private collection in 1917. Both the Inventory of Sergei Tretyakov's collection and the photos of the collection taken by K.A.Fisher in 1898, when compared with the reproduction of the picture in the Hermitage Catalogue, prove the identity of these two paintings; indeed, even the dimensions in both catalogues are the same.

⁷ Это были картины К.Гуна – «Попался», А.И.Куинджи – «Ночь в Малороссии», Ф.А.Васильева – «В Крымских горах», В.Г.Перова – «Птицелов», В.Е.Маковского – «Деловой визит», И.Н.Крамского – «Лунная ночь» (с портретом Е.А.Третьяковой, жены собирателя); четыре работы В.В.Верещагина; четыре этюда А.А.Иванова – «В парке виллы Дориа», «Вид Помпей на Кастиелларе» (этюды к картине «Явление Христа народу»), «Голова мальчика-пиффераро» (этюд к картине «Аполлон, Кипарис и Гиацинт»), «Голова старика»; В.Д.Орловского – «Этюд. Поццуоли» (ОР ГТГ, ф.1, ед. хр. 5080, л.2).

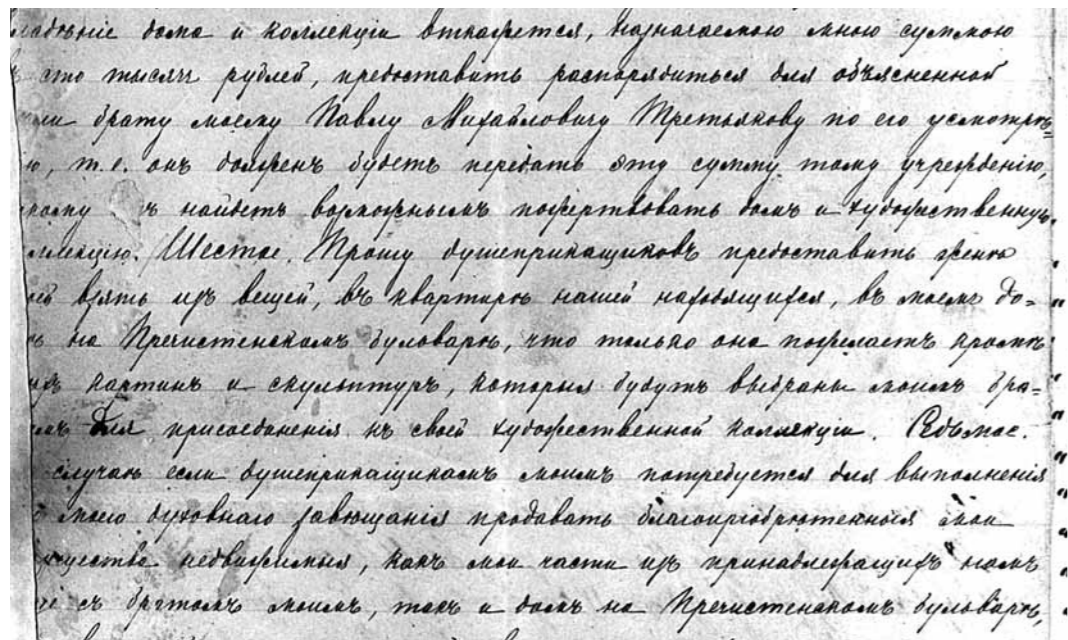
⁸ В обоих документах стоимость «Ивана Грозного» входит в итоговую сумму оценки всей коллекции. У И.Э.Грабаря, автора предисловия и вводных статей к разделам собрания галереи в Каталоге 1917 года, нет сомнений в принадлежности скульптуры к собранию Сергея Михайловича (Указ. соч., с. XI, 299). В то же время опубликованы письма и расписки М.М.Антокольского, адресованные П.М.Третьякову, в которых содержатся сведения о заказе скульптуры последним и получении от него задатка и последующих сумм (Письма художников к П.М.Третьякову. 1870–1879. М., 1968, сс. 43, 52–54, 84, 91, 95, 141, 152, 174, 177). Следует, вероятно, присоединиться к суждению С.Н.Гольдштейн, которая утверждает: «По заказу братьев Третьяковых М.М.Антокольский завершил в 1875 году мраморную статую «Иван Грозный», включенную тогда же в собрание С.М.Третьякова» (Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. Л., 1981, с.89).

⁹ В «Каталоге художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых» в разделе «Картины и рисунки иностранных художников, собранные С.М.Третьяковым» перечислены 84 произведения 51 художника и 4 танагрские статуэтки. (М., 1916, с. 141–146). Эту цифру приводит и А.П.Боткина, упустив, вероятно, при подсчете работы русских мастеров и скульпторов и присоединив к коллекции С.М.Третьякова картину Л.Жерома «Фуколлеците, граждане!», купленную П.М.Третьяковым в 1898 г. (Боткина А.П. Указ. соч., с. 196).

¹⁰ Бурыйшкин П.А. Москва купеческая. М., 1991, с. 142.

¹¹ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917, с. 303.

¹² Боткина А.П. Указ. соч., с. 276. 30 августа 1892 г. П.М.Третьяков писал В.В.Стасову: «Чтобы сделать возможным утверждение завещания, я должен буду теперь же передать в дар городу мою часть дома и собрание живописи, разумеется, с условием пожизненного пользования квартирой и заведывания учреждением» (Переписка П.М.Третьякова и В.В.Стасова. М.-Л., 1981, с. 152).



painting from the brush of Lawrence Alma-Tadema; Spanish – by a few Mariano Fortunys. Even Swiss painters – B.Votie and A.Calame – were to be found in the Sergei Tretyakov's collection.

As mentioned above, part of his collection featured Russian painting and sculpture. According to the Inventory of May 29, 1891, he owned thirty-nine works of art (thirty-one painting and eight sculptures) by nineteen Russian artists and six sculptors. Fifteen of them were exhibited in Pavel Tretyakov's gallery while the collector was still alive.⁶ Beside these there were two landscapes by Silvestre Shchedrin ("View of Naples" and "Street and Buildings") presented to Sergei Tretyakov by his brother-in-law Vladimir Konshin, two landscapes by Yuri Klever, one by Lev Lagorio, three by Alexei Bogolyubov ("A Summer Night on the Neva by the Coast", "View of Moscow", "The Hypatian Monastery near Kostroma"), as well as "Sunset" by Mikhail Klodt, one of Alexei Savrasov's landscapes, three studies by Fyodor Yasnovsky, Konstantin Makovsky's "Woman

in front of the Looking Glass", "Portrait of Yelena Tretyakov" by Alexei Kharlamov and "Grandmother's Garden" by Vasily Polenov. The Inventory and the Report of Moscow City Council's Committee on Public Deeds and Needs, in paying homage to their late Head, listed the following sculptures: Mark Antokolsky's "Tsar Ivan the Terrible" and "Head of Christ"⁷, "Boy Taking A Bath" by Sergei Ivanov, "Boy With Monkey" by Nikolai Laveretsky (a gift from Pavel Tretyakov); "Mare and Colt" by Pyotr Klodt, two bronze groups by Yevgeny Lancere and a bust of Fyodor Dostoyevsky by Leopold Bernstam.

In summary, Sergei Tretyakov's Collection totalled one hundred and one works of art (three Tanagra terracotta figurines, a bust of Venus and five tapestries not considered) by seventy two Russian and European artists.⁸ The value of the Collection in April 1891 was estimated at 516 435 rubles.

Sergei Tretyakov died on August 6, 1892. His sudden death came as a shock to Pavel who had lost more than a

Фрагмент завещания С.М.Третьякова

Last will and testament of Sergei Mikhailovich Tretyakov (fragment)

⁶ ОР ГТГ, ф. 1, ед. хр. 6085.

⁷ ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 136.

желание брата, но это заставило его пересмотреть предполагаемые ранее собирателем сроки передачи галереи в дар городу. В октябре 1892 года в письме из Женевы он признавался жене: «Хотя я никак не рассчитывал сделать это (т.е. передать галерею в дар Москве. – Н.П.), но оно ничего, оно и лучше»¹². 31 августа 1892 года П.М.Третьяков, исполняя свое заветное желание и последнюю волю брата, обратился к городским властям с предложением о даре, который и был принят 15 сентября 1892 года с огромной благодарностью. Третьяковская галерея, объединившая художественные собрания братьев, стала городским, общественным, общедоступным музеем. Таков был первый важный итог в истории галереи, совершившийся не без участия С.М.Третьякова. Кроме того, присоединение коллекции Сергея Михайловича, «пожившее основу иностранному отделу галереи», вывело галерею как музей на более высокий уровень по сравнению с другими русскими собраниями. Это прекрасно понимали современники событий. В 1911 году, через много лет после смерти братьев Третьяковых, когда в галерею уже поступили картины западноевропейских мастеров по завещанию М.А.Морозова и ее собрание иностранных художников систематически пополнялось покупками, И.С.Остроухов, попечитель галереи, восторженно писал известному исследователю истории искусства Н.Н.Врангелю: «Не сегодня-завтра колоссальное собрание Щукина и нескольких других, имена которых пока нужно таить, сольются с чудным собранием иностранных (преимущественно, французских) мастеров С.М.Третьякова и М.А.Морозова. Тогда, поистине, нигде в мире французское искусство XIX и начала XX веков не будет так представлено, как в нашей галерее»¹³. И пусть эта мечта не осуществилась, она свидетельствует о глубоком восхищении современников щедрым и ценным даром родному городу С.М.Третьякова.

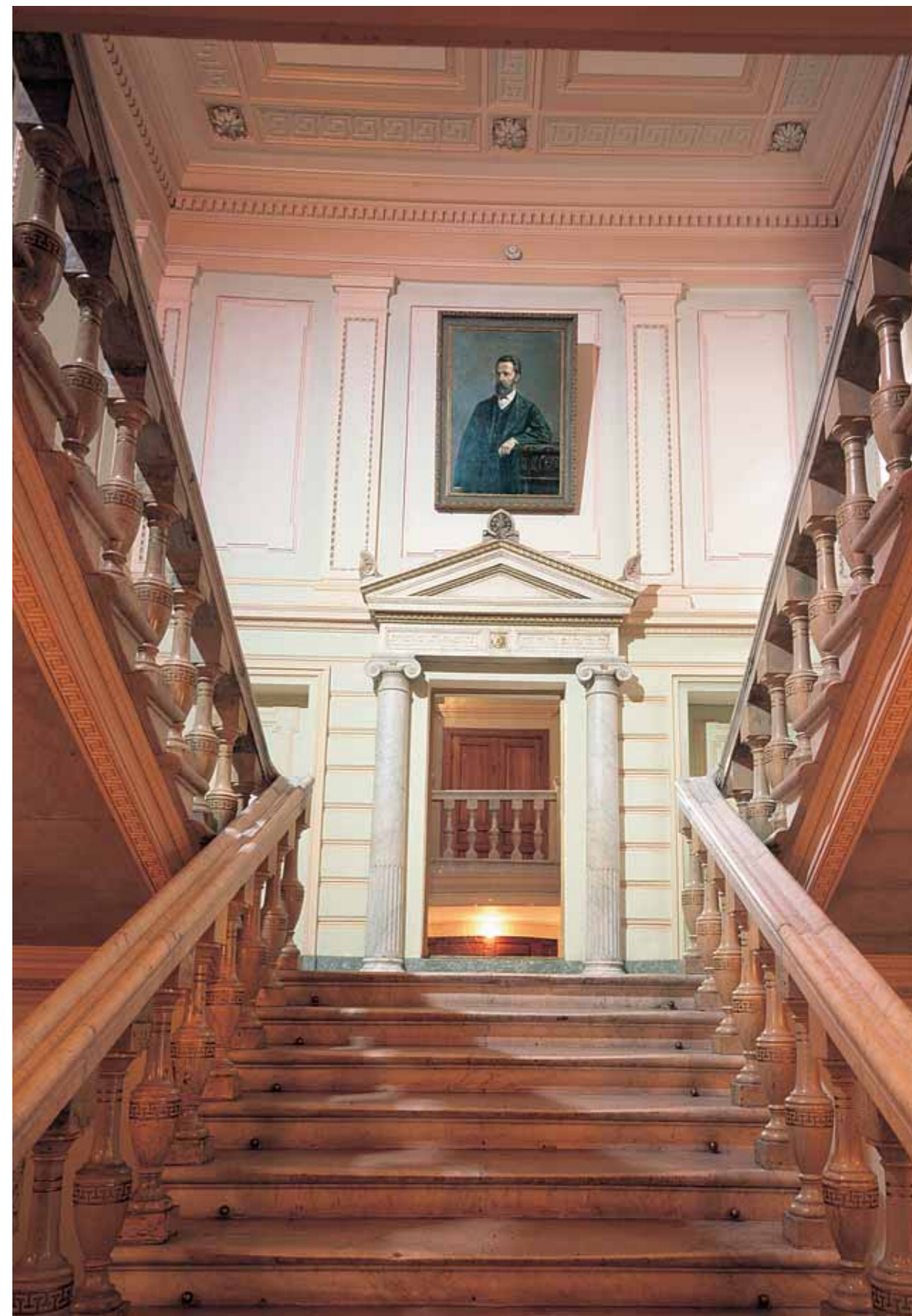
Нельзя не вспомнить об одном из важнейших моментов в истории галереи, в котором завещание С.М.Третьякова сыграло решающую роль. Известно, что Павел Михайлович в конце жизни в приписке к своему завещанию настаивал на прекращении расширения коллекции музея. Совет галереи (в члены которого входили и представители семьи П.М.Тре-

beloved brother, but also a clever, energetic associate, close friend and confident. Pavel Buryshkin, a chronicler of Moscow's merchant families, wrote: "It does not often happen that the names of two brothers should be so closely associated with each other. In life they used to be knit together by true brotherly love and friendship. In eternity they will share the homage of the founders of the Pavel and Sergei Tretyakov Gallery"⁹.

The wonderful friendship and spiritual bond between the Tretyakov brothers was revealed in Sergei's will, made in 1881, long before his death. He knew his brother's secret desire to make his art collection a gift to the City of Moscow; in his will Sergei gave his older brother the right to dispose of his collection: "Of the works of art, that is paintings and sculptures, which are to be found in my house in Prechistensky Boulevard, ...shall be taken those he [Pavel Tretyakov] finds necessary to own and make part of his art collection, so that it shall also have examples of work by foreign artists, in order he shall be in capacity to dispose of the selected works of art to the same purpose as he has in view for his own ones"¹⁰.

In similar terms the City of Moscow was to be granted the rights to his portion of the family estate in Lavrushinsky Lane – the site of the future Tretyakov State Gallery. His will also bequeathed to the gallery the annual interest on the capital of 125,000 rubles to be used to purchase works by Russian artists. This particularly moved Pavel, because it showed how highly his brother esteemed and appreciated Russian art.

Sergei's premature death, and the wishes made in his will, put Pavel Tretyakov in the position that he urgently had to make substantial changes in the legal status of the gallery that had so far belonged solely to him. To have Sergei's will probated, that is to have it accepted as valid and binding, and to allow the heirs to come into the property that included such assets as money, real estate, shares in the New Kostroma linen mill, and to dispense various charity monies,



Парадная лестница дома С.М.Третьякова на Пречистенском бульваре. Современное фото

The grand staircase in the house in Prechistensky Boulevard. Modern view.

⁹ Buryshkin PA. Moskva Kupecheskaia (Moscow of Merchants). Moscow, 1991. p. 142.

¹⁰ Gosudarstvennaya Tretyakovskaia Galereia. Ocherki istorii (The State Tretyakov Gallery. Essays on Its History). 1856-1917. Leningrad, 1981. p.303.



тьякова) и городская Дума, стремившиеся сохранить традиции галереи как музея современного искусства, вынуждены были искать возможность законно, на юридическом основании, обойти эту сковывающую развитие музея приписку основателя. Помогло завещание С.М.Третьякова, по одному из пунктов которого, как упоминалось выше, галерее завещались проценты с капитала на пополнение собрания произведениями русских художников и скульпторов. Именно этот пункт завещания, как утверждал И.Э.Грбарь, дал юридическое обоснование для продолжения комплектования галереи.

Из завещанной Сергеем Михайловичем коллекции в галерею, как свидетельствуют документы, были приняты все произведения, «за исключением картины Галофре «Возвращение с экскурсии», пейзажей Лагории и Саврасова, двух этюдов Ясновского и одного – Орловского и картины К.Е.Маковского

Один из залов дома С.М.Третьякова на Пречистенском бульваре. Современное фото

Modern view of one of the rooms in the S.Tretyakov's house in Prechistensky Boulevard

including funds for the Moscow Conservatory to pay grants to their students, could only be done with Pavel's consent to execute his brother's will concerning the disposition of the art collection. There appeared to be a legal contradiction: "the will could not be executed because half of the house devised to the City of Moscow belonged to another individual", namely to Pavel Tretyakov.¹¹ He saw his deceased brother's will with both apprehension and gratitude. Although he was taken unawares by Sergei's sudden death and the consequences it entailed, for it forced him to revise his plans concerning the gallery. In a letter to his wife dated from Geneva in October 1892 he confessed: "Although I had not at all intended to do it, it has turned out to be alright like this. It may be even for the better."¹² On August 31, 1892 Pavel Tretyakov, in carrying out his cherished dream and his brother's last will, addressed Moscow's authorities with an offer to donate the gallery to his home town. The generous donation was gladly and gratefully accepted on September 15, 1892. Pavel died in 1898.

The Tretyakov Gallery, which incorporated both brothers' collections, saw them as equal benefactors. If Pavel's Russian collection represented

the national artistic tradition, Sergei's European collection represented the international art world. This was absolutely clear to the artistic community of the period. In 1911, after the Gallery had seen new additions of European masters bequeathed by Mikhail Abramovich Morozov or regularly purchased, Ilya Ostroukhov, Curator of the Gallery, wrote, full of enthusiasm, to N.N.Vrangel, the well-known connoisseur and historian of art: "One of these days the huge collection of Shchukin and some others, whose names are not to be made public yet, may be merged into one joining the wonderful collections of European (mostly, French) masters of Sergei Tretyakov and Mikhail Morozov. Then, actually, nowhere in the world will the French painters of the 19th and early 20th centuries be represented so widely as in our gallery"¹³.

No matter that the dream was not to come true; it illustrates the sincere admiration that contemporaries had for the generous and valuable gift made by Sergei Tretyakov to his beloved Moscow.

Ironically, after his death Sergei Tretyakov became a benefactor to the gallery in a way nobody could have foreseen. After Pavel donated his gallery to the City of Moscow he stipulated that the collection could not be increased; it must remain as he and his brother bequeathed it. However, after Pavel's death the Board of Trustees, which included members of the Tretyakov family, wished to add to the collection, particularly in the area of contemporary art. As mentioned above, in his will Sergei left the interest on a legacy to purchase contemporary Russian paintings and sculpture. As noted by Igor Grabar, the Curator, this was the legal reason to circumvent Pavel's wishes and to augment the collection.

With the exception of the following pieces: Galofre's painting, the landscapes by Lagorio and Savrasov, two studies by Yasnovsky and one by Orlovsky, as well as Konstantin Makovsky's "Woman in front of the Looking Glass", the rest of Sergei's collection, as described in his will, were added to Pavel's collection and became part of the Tretyakov Gallery by the end of November 1892¹⁴. Originally Sergei Tretyakov's collection was put on display in a separate room on the first floor of an annex, constructed in 1890–1892, to the main building. In the spring of 1897 Pavel Tretyakov started construction of a new annex; in 1898, in two new rooms on the ground floor

Sergei's European painting collection and memorial room were opened. His sculptures were placed at the entrance to the rooms. For the memorial room Yelena Tretyakov, his widow, donated most of the contents of his study from his home in Prechistensky Boulevard. Besides the furnishings, this included the blue-enamel-decorated silver-plated lamps, candlesticks, a writing set and a clock.¹⁵ The walls of the memorial room were hung with the tapestries from his collection, drawings by Ingres, Cabanel and a few paintings. The partition wall, with two arched doorways on both sides that led to the exhibition room featured a portrait of Sergei Tretyakov commissioned by the Moscow City Council's Committee on Public Deeds and Needs. It had been executed in 1895 by Valentin Serov from an earlier photograph. The inscription on the marble tablet below the portrait read: Sergei Mikhailovich Tretyakov, Head of Moscow City Council in 1877–1881, who bequeathed to the City of Moscow his collection of works of art. This portrait was installed by order of the Moscow City Council of January 26, 1893.

Unfortunately, the Sergei Tretyakov collection has not been preserved intact. In 1924–1925 all European art in Moscow, including the Tretyakov's collection, was allegedly transferred to the Fine Arts Museum, now the Pushkin Museum of Fine Art, and the State Museum of New Western Art, which does not exist any more. Now about forty of Sergei Tretyakov's paintings are known to exist in the Pushkin Museum. Others were donated to the State Hermitage collection in St. Petersburg and other museums throughout the former USSR. Today, the provenance of some Tretyakov paintings is not acknowledged. Nevertheless, the memory of the benevolent and generous gift made by the younger Tretyakov brother still lives in the history of Russian art collecting and culture, in the history of the Gallery itself and in the inscription on the front façade of the Tretyakov Art Gallery in Lavrushinsky Lane in Moscow.

Natalya Priimak



Дом С.М.Третьякова на Пречистенском бульваре. Фото 2004 г.

Modern view of the house at 6 Prechistensky Boulevard where Sergei Tretyakov's family used to reside

«Женщина перед зеркалом», – остальное все получено 25 ноября 1892 года¹⁴. Все они в конце ноября переведены в Лаврушинский переулок.

Первоначально коллекция С.М.Третьякова помещалась в отдельном непроходном зале второго этажа пристройки 1890–1892 гг. Весной 1897 г. П.М.Третьяковым начато строительство последней при его жизни пристройки к залам галереи. Именно в этих двух вновь выстроенных на первом этаже залах в 1898 году разместились экспозиция собрания произведений иностранных художников С.М.Третьякова и его мемориальная комната. Перед этими залами были помещены скульптуры, принадлежавшие ранее Сергею Михайловичу.

Для мемориальной комнаты вдова собирателя Е.А.Третьякова передала в собственность галереи полную обстановку его кабинета из дома на Пречистенском бульваре. В галерею поступила не только мебель, но и посеребренные, с синей эмалью лампы, подсвечники, письменный прибор и часы, украшавшие кабинет.¹⁵ На стенах мемориального зала висели gobelens из собрания С.М.Третьякова. Здесь же размещались рисунки Энгра, Кабанеля и несколько картин. В простенке между арочными проемами, отделявшими мемориальную ком-

нату от собственно экспозиционного зала, был помещен портрет С.М.Третьякова, заказанный по постановлению Комиссии Московской городской Думы о пользах и нуждах общественных по делу о чествовании памяти С.М.Третьякова. Портрет был написан В.А.Серовым по фотографии в 1895 году и в том же году передан Думой в собственность галереи. Под портретом укреплен мраморная доска с надписью: «Сергей Михайлович Третьяков, московский городской голова 1877–1881, завещавший городу Москве свое собрание художественных произведений. Портрет сей поставлен по приговору Московской городской Думы 26 января 1893 г.».

Богатейшая художественная коллекция произведений иностранных художников С.М.Третьякова не сохранилась до наших дней в том виде, в каком подарил ее собиратель родному городу. В 1924–1925 годах все произведения западноевропейских мастеров, а с ними и собрание Сергея Михайловича были переданы в Музей изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С.Пушкина), где хранится около сорока работ из этого собрания, в Музей новой западной живописи, в Эрмитаж и другие музеи страны.

Наталья Приimak

¹¹ Botkina A.P. op. cit., See note 3, p. 276. On August 30, 1892 Pavel Tretyakov wrote to Vasily Stasov, an art critic: "To make the probate of the will possible, I will have to, immediately, donate to the city my part of the house and my collection of paintings, on the condition, of course, of my life occupation of the flat and curatorship of the gallery". Cf. Perepiska P.M.Tretyakova i V.V.Stasova (P.M.Tretyakov – V.V.Stasov Correspondence), Moscow-Leningrad, 1981, p. 152.

¹² Archives of the Tretyakov Gallery. For details see the corresponding note in Russian.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁴ ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 4518, лл. 8, 21.

¹⁵ ОР ГТГ, ф. 1, ед. хр. 5097, 5098.

¹⁵ Archives of the Tretyakov Gallery. For details see the corresponding note in Russian.

Русская детская книга 1920-1930x

Russian Children's Picture Books in the 1920s & 1930s

Анига для детей как самостоятельный вид творчества появилась в жоссии вместе с другими художественными пред-приятиями, иницированными обществом «Бир искусства» в самом начале XX века. нстремления мирискусников к созданию единого стиля распространялись на все сферы; в жоссии именно они впервые объявили книгу «малым синтезом» искусств, наряду с «большим синтезом», опиравшимся на архитектуру.

IN RUSSIA THE CONCEPT OF BOOKS FOR CHILDREN AS A SPECIAL KIND OF ARTISTIC ACTIVITY APPEARED AT THE TURN OF THE 19-20TH CENTURIES, INTRODUCED BY THE "MIR ISKUSSTVA" (WORLD OF ART) MOVEMENT ALONGSIDE OTHER ARTISTIC CREATIVE ENTERPRISES OF ITS MEMBERS.



Е.И.ЧАРУШИН
Иллюстрация к
книге «Вольные
птицы». 1929

EUGENI
CHARUSHIN
Illustration for
the book "Volnye
Ptitsi". 1929

Книги для детей создавали известные мастера Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Иван Билибин... По преимуществу это были как русские народные, так и фольклорные сказки народов мира, а также сказочно-романтические истории, сочиненные русскими и зарубежными писателями и поэтами.

Высшим воплощением мирискуснической книги для детей стали работы Георгия (Егора) Нарбута (1886–1920). Они и по сей день чаруют непревзойденной изобретательностью, цветистой роскошью листов, вниманием к «аромату эпохи», точностью исторических деталей. Нарбутовский декоративный стиль оказал

неоспоримое влияние на самых разных художников, а нарбутовские работы стали классикой русской детской книги.

В дореволюционной России была еще одна сфера книжного искусства, полемически противопоставлявшая себя стилизаторским и ретроспективистским устремлениям мирискусников, внешне порывавшая с какой-либо традиционностью. Футуристическая книга эпатировала корявостью, самодельностью, употреблением самых неподходящих материалов – как известно, футуристы использовали иногда в качестве бумаги обыкновенные обои. Обычно футуристическая книжка была тонкой брошюрой, чьи листы целиком

исполнялись или на литографском камне, или с помощью гелиографии. Самодельная, самописная книга становилась оригинальным шедевром своих творцов, среди которых были Алексей Крученых, Ольга Розанова, братья Давид, Николай и Владимир Бурлюки, Велимир Хлебников, Казимир Малевич и другие русские авангардисты.

Революционные потрясения в России не могли не найти своего отражения в книгах для детей. Они выпускались и в самые трудные годы. Наряду с традиционными народными сказками появились брошюры с агитационной направленностью и текстов, и картинок. Стилистика народного лубка оказывала значительное воздействие на эти произведения, имевшие тот же визуальный характер, что и «Окна РОСТА», и политические плакаты, и оформление агитационных поездов, и многие другие пропагандистские начинания советской власти.

«Левые» художники сотрудничали с новой властью, установленной в бывшей Российской империи самой левой политической партией. Отечественные авангардисты полагали, что у них одинаковое мировоззрение, одинаковые задачи, и свою роль художники видели в том, чтобы через создание нового искусства выйти к созданию нового справедливого общества, воспитанию нового человека.

Художники в большинстве своем, как известно, так и остались утопистами, еще долго боровавшимися за создание нового искусства, адекватного современности, в отличие от большевиков, использовавших утопические вековечные мечтания советам для другой стратегии.

Сопряжение супрематизма, самого радикального направления в русском авангарде, с нуждами новой власти и с традиционными сказочными мотивами эффектно проявилось в детской книге «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках», спроектированной Эль Лисицким в 1920 году в Витебске (опубликована в 1922 в Берлине). В ней были заложены фундаментальные основы новой детской книги – опора на игровую визуальность, равноправие текста и пластических элементов. «Книга

И.Я.БИЛИБИН
Иллюстрация к
русской народной
сказке «Поди туда –
не знаю куда,
принеси то – не
знаю что». 1935
Акварель

IVAN BILIBIN
Illustration for
the Russian Folk
Tale "Poidi tuda –
ne znayu kuda,
prinesi to – ne znayu
chto". 1935
Watercolour

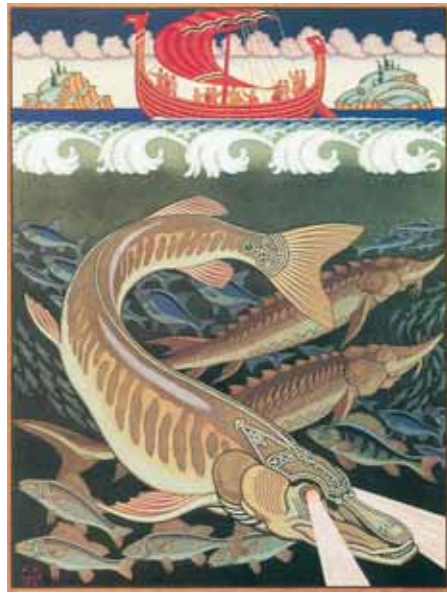


The global aim of the artists of the "Mir Iskusstva" movement was to create a unified style to be applied in all spheres of everyday life; they were the first in Russia to claim "the book" as "a small synthesized piece of art", while architecture was considered to be "a large" one.

Children's books were created by famous artists such as Alexandre Benois, Mstislav Dobuzhinski, Ivan Bilibin... They illustrated Russian and world folk fairytales, as well as fairy-tale-romantic stories by Russian and foreign poets and writers. The refined cultural education and exceptional artistic taste of the miriskusniki made it possible to harmonize the stylistic peculiarities of book illustration with

the most vivid characteristics of the national and folk style and still match the period, with the epic narration of the fairy-tale or a poem. Little children – both readers and viewers – received a kind of historical education through book illustration. It is true that in the works of art created by the miriskusniki the children's world was very remote from that of actual reality, but what a wonderful fantastic imaginary world flourished in their colourful pages!

The highest achievements of the miriskusniki's children's books were the works by Georgi (Yegor) Narbut (1886–1920). To this day one cannot fail to admire his unsurpassed creativity, the colourful magnificence of his illustrations, and his accurate attention to his-



torical detail and period atmosphere. The decorative style of Narbut influenced a great number of book illustrators, and his own works are considered classics in Russian children's books illustration.

In pre-revolutionary Russia there was another field of book illustration – one which broke all traditions, and was in polemic opposition to the stylistic and retrospective tendencies of *miriskusniki*.

The futurist book shocked readers with its clumsiness, the amateur style of its presentation, and use of some absolutely inadequate materials (sometimes even wallpaper). The futurist book was often very thin – almost a kind of a brochure, printed either lithographically, or by heliograph. Thus any hand-made written book turned to be an original masterpiece of its creators. The futurist editions of Alexei Kruchenykh, Olga Rozanova, the Burliuk brothers (David, Nikolai and Vladimir), Velimir Khelebnikov, Kazimir Malevich and other representatives of the Russian avant-garde still impress the reader with their expressiveness, absolute unity of word and image, and by the energy of their artistic gesture. The stylistic devices of the futurists became another source for children's book illustration in the 1920–1930s.

The revolutionary upheaval in Russia found specific realization in children's books, which were published even during the most tragic and tough times. As well as traditional folk fairy-tales some brochures with propaganda texts and illustrations were also published. A folk *lubok*-style is apparent, which had a visual character resembling that of the "Okna



И.Я.БИЛИБИН
Подводное царство.
Эскиз иллюстрации
к русской былине
«Вольга» (не издана)
1928
Бум. на картоне,
акварель

IVAN BILIBIN
Podvodnoye tsarstvo
Illustration for
the Russian bylina
"Vol'ga" (not published)
Watercolour, paper
on cardboard

ГИ.НАРБУТ
Лист «И»
к «Украинской
азбуке». 1917

GEORGI NARBUT
Illustration "I" for
the "Ukrainskaya Azbuka". 1917

ГИ.НАРБУТ
Иллюстрация к басне
«Ворона и Курица»
в книге «1812 год
в баснях Крылова»
1912

GEORGI NARBUT
Illustration for
the Fable "Vorona
i Kuritsa" for the
book "1812 god
v basniyakh Krylova"
1912

входит через глаз, не ухо»¹, – провозгласил основоположник отечественного дизайна, впоследствии блистательно развивший приемы, впервые в полной мере проявившиеся при создании книги для детей.

Детская книга, молодой и новый вид искусства, развивалась стремительными темпами. В 1920-е годы исторически сложилось так, что центрами этого развития стали две столицы, Петроград-Ленинград и Москва.

Малой родиной почти всех мирискусников был Петербург, и не удивительно, что именно там расцвели заложенные ими традиции. В Петрограде (затем Ленинграде) сразу после революций начала складываться знаменитая ленинградская школа детской книги, функционировавшая в естественно-органическом виде на протяжении полутора десятков лет и оставившая по себе замечательные памятники.

На протяжении 1920-х и вплоть до середины 1930-х годов советская книга для детей переживала небывалый подъем. Условность книжного пространства, плоскостность бумажных листов заведомо располагали к творчеству, основанному на новых пластических ценностях, выработанных во «взрослом» искусстве русского авангарда. Тем более что художни-



ки, пришедшие в детскую книгу, были полноправными участниками авангардного художественного процесса эпохи «бури и натиска».

С особой рельефностью это обстоятельство проявилось в биографии Владимира Лебедева (1891–1967), чьи заслуги в деле становления новой детской книги трудно переоценить. В 1920–1930-е годы среди профессионалов за ним закрепился титул «король детской книги»², а саму ленинградскую школу по праву называли «лебедевской школой».

Работа в детской книге началась для Лебедева в раннесоветские годы. Обогащенный опытом художественного претворения обыденной реальности, художник совершил революционный по своему значению акт. От традиционной сказки, условного, вымышленного «детского» мира, культивировавшегося мирискусниками, он обратился к современной действительности, видя в ребенке маленького человека, познающего окружающую жизнь и нуждающегося в надежном и опытном наставнике, руководителе.

В цветной литографированной книге «Приключения Чуч-ло» (Петроград, 1921, опубликована в 1922) Лебедев продолжил экспериментаторство русских футуристов – нарисованную и

ROSTa" (Windows of the Russian Telegraph Agency), as well as the style of political posters, the design of propaganda trains and many other propaganda devices of Soviet power.

The left-wing artists cooperated with the new government established in the former Russian Empire by the most extreme left political party, the Bolshevik wing of the Russian Social-Democratic party headed by Vladimir Lenin. Russian avant-gardists sincerely believed that their world view and their aims coincided with those of the Bolsheviks. They regarded their role as to create a new art and, following this line, to strive towards the creation of a new just society and a new human being.

It is common knowledge that the majority of the artists had been and were "utopists", leading a struggle for the creation of a new art adequate to contemporary reality. On the contrary, the Bolsheviks exploited the centuries-old utopian dreams towards a quite different strategic direction. But at the dawn of the Soviet era nobody could foresee future repressions, and the creative activity of the avant-garde artists led Russian art to the forefront of world art for the first time in its history.

The connection of suprematism – the most radical trend in the Russian avant-garde – with the needs and requirement of the new political power and simultaneously with traditional fairy-tale motifs was vividly manifested in the book "Suprematic Tale about the Two Squares in Six Constructions" designed by El Lissitzki in Vitebsk in 1920 (published in Berlin in 1922). In this edition one can see all the fundamental elements of the new children's book – an orientation towards a playful visuality, and a balance of text and plastic elements. "The book enters through the eye and not through the ear"¹, claimed the founder of Russian design who later would brilliantly develop the algorithms applied for the first time in the children's book.

Children's books – a young and new kind of art – developed rapidly and energetically. In the 1920s the two Russian capitals – Petersburg-Petrograd-Leningrad and Moscow – become the two centres of children's book production.

Petersburg was the birthplace of almost all the *miriskusniki*, and thus it

was only natural that the publishing traditions established by them flourished in that city. In Petrograd (renamed Leningrad in 1924), immediately after the two revolutions, the process of formation of the famous Leningrad school of the children's book started; the school had been functioning for almost fifteen years and had produced some outstanding results.

During the 1920s and through to the middle of the 1930s the production of Soviet children's books developed. The very process of their design was extremely creative, centred on the idea of using the volume of the book and the space of its sheets to apply new plastic compositions worked out for "grown up" Russian avant-garde art. Further, the artists working with children's book illustration were active participants in the avant-garde epoch of "Sturm und Drang" ("Storm and Stress").

The biography of Vladimir Lebedev (1891–1967), whose contribution to the art of children's book illustration cannot be overestimated, is a typical example. In the 1920–1930s he won the reputation of a real master and was called the "king of the children's book"², while the Leningrad group was called "Lebedev's school".

Lebedev began working in the field of book illustration in the early years of the Soviet Republic. He already had a unique experience of creating everyday reality which enabled him to make a truly revolutionary action; after breaking with the tradition of the *miriskusniki's* fairy-tale illustration with their cultivation of a fictive childish world, Lebedev turned to contemporary reality. He approached the child as a small human being in the process of exploring surrounding everyday life, who needed a trustful experienced teacher and tutor.

In his coloured lithographic book "Chuch-lo Adventures" (Petrograd, 1921 – published in 1922) Lebedev carried on the experimentation of the Russian futurists: he wrote and hand-painted the book himself on lithographic plates.

It was the starting point for a number of future editions illustrated so vividly and with such expressive force that they formed an absolutely independent part of the book, and were often understandable without any even very laconic explanatory text. These picture books were meant



ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ
Иллюстрация к
еврейской народной
сказке «Козочка»
1919

EL LISSITSKI
Illustration for the
Jewish Folk Tale
"Kozochka". 1919

написанную им самим книжку он целиком выполнил на литографском камне. Несколько предваряя изложение, следует сказать, что уже тогда было положено начало целому ряду будущих изданий, где картинки были настолько выразительны и самостоятельны, что не нуждались даже в самом лаконичном тексте. Такие книжки были призваны расширить кругозор самых маленьких детей, еще не знавших о письменных знаках. Альбомы «Верхом» и «Охота» самого Лебедева, «Вот так картинки» и «Всякая всячина» Владимира Кошаревича, «Вольные птицы» и «Птенцы» Евгения Чарушина и многие другие получили жанровое определение «книжки-картинки».

Новоизобретенные приемы Лебедев углубил и отшлифовал в знаменитой книжке «Слоненок» (Петроград, 1922) – сказке Редьярда Киплинга, переведенной на русский язык Корнеем Ивановичем Чуковским и Самуилом Яковлевичем Маршаком. «Приключения Чуч-ло» и «Слоненок» сыграли роль своеобразных манифестов новой книги для детей. Именно они ознаменовали рождение новой школы, «лебедевской школы» книжной графики, революционировавшей детскую иллюстрированную книгу.

¹ Эл Лисицкий. Примечание не к этой книге // Альманах Уновис № 1. Витебск: Уновис, 1920 (без пагинации).

² El Lissitski. Primechaniye ne k etoy knige// Almanakh Unovis №1.Vitebsk: Unovis, 1920 (without pagination).

² Исследователи истории русской книги отмечали: «Лебедев (его даже называли «король детской книги») вообще распространял вокруг себя сильное влияние» (цит. по изд.: Кузнецова В., Кузнецов Э. Цехановский. Ленинград: Издательство «Художник РСФСР», 1973. С. 78).

² The investigators of the history of the Russian book stated: 'Lebedev (he was even called "The King of the Children's Book") was really a very influential personality' (op. cit.: Kuznetzov V., Kuznetzov E., M.Tzekhanovski. Leningrad: Publishing House "Khudozhnik RSFSR", 1973, p. 78).

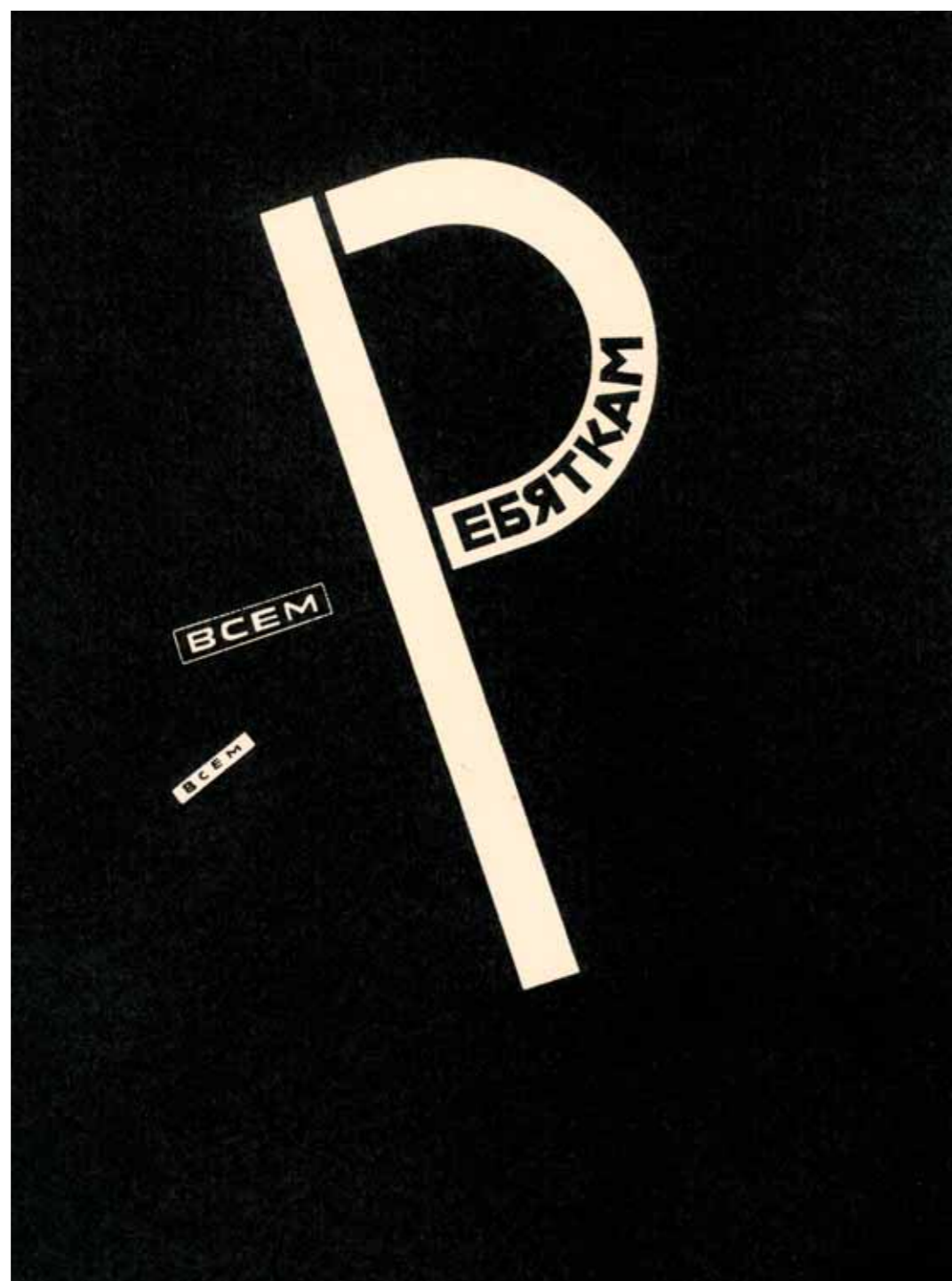
for very little children who knew no letters and could not read. The albums "Verkhom" (On Horseback) and "Okhota" (Hunting) by Lebedev, "Vot tak kartinki" (What Beautiful Pictures!) and "Vsyakaya vsyachina" (Farrago, or All Sorts of Odds and Ends) by Vladimir Konashevich, "Volnye Ptitsi" (Free Birds) and "Ptentsi" (Fledgelings) by Evgeni Charushin and many other books defined the "picture-book" genre.

These newly invented methods were developed and mastered by Lebedev in the famous book "The Elephant's Child" (Petrograd, 1922), a fairy-tale by Rudyard Kipling translated into Russian by Chukovski and Marshak. "Chuch-lo Adventures" and "A Little Elephant" became a manifesto for the creation of the new children's book. Uniquely they symbolized the birth of a new school - "Lebedev's school" - of book illustration, a graphic art that revolutionized the children's picture book.

If we concentrate our attention on the most typical characteristics of Lebedev's first book "The Elephant's Child", its one-dimensional approach to depicted objects, unbroken by any illusion of space, is noticeable, as is the white sheet of paper as the medium on which the action takes place; the denial of any linear shape; a plasticity of images based on the combination and opposition of pictorial spots; the selection of the most typical peculiarities of the anatomy and movement of the animal body; and the distinct contrast between generalization and a sudden detailed elaboration of the form. The laconic language of his graphic images stressed their funny vividness and the enthralling appearance of the scenes depicted.

These newly worked-out principles of book art illustration, with their strict construction and architectonics were based on the achievements of both suprematism and constructivism; the synthesis of these two avant-garde directions of art development, supplemented by Lebedev's own discoveries in artistic language, formed a highly special and individual style of the artist.

There was another, no less significant tradition in book illustration connected with the name of Georgi Narbut and his beautifully decorated books. Such artists as Sergei Tchekhonin, Dmitri Mitrokhin,



ЭЛЬ ЛИССИЦКИЙ
Иллюстрация к книге
«Супрематический
сказ про два квадрата
в 6-ти постройках»
1922

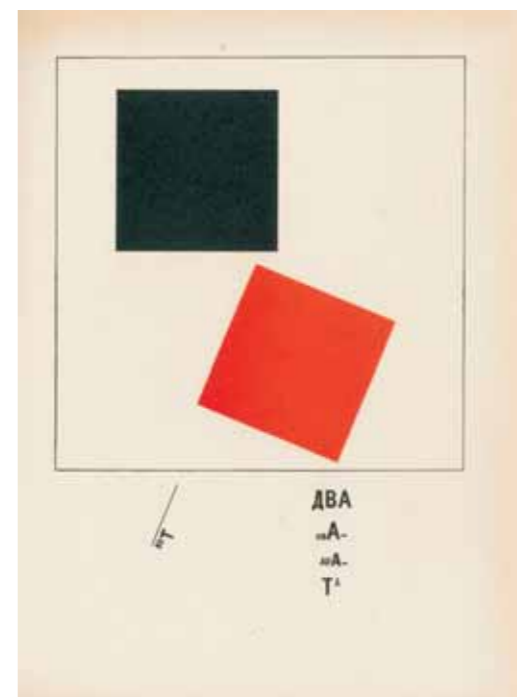
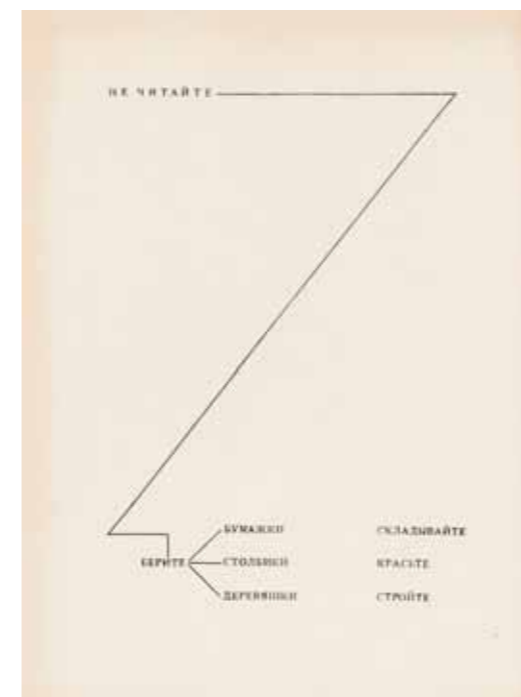
"Suprematic Tale
about the Two Squares
in Six Constructions"
designed by
EI LISSITSKY

Заново продуманные принципы искусства книги, их четкая конструкция и архитектуроника вобрали в себя достижения и супрематизма, и конструктивизма; синтез этих двух авангардных течений, дополненный собственными открытиями Лебедева в образительном языке, определили глубоко индивидуальный стиль художника в эпоху высшего расцвета ленинградской школы детской книги.

Другой, не менее существенной традицией в новой книжной графиче

ке была традиция, идущая от красочно-декоративных книг Георгия Нарбута. Ее по-своему интерпретировали и воплощали Сергей Чехонин, Дмитрий Митрохин, Юрий Анненков и другие. Наиболее последовательным сторонником и выразителем этой традиции стал второй столп ленинградской школы Владимир Конашевич (1888–1963).

В отличие от живописно-лапидарных образов Лебедева, средой которых была белая бумажная стра-



Yuri Annenkov and others developed their own interpretation and application of Narbut's approach to book illustration. Another pillar of the Leningrad school - Vladimir Konashevich (1888–1963) - became the most active propagandist and follower of Narbut.

Unlike the restrained pictorial images of Lebedev who used the white sheet of paper as a medium, Konashevich's illustrations are built on a multi-subject visual story; they are stuffed with precise and intriguing details, animated objects,

depicting the landscape and interior background so meaningful for genre scenes.

These revolutionary changes in the Russian children's picture book were supported by the institutions concerned. In 1923 the publication of the children's almanac "Vorobei" (Sparrow) was launched, which later on became a monthly magazine "Novi Robinzon" (New Robinzon). The man who initiated and inspired the artists and writers to group themselves around these editions was the outstanding children's poet Samuil Marshak (1887–1964). In 1924 he

ЭЛЬ ЛИССИЦКИЙ
Иллюстрация к книге
«Супрематический
сказ про два квадрата
в 6-ти постройках»
1922

"Suprematic Tale
about the Two Squares
in Six Constructions"
designed by
EI LISSITSKY

строились на многосюжетном образительном рассказе, они были полны увлекательных и точных деталей, одушевленных предметов, воспроизводили пейзажные и интерьерные фоны, существенные для массовых сцен.

Революционные изменения в отечественной детской книге были подкреплены организационными институтами. Еще в 1923 году возник детский альманах «Воробей», переросший затем в ежемесячный журнал «Новый Робинзон». Идеальным вдохновителем и руководителем группы художников и литераторов, объединившихся вокруг этих изданий, был замечательный детский поэт С.Я.Маршак (1887–1964). Он возглавил образованный в 1924 году Детский отдел Государственного издательства (Госиздата). Легендарные детские журналы «Чиж» и «Еж», функционировавшие в Ленинграде, были также детищами Маршака.

Выдающийся литератор К.И.Чуковский (1882–1969) наряду с Маршаком вел титаническую деятельность по созданию новой литературы для детей. Начав в революционном 1917 году, когда был издан его первый опыт в детской книге - «Ваня и Крокодил» (впоследствии «Крокодил»), Чуковский в истории русской культуры остался прежде всего сочинителем легендарных детских стихов и поэм, основанных на сказочных сюжетах, но с предельно реалистическими деталями и околичностями: маленькие дети в России и по сей день не сомневаются в подлинности походов злого Бармалея и доброго доктора Айболита.

В необычайно сжатые сроки в СССР сформировалась новая детская литература с широчайшим диапазоном видов и жанров. Ее создатели полагали, что огромный сложный мир со всеми его сторонами должен стать доступным ребенку, - свою задачу они видели в том, чтобы приготовить его к активной творческой жизни, дать правильные в ней ориентиры.

Традиционные фольклорные сказки, главная духовная пища детей в старые времена, никто не отменял, но они превратились теперь лишь в



Э.А.БУДОГОСКИЙ
Обложка книги
Н.Кескля «Селедка»
1930

EDUARD BUDOGOSKI
Cover for the book
"Seledka" by N.Keskl
1930

headed the newly-formed Children's Department of the State Publishing House (Gosizdat). The children's magazines "Chizh" (Siskin) and "Yezh" (Hedgehog) which were published in Leningrad later became legendary, and were also Marshak's creations.

Marshak and another renowned Russian author Kornei Chukovski (1882-1969) were tremendously active in the field of new children's literature. Having started in 1917 with the first new kind

Ю.А.ВАСНЕЦОВ
Иллюстрация к
книге «Радуга-дуга».
Русские народные
песенки, потешки,
прибаутки». 1969

YURI VASNETSOV
Illustration for the
book "Raduga-duga".
Russkiye narodniye
pesenki, poteshki,
pribautki". 1969



часть литературного половодья, называемого «книги для детей».

Виды и жанры новой литературы включали в себя стихотворные сказки на современную бытовую тему, научно-фантастические повести, лирические новеллы о родной природе, рассказы о современной технике и ее достижениях, познавательно-научные очерки обо всех сферах знания – от математики с биологией до истории с философией.

Живая жизнь во всем многообразии ее проявлений преломлялась в произведениях талантливых писателей и художников, составивших костяк ленинградского отдела Госиздата. Энтузиаст Маршак привлек к деятельности отдела таких авторов, как прозаики Борис Житков, Виталий Бианки, Михаил Ильин, Елена Данько, поэты Евгений Шварц, Николай Олейников, Николай Заболоцкий, Александр Введенский, Даниил Хармс, и многих других. Они писали без всяких скидок на «неразумность малых детей», их произведения были настоящими творениями настоящей литературы, доставляя высокое эстетическое наслаждение и взрослым читателям.

Художественную редакцию ленинградского отдела возглавил Владимир Лебедев. Его коллегами и единомышленниками стали Николай Тырса, Николай Лапшин и Вера Ермолаева, а вскоре к ним присоединились лебедевские ученики Алексей Пахомов, Евгения Эвенбах, Татьяна Шишмарева, Эдуард Будогоский. В конце 1920-х годов появилась талантливая молодежь – Юрий Васнецов, Валентин Курдов, Евгений Чарушин. Этим мастерам принадлежит заслуга в деле утверждения художественной системы, определившей облик новой отечественной книги для детей.

Литераторы, направившие свои усилия на создание стихов и прозы, рассчитанных на маленьких слушателей и читателей, в полной мере осознавали первостепенное значение художников в детской книге. К.И.Чуковский, автор «Тринадцати заповедей для детских поэтов», говоря о первой заповеди, пояснил: «Всякая поэма для детей должна быть графична. Ибо стихи, сочиняемые

детьми, так сказать, стиховые рисунки... Те стихи, с которыми художнику нечего делать, совершенно непригодны для ребят»³.

Среди видов и жанров детской литературы, порожденных общественными изменениями в 1920-е годы, особенно примечательным был жанр книги научно-познавательной – ему не было аналогий в прежней жизни.

Новый мир населяли новые вещи: от чуда техники – аэроплана, до электрической лампочки, преобразившей прежний быт. Эти вещи и предметы были очеловеченными, интересными, добрыми – восторг перед их разумной гармонией с предельной выразительностью воплотился в книжках Михаила Цехановского (1889-1965), удивительного новатора, шагнувшего из условного пространственно-временного измерения книги в реальное пространственно-временное измерение кинематографа.

Придя в детскую книгу в середине 1920-х годов, Цехановский сразу заявил о себе как о художнике, умевшем крупно и занимательно представить «психологический» портрет того или иного предмета с любовным воспроизведением его устройства, с демонстрацией наиболее «физиономических» деталей. Специфическим свойством рисунков Цехановского была своеобразная магия представленных вещей; ему, как никому другому, удавалось рассказать о поэзии техники, поэзии обыкновенных орудий труда – при предельной конкретности и достоверности их облика.

Многие книжки Цехановского были созданы в соавторстве с Борисом Житковым (1882-1938), писателем, увлеченно и увлекательно рассказывавшем детям о подлинных, невыдуманных чудесах окружавшего их реального мира.

С именем Бориса Житкова была опосредованно связана книжка Маршака «Почта» (первое издание – 1927), ставшая судьбоносной для Цехановского. В маршаковских стихах нашла отражение реальная история:

³ Чуковский Кorneй. Тринадцать заповедей для детских поэтов // Книга – детям. Москва, 1929. № 1. С.13.
³ Chukovski Kornei. Trinatdztal' zapovedei dlya detsskikh poetov. In: Kniga – detyam. Moscow, 1929. №1, p.13.

of children's book – "Vania i Krokodil" (Vania and the Crocodile) – later it was published as "Crocodile", the first of its kind, Chukovski remains in the history of Russian culture as the author of popular children's poems in which he used fairy-tale subjects, though introducing absolutely realistic details. To this very day little children in Russia believe in the "true" adventures of the evil Barmalei, and the kind doctor Aibolit (the proper name derived from the two Russian words: "Ai" (Oh) and "Bolit" ("It hurts me"))...

In a surprisingly short period of time a new children's literature with a wide range of literary kinds and genres was formed in the USSR, whose creators considered that the enormous and complex world should be accessible to the child. Their task was to prepare a child for an active and creative mode of life, to give an orientation towards a correct life.

Nobody rejected traditional folklore fairy-tales – the main spiritual source in previous times – which constituted only a part of the literary flood which was titled "books for children". The genres of the new literature embrace poetic fairy-tales about contemporary everyday life, science-fiction short novels, lyrical novellettes about Nature, stories about contemporary technical achievements, as well as educational popular-science essays on all spheres of knowledge – mathematics and biology, as well as history and philosophy.

Life in all its diversity was depicted in the literary works of the talented writers and artists who formed the core of the Leningrad Department of Gosizdat. As a real enthusiast Marshak attracted and cooperated with such authors as writers Boris Zhitkov, Vitaly Bianki, Mikhail Ilyin, Elena Danko, and poets Eugeni Schwartz, Nikolai Oleinikov, Nikolai Zabolotski, Alexandre Vvedenski, Daniil Kharms and many others. They wrote without making any allowances for "inexperienced little children". Their works were examples of real literature, producing the highest aesthetic effect on grown-up readers also: this was the most typical characteristic of the golden age of children's books. The "children's" poems of Vladimir Mayakovskiy belong as much to "high" poetry as do his other famous poems for "grown-ups".

Vladimir Lebedev headed the artistic editorial board of the Leningrad

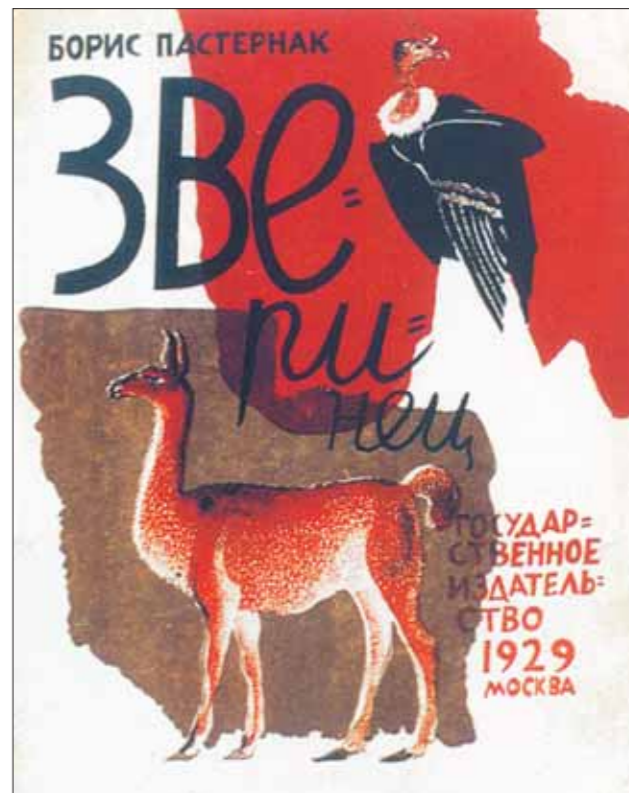
department. Nikolai Tyrsa, Nikolai Lapshin and Vera Yermolaeva became his colleagues and co-workers. Some time later Lebedev's disciples Alexei Pakhomov, Eugenia Evenbach, Tatiana Shishmareva and Eduard Budogoski joined them. At the end of the 1920s some talented young artists – such as Yuri Vasnetsov, Valentin Kurdov, Eugeni Charushin – appeared on the scene. It was they who worked out and created a new artistic system which determined the design of the new Russian children's book.

Those men of letters who concentrated their creative efforts on works of poetry and prose meant for young readers and listeners were aware of the primary importance of illustrators and artists. Chukovski, the author of "Thirteen Amendments for Children's Poets", gave the following commentaries to the first amendment: "Any poem meant for children must be graphical, because poems written by children are, so to speak, poetical drawings... Those poems which are not provocative for an artist, won't do for children"³.

Among all the kinds and genres of children's literature generated by the social changes that took place in the 1920s the most peculiar genre was that of the popular-science book, which was without previous analogues.

The new world was full of new things – like the aeroplane or the electric lamp – which completely changed everyday life. In the eyes of many these things were humanized, interesting and kind objects, and Mikhail Tsekhanovski (1889-1965) managed to realize and visualize in his books a popular admiration for this reasonable technical harmony. The artist himself was an outstanding pioneer in book design who turned a conditional spatial-time dimension of the book into the real spatial-time dimension of cinema.

Tsekhanovski turned to children's book illustration in the mid-1920s and immediately revealed an ability to present a "psychological" portrait of different objects, showing the smallest details of the mechanisms concerned and demonstrating their most typical details. The peculiarity of Tsekhanovski's drawing was the special magic of the objects depicted; he created poetic works even when draw-



Н.Н.КУПРЕЯНОВ
Обложка к книге
Б.Л.Пастернака
«Зверинец». 1929

Nikolai Kupreyanov
Cover for the book
"Zverinets" by Boris
Pasternak. 1929

письмо, посланное Житкову, пропущено за ним по многим странам и нашло своего адресата, лишь вернувшись обратно в Ленинград.

Динамичная «Почта» Цехановского была построена как стелющаяся лента дороги – каждый следующий разворот представлял собой смену видов, а контрастный монтаж картинок составил всю книжку целиком.

Логическое продолжение этих приемов побудило Цехановского стать автором рисованных игровых альбомов, получивших жанровое название «кинокнижек». В альбомах «Бим-Бом», «Игра в мяч», «Поезд» (вышли в свет в 1928) на страницах были помещены рисунки, разложенные на последовательные фазы движения – при быстром перелистывании изображение начинало двигаться, как в мультипликационном фильме. Цехановский и стал одним из родоначальников советской мультипликации – в 1929 году по сценарию С.Я.Маршака им был выпущен графический фильм «Почта» (I часть).

Целевшие мультфильмы Цехановского – среди них уникальный «Пасифик 231» на музыку А.Онеггера – говорят о нем как о творце, пред-



В.В.ЛЕБЕДЕВ
Обложка книги
С.Я.Маршака
«Усатый-
полосатый»
1930

VLADIMIR LEBEDEV
Cover for the book
"Usaty-polosatyy"
by S.Marshak
1930

ing a simple tool, making the image concrete and reliable.

Many books illustrated by Tsekhanovski were published in cooperation with Boris Zhitkov (1882-1938), a writer who told children about the true wonders of the surrounding real world and who made his stories interesting, fascinating and enthralling.

The name of Boris Zhitkov was connected with Marshak's book "Pochta" (Post). Its first edition was issued in 1927 and became a turning point in the fate of Tsekhanovski. Marshak's poems told a real story: a letter sent to Zhitkov followed his travels through many countries, and it reached the addressee only when he returned to Leningrad.

Tsekhanovski made his illustrations dynamic in the form of a long twisted road: each turn of the page visualized another sight, and such a contrasting arrangement of pictures composed the whole of the book.

A logical application of these algorithms encouraged Tsekhanovski to become the author of pictured play-albums, which were named "cinema-books". In his albums "Bim-Bom", "Igra v myach" (Playing a Ball), "Poezd" (A Train) – all were published in 1928 – the drawings were set in a certain order according to the phases of the movement. Thus if the pages of the book were turned quickly the image started to move like in an animated cartoon film. Tsekhanovski became the father of the Soviet animated cartoon – in 1929 he made a graphic film "Post" (Part I) based on Marshak's scenario.

восхитившем возникновение телевизионных клипов, столь влиятельного в конце XX века вида искусства. Музыкально-графические эксперименты Цехановского имеют статус подлинных шедевров, синтетически спаявших музыку, графику, динамику, свет, время.

В конце XX века широкое распространение получили интерактивные виды искусства, включавшие физическое общение зрителей-потребителей с тем или иным произведением, – трансформации и изменения, происходившие в процессе взаимодействия, рождали новые творения. И здесь следует подчеркнуть, что это качество новых видов искусства было инициировано и с блеском развито в советской книге для детей.

Как известно, великолепные книги мирискусников лучше было не давать в руки детям – они должны были благоговейно рассматривать драгоценные листы, перелистываемые взрослыми. Вникание в психологию детей, понимание этой психологии привело к возникновению оригинальных начинаний, прямо противоположных музейному отношению к детской книге, – появились издания, которые не только давались ребенку в руки, но и были рассчитаны на то, что ребенок самостоятельно будет рисовать, резать, клеить, конструировать с их помощью и на их основе.

Речь идет о многотиражных изданиях, в которых детям предлагалось самим вступить в интерактивный творческий процесс. Альбомы для

раскрашивания и вырезания, книги, позволяющие мастерить игрушки и поделки, пробуждали воображение ребенка, приучали его к результативному взаимодействию с миром.

Одними из самых изобретательных мастеров этого вида были Вера Ермолаева (1893-1938) и Лев Юдин (1903-1941), ближайшие сподвижники и последователи Казимира Малевича. Их альбомы отличала неистощимая выдумка: с помощью ножниц, клея, цветных карандашей дети создавали собственный «материальный мир». Замечательные книжки-игрушки «Бумага и ножницы» Ермолаевой – Юдина, «Покатаемся. Игрушки из бумаги и клея» и «Считалочка» Юдина, побуждая ребенка самому мастерить своеобразные бумажные изделия, воспитывали в нем понимание и ощущение формы, фактуры, цвета, композиции.

Советская книга для детей стала заметным явлением в европейском и мировом искусстве межвоенных десятилетий. Великий русский поэт Марина Цветаева (1892-1941), жившая с 1925 по 1939 год в Париже в эмиграции, была восхищена масштабностью новых отечественных изданий: «Что в России решительно хорошо – это детская книжка... Так в моем детстве для детей не писали...». Отмечая «высокую культуру руки и глаза», Цветаева завершила свой анализ примечательными и в высшей степени справедливыми словами: «...русская дошкольная книга лучшая в мире»⁴.

Великолепный взлет, небывалый расцвет новой детской книги, в особенности в период с конца 1920-х и вплоть до ее разгрома в середине 1930-х годов, имели еще один существенный исток, стыдливо замалчиваемый в советские времена. После 1929 года, года сталинского «великого перелома», коммунистические идеологи все более и более агрессивно

боролись с «непонятными, чуждыми народу» явлениями в искусстве, укрепляя власть тоталитарной системы. Через три года, в 1932 году волевым решением партии и правительства были уничтожены все группировки в изобразительном искусстве и образован единый Союз советских художников.

Не секрет, что художники-авангардисты – прежде всего супрематисты и конструктивисты – также были заняты созданием «большого стиля», направляя свой талант на проектирование архитектурных зданий, создание предметно-бытовой среды. Книжке в этих новых стилях отводилось место, но не основное. С возрастаньем гонений на художников-«формалистов» детская книга постепенно трансформировалась в практически единственную сферу, где сохранялась хоть какая-то возможность реализоваться художественным устоям бывших авангардистов.

Специфика книг для детей с ее приоритетами – визуальностью, декоративностью – еще долго позволяла культивировать высокие формальные достижения русского авангарда. Энергия цвета, плоскостность композиций, деформация рисунка во имя выразительности и наглядности, апроприация национальных стилей и их обыгрывание словно бы оправдывали применение условных, т.е. прежде всего пластических, приемов при нарастающих требованиях «реалистической передачи великой социалистической эпохи».

В первой половине 1930-х годов книга для детей превратилась в нишу для выживания всех талантливейших русских мастеров, чья биография была неразрывно связана с историей русского авангарда, и не только изобразительного. Последний отряд русских авангардистов в литературе, наследники отечественных бюджетян и кубофутуристов, поэты Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Олейников находили свой путь к читателю только в детских книгах.

Советские власти были заняты чистой и установлением идеологического порядка во «взрослой» литературе и искусстве. До детских книг у них дошли руки чуть позже – и раз-



Н.А.ТЫРСА
Обложка книги
Б.С.Житкова
«Про слона»
1928

NIKOLAI TYRSA
Cover for the book "Pro slona"
by Boris Zhitkov
1928

Only a few of Tsekhanovski's animated cartoons survived, among them his unique "The Pacific 231" set to A. Onegger's music. They show him as a master who foresaw the birth of the television advertisement, an influential kind of art so popular at the end of the 20th century. Tsekhanovski's musical-graphical experiments are masterpieces, synthesizing music, graphics, dynamics, light and time. (At the end of the 20th century interactive kinds of art were used widely, including physical communication of viewers/users with this or that work of art; and the transformations and changes taking place in the process of interaction gave birth to new creative works. It is worth mentioning that this quality was initiated and developed in the Soviet children's book.)

The miriskusniki's children's book was quite different from those that came later. The brilliantly produced books of the miriskusniki were not meant to be read individually by children – they were meant to be admired and cherished, and only grow-ups were allowed to turn their pages. Consideration of child psychology led to original initiatives very different from that museum-like attitude: books appeared which allowed the child to draw, cut or construct something using them,

issued in large print-runs meant to encourage interactive creative activity. Albums with blank illustrations to be coloured and cut out in order to make toys and other self-made trifles stimulated creative abilities of the children, teaching them how to interact with the wider world.

Among the most inventive masters of this kind of art were Vera Yermolaeva (1893-1938) and Lev Yudin (1903-1941) – the closest co-workers and followers of Kazimir Malevich. Invention was the most characteristic feature of their albums: thus children were able to create their own "material world", using scissors, glue and colour pencils. Absolutely wonderful books-toys like Yermolaeva-Yudin's "Bumaga i nozhnitsy" (Paper and Scissors) and Yudin's "Pokataemsya. Igrushki iz bumagi i kleya" (Let's Ride. Toys Made from Paper and Glue) and "Tschitalochka" (Play & Count) encouraged the child to make certain paper things, stimulating his/her understanding and perception of form, colour, composition and texture.

The famous Russian couple – Nina Simonovich-Yefimova (1877-1948) and Ivan Yefimov (1878-1959) suggested the idea of a home theatre made out of their books: "Teatr pyaterni" (The Theatre of the Palm), "Tenevoy Teatr" (The Shadow Theatre) and other books by the Yefimovs took children to a fairy-tale world of theatrical performance, turning them into little magicians.

The Soviet children's book became a noticeable phenomenon in European and world art in the decades between the wars. The great Russian poet Marina Tsvetaeva (1892-1941), who lived in immigration in Paris from 1925 until 1939, was impressed by the large-scale Soviet publications. She wrote: "What is decisively good in Russia is the children's book... There was nothing of the kind in my childhood...". Pointing to "the high culture of the hand and the eye" Tsvetaeva ended her analysis with the noteworthy and largely deserved words: "...the Russian pre-school book is the best in the world"⁴.

These outstanding achievements in the field of children's book art, particularly in the period from the end of 1920s through to its crushing defeat in the middle of 1930s, had another significant source rarely mentioned in Soviet times.



В.А.ВАТАГИН
Иллюстрация к книге
Р.Киплинга «Маугли»
1926

VASILY VATAGIN
Illustration for the book "Maugly" by
Rudyard Kipling. 1926

⁴ Марина Цветаева. О новой русской книге // Воля России (Париж), 1931, № 5-6. (Цит. по изд.: Цветаева М. Об искусстве / Комментарии и подготовка текста Л.Мнухина. М.: Искусство, 1991)

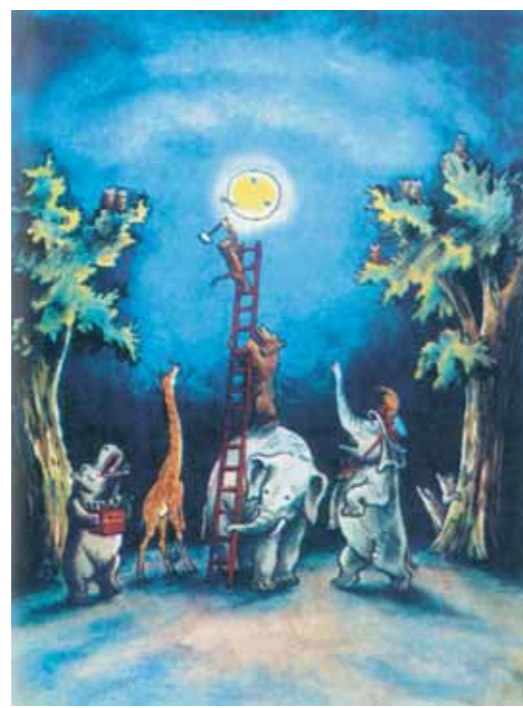
⁴ Marina Tsvetaeva. O novoi Russkoy knige. In: Volya Rossii (Paris), 1931, № 5-6. (Op. cit.: Tsvetaeva M. Ob iskusstve. Commentaries and compilation by L.Mnukhin. Moscow, Publishing House "Iskusstvo", 1991)



гром лучшей в мире детской книги был чудовищным по своей силе и последствиям.

В январе 1936 года было проведено совещание по детской литературе в Центральном Комитете Всесоюзного Ленинского коммунистического союза молодежи (ЦК ВЛКСМ), где уничтожающей критике подверглись книги ленинградской школы. В «Правде», правительственной газете страны, 1 марта 1936 года появилась погромная статья «О художниках-пачкунах». Одной из главных ее мишеней стало творчество Владимира Лебедева и Владимира Конашевича.

Некий «коллективный идеолог» особо издательские пассажи посвятил книге «Сказки, песни, загадки» Маршак в оформлении и с рисунками Лебедева, подготовленной к выпуску в издательстве «Academia» в 1935 году. В нее вошли лучшие совместные произведения знаменитой «пары» – хрестоматийные стихотворения «Сказка о глупом мышонке», «Багаж», «Мороженое», «Цирк», «Пудель» и многие-многие другие. А неведомый автор статьи доноса выражал возмущение «мрачным разгулом уродливой фантазии Лебедева... Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патолого-анатомический атлас. Здесь собраны все виды детского уродства, какие только могут родиться в воображении



Н.ФЛАПШИН
Обложка книги
М.Ильина «Солнце
на столе». 1926

NIKOLAI LAPSHIN
Cover for the book
"Solntse na stole"
by M.Ilyin. 1926

В.М.КОНАШЕВИЧ
Иллюстрация
к сборнику
К.И.Чуковского
«Сказки»
1934–1935

VLADIMIR KONASHEVICH
Illustration for the
book "Skazki" by
Kornei Chukovskiy
1934–1935

After 1929 - the year of Stalin's "great crucial change" - communist ideologists were becoming more and more aggressive in their struggle with phenomena in art that were "not understandable, alien to people", and strove to strengthen the power of the totalitarian system. Within three years - by 1932 - all groups of artists were abolished in a determined decision by the party and the government, and a single Union of Soviet Artists was formed. The doctrine of "social realism" declared the art of the *peredvizhniki* (Wanderers) a highlight in the development of world art, and the only method allowed was exact correspondence to nature and "correct" class orientation.

The all-embracing Stalinist pseudo-classicism was to become the only reigning style of the epoch. Any deviations from social realism were declared a survival of the decaying bourgeois system and were cursed as "formalism" and "formalists".

It is no secret that the avant-garde artists - and most of all the suprematists and constructivists - were engaged in the creation of a "large-scale style", concentrating their efforts on architectural design and the creation of everyday working environments. The book had found its place - a very modest one - in the development of new styles. As the prosecution of formalist artists became more severe, the children's book became

the only sphere of art where there remained any possibility to realize artistic avant-garde orientation.

The children's book, with its specific visual and decorative priorities, allowed the cultivation of high formal achievements of the Russian avant-garde for a long period of time. The colour energy, one-dimensional composition, a certain deformation of drawing for the sake of expressiveness and vividness, the use and exploitation of national styles justified the application of conditional methods, mainly plastic ones, required by the "realistic implication of the great socialist epoch".

In the first half of the 1930s the children's book became a niche, a refuge where the most talented Russian avant-garde masters (not only working in the visual arts) could survive. The last team of the Russian avant-gardists in literature, followers of the Russian "budetyans" and "cubo-futurists" - the poets Daniil Kharms, Alexander Vvedenski and Nikolai Oleinikov found their path to readers through children's books.

The Soviet authorities were busy "cleaning up" and establishing a new ideological order in "grown-up" literature and art; they found time for children's literature a little later - and the crashing defeat of the best children's book school in the world was awful, powerful and devastating. In January 1936 the Central Committee of the All-Union Lenin Communist Young League held a special meeting in order to discuss children's literature, at which the Leningrad school of the children's book received much criticism. A scathing article "On the Artists-daubers" was published on 1 March 1936 in the government newspaper Pravda, among its targets the works of Vladimir Lebedev and Vladimir Konashevich.

A certain "collective ideologist" devoted his most insulting passages to Marshak's book "Fairy-tales, Songs, Riddles", designed and illustrated by Lebedev (it was to be issued by the Academia Publishing House in 1935). The book included the best collaborative works of the famous "couple" - including their classic poems such as "A Fairy-tale about a Foolish Little Mouse", "Luggage", "Ice-cream", "Circus", "Puddle" and many others. The anonymous author expressed his indignation at "the gloomy flood of Lebedev's distorted fantasy... Here is the book ... one

компрачикоса... Даже обыкновенные вещи - столы, стулья, чемоданы, лампы - все они исковерканы, сломаны, испачканы, приведены умышленно в такой вид, чтобы противно было смотреть на них и невозможно ими пользоваться. Слово прошло по всей книге мрачный, свирепый компрачикос и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое скверное дело, расписался с удовольствием: Рисунки художника В.Лебедева. ... Это сделано не от бездарности, не от безграмотности, а нарочито - в стиле якобы детского примитива. Это - трюкачество чистой воды. Это - искусство», основная цель которого - как можно меньше иметь общего с подлинной действительностью». Обвинение партийного дуболома было не только идеологическим, но и по сути дела уголовным, ибо «компрачикосами» именовались средневековые изуверы: они воровали или покупали детей и затем, изуродовав их, продавали для показа на ярмарках и в цирках.

Вторым объектом уничтожения в статье «Художники-пачкуны» была книга избранных «Сказок» Чуковского - Конашевича, выпущенная тем же издательством «Academia» в 1935 году. Ей повезло больше - несмотря на критику, она все же успела увидеть свет, а тираж тома Маршак - Лебедева был почти весь уничтожен⁵.

Но уничтожались не только книги - уничтожались сами творцы. Лебедеву и Конашевичу повезло, их не тронули, им «лишь» сломали жизнь и творчество. Вера Ермолаева, Александр Введенский, Даниил Хармс, Николай Олейников, Николай Заболотский, Владимир Стерлигов, Густав Клуцис - мартиролог нескончаем - были арестованы, многие расстреляны, а их книги и произведения изъяты из библиотек и музеев и сожжены. «Лучшая в мире» книга для детей подверглась не только идеологическим гонениям, но и физическим репрессиям. Оправиться ей удалось очень нескоро.

Детская книга 1920-1930-х годов стала последним всплеском того могучего художественного движения, что получило в истории мирового искусства название «русский авангард».

Александра Шацких



Н.Н.КУПРЕЯНОВ
Обложка к «Сказке
о Пете толстом
ребенке и о Симе,
который тонкий»
В.В.Маяковского
1925

NIKOLAI KUPREYANOV
Cover for the book
"Skazka o Pete
tolstom rebyonke
i o Sime, kotoryi
tonkii" by Vladimir
Mayakovskiy. 1925

В.В.ЛЕБЕДЕВ
Обложка к книге
«Охота». 1925

VLADIMIR LEBEDEV
Cover for the book
"Okhota". 1925

turns over its pages with a feeling of strong disgust, like that felt at a pathological anatomical atlas. All kinds of children's distortions that can be born only by the fantasy of a "comprachicos" are gathered here... Even such simple things as tables, chairs, suitcases and lamps are crooked, broken and dirty, depicted in such a way that one cannot look at them without disgust and cannot use them. As if a rough wild "comprachicos" has walked up and down the book and marked every page of it with his dirty footsteps. And having done his foul business, he signs the work with pleasure: drawings by the artist Lebedev... This was done not because of any mediocrity or illiteracy of the artist, but deliberately - as if copying children's primitive style. These are pure tricks. This is 'the art', and its main aim is to reach the least in common with reality". These accusations of the party critic were not only ideological, but also criminal because the name of the "comprachicos" was used to describe the medieval monsters who kidnapped

⁵ Художественный редактор издательства «Academia», М.П.Сокольников, готовивший книгу Маршак-Лебедева к изданию, позднее рассказывал, что 50 экземпляров ему было приказано отправить советским начальникам, а весь остальной тираж был пущен под нож. Книга С.Я.Маршак «Сказки, песни, загадки» с рисунками В.В.Лебедева была переиздана в 1971 году Детгизом.

⁵ М.П.Сокольников who worked at the publishing house "Academia" and edited Marshak-Lebedev's book later remembered that he was ordered to send 50 copies to the Soviet chief officials, and the rest of the copies were destroyed. Just a few copies of the mentioned above 50 ones survived. The Marshak's book "Skazki, pesni, zagadki" illustrated by Lebedev was issued in 1971 by the publishing house "Detgiz".



and bought children and then, having distorted their faces, sold them to be exposed at fairs or in circuses.

The second object of accusation in the same article was the book of selected "Fairy-tales" by Chukovskiy-Konashevich, issued in 1935 by the same Academia Publishing House. However, the latter was luckier - in spite of all such criticism the work was published, while almost all copies of the Marshak-Lebedev volume were destroyed⁵.

But not only were the books destroyed - their creators were also prosecuted. Lebedev and Konashevich were lucky: they were not arrested, though their life and creative activity was spoiled. Vera Yermolaeva, Alexander Vvedenski, Daniil Kharms, Nikolai Oleinikov, Nikolai Zabolotski, Vladimir Sterligov and Gustav Klucis - the list can be continued - were arrested, and many of them shot, while their books were confiscated from libraries and museums and burnt.

The children's picture book of the 1920-1930s was the last splash of the powerful art movement that was named the "Russian avant-garde" in the history of world art. "Best in the world", it was subjected not only to ideological prosecution but also to physical repression, from which it took considerable time to recover.

Alexandra Shatskikh

Back to the Future

Эта статья названа «АА» потому, что проект строительства галереи Кэйт Бодерн был воплощен в жизнь как результат галтели возрождения искусства недавнего прошлого для настоящего и будущего поколений зрителей.

THIS ARTICLE IS TITLED 'BACK TO THE FUTURE' BECAUSE THE PROJECT OF BUILDING TATE MODERN WAS PROPELLED BY A VISION OF RETRIEVING AND REANIMATING THE ART OF THE RECENT PAST FOR AUDIENCES NOW AND IN THE FUTURE.

Назад в будущее

the development
of Tate Modern

история создания
Тейт Модерн

Before the advent of Tate Modern

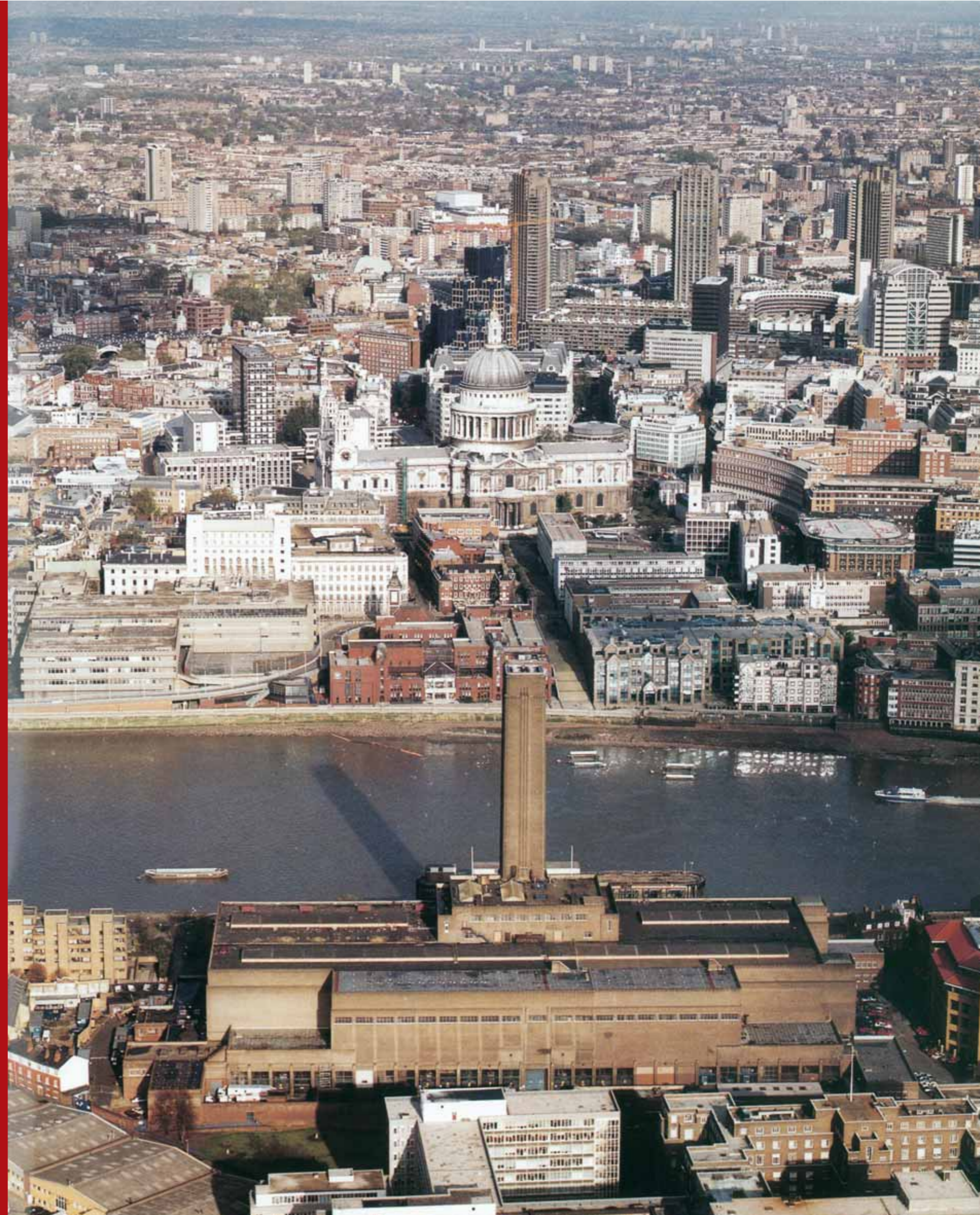
London did not have a Museum of Modern Art. It had the Tate Gallery and the idea of creating a Museum of Modern art was born from the necessity of finding more space to accommodate Tate's burgeoning collection. The squeeze on space was already acutely felt in the 1980s. Tate's nineteenth century buildings at Millbank in Southwest London with their various additions was totally unable to meet the demands of a collection that comprises over 60 thousand works – which covers not only international art of the twentieth century but aspires also to tell the story of British Art from around 1600 to the present

До появления галереи Тейт Модерн

в Лондоне не было музея современного искусства. В галерее Тейт существовала коллекция произведений современных художников, и идея создания такого музея была продиктована необходимостью размещения растущего собрания. Острая нехватка площадей ощущалась уже в 1980-е годы. Здание XIX века на Милбэнк (юго-восток Лондона), в котором размещалась галерея Тейт, даже с многочисленными пристройками было неспособно вместить коллекцию, составляющую 60 тысяч экспонатов, в числе которых не только интернациональное искусство XX столетия, но и бри-

Вид на галерею ▶
Тейт Модерн
и собор Св. Павла

View of Bankside ▶
with Tate Modern
and St. Paul's
Cathedral



day. Its displays, however well conceived tended to overcrowding and the architecture often vied with the demands of much contemporary art practice – installation, video, photography were all difficult to show in its classical galleries and sculpture halls.

Tate is a national museum and its ambitions had always outrun the share of the public purse allotted to it. However the advent of a national lottery in the 1992 and the government's decision to offer grants of 50% to major capital projects within the cultural field in celebration of the millennium gave the Tate the opportunity it had long been waiting for. In 1995 Tate was finally given the go ahead to develop a second site in central London to show its collection of twentieth century international art.

Of course finding a virgin site in central London presented something of a challenge. All the options were challenging, none obvious. One of them, Bankside power station on London's South bank, was particularly problematic. Not only was it a densely built up site, dominated by the looming bulk of Sir Giles Gilbert Scott's 1930's power station – full of the complex workings of a power plant disused for almost two decades, but the building was also part-owned and still operated by London's Electricity board. Although dramatically placed across the river from St Paul's cathedral it was enmeshed in an environment of post-war government buildings, cut through with derelict warehouses, railway embankments and major roads. Far from public transport connections – 15 minutes walk to the nearest tube at London Bridge, the elderly and unemployed in local authority housing dominated the local community. There were in the vicinity almost no shops and certainly no obvious visitor amenities in the form of restaurants, hotels, or smaller galleries. On the plus side the reconstruction of Shakespeare's Globe Theatre on its original site was moving towards completion next door while the river frontage afforded pedestrian access to the attractions a short distance upriver of the South bank centre's Hayward Gallery and concert halls and down river to London bridge and a developing frontage of tourist attractions. But the most important aspect of all was the staggering size of the site – eight acres of land for potential redevelopment – enough for now and the future, and in its comparative isolation from other cultural developments it offered Tate the possibility of being in at the start of a major piece of



urban regeneration, of working with new audiences and making new relationships with a local community.

The site was acquired in 1993 and an architect was sought through an international competition – amongst others Rem Koolhaas, Tadao Ando and Renzo Piano bid for the project – and the many varied entries gave us the opportunity to consider what the options were for a site so large and so open. Herzog and de Meuron were a comparatively young Swiss team and their only gallery experience was for a German private collector in Munich. However their scheme, which left the austere and distinctive building relatively untouched in its outward appearance, presented the possibility of creating within the acutely restrained budget a building whose internal accommodation was considerably larger than the space the budget could stretch to if demolition and a new building were considered. The scheme thus developed was to remove the entire internal structure, retaining the detailed brick curtain walls. At the top of the building a glass and steel structure – known as the light beam would provide top lighting for galleries, a brilliantly light zip of light to signal its presence at night and vertiginous view points over the river and sur-

ПАБЛО ПИКАССО
Три танцующие
фигуры
1925
Холст, масло
215x142,2

PABLO PICASSO
The Three Dancers
1925
Oil on canvas
215 by 142.2 cm
Purchased with a special
Grant-in-Aid and the Florence Fox
Bequest with assistance from the
Friends of the Tate Gallery and the
Contemporary Art Society 1965
© Succession Pablo Picasso / DACS,
London 2003

танское от 1600 года до сегодняшнего дня. Даже удачно спланированные экспозиции в старой галерее Тейт грешили излишней «перенаселенностью», в результате которой архитектурное пространство оказывалось соперничающим с представленными в нем экспонатами, в особенности с трудно сочетаемыми с классическими залами произведениями современного искусства, такими, как инсталляция, видео и фотография.

Галерея Тейт – национальный музей, но его финансовые притязания всегда выходили за рамки выделяемых казной средств. Однако с объявлением в 1992 году, в преддверии нового тысячелетия, национального конкурса среди учреждений культуры, по результатам которого проект-победитель на 50% оплачивался государством, галерея Тейт представилась долгожданная возможность. В 1995 году галерея, наконец, смогла продолжить дальнейшую разработку проекта по созданию в центре Лондона музея международного искусства XX века.

Без сомнения, найти незастроенную площадку в центре Лондона далеко не просто. Из всех предложенных вариантов не было ни одного явно подходящего. Тем не менее выбрали, на первый взгляд, не особенно удобную территорию электростанции на Бэнксайд (южная сторона Лондона). Она была не слишком подходящей не только потому, что там располагался густо населенный район с архитектурной доминантой объема электростанции сэра Джайлза Гилберта Скотта, окруженной целым комплексом построек завода, пустующего уже в течение двух столетий, но и потому, что часть этих построек до сих пор находилась в собственности лондонского Энергосовета. И хотя строительство на берегу реки, напротив собора Св. Павла, было довольно выигрышным, все же ситуация осложнялась тем, что здание музея могло затеряться в беспорядочных послевоенных постройках и оказаться отрезанным от внешнего мира заброшенными товарными складами и железнодорожными насыпями, т.е. в стороне от общественного транспорта, магазинов, да и всей инфраструктуры города, в которую входят рестораны, отели и маленькие галереи. Но с другой стороны, на близлежащей территории завершалась реконструкция Шекспировского театра «Глобус» (на его исто-

rounding landscapes for audiences to its roof top cafe. Seven floors of galleries and public space were to be constructed within the north half of the building; the area that housed the old boilers and plant while the original Turbine Hall, cathedral like in its height and length would be left largely untreated as a truly urban public space – a covered street.

Alongside planning for the opening displays and exhibitions programme we were also able to undertake our own programme around and outside the building – a museum without walls – to provide a visible and vocal presence both for local and international audiences. Our pre-opening programme had many parts – large-scale projections of avant-garde films onto the naked façade of the building, daylong art events in areas of community activity such as the local market place. Each one had a different but interlocking purpose: to encourage the growth of a fledgling audience among the local community and to keep attention on the project during the long and difficult build. 'Bankside Browser', for example, was an open exhibition involving artists in the surrounding area. Artists were invited to submit works or associated materials on a small scale to be included in an archive of local art. The archive was then available to the public in a now disused government building and also accessible via a special website. The project was directed by Tate but developed and undertaken by art administration students from a local college. Visiting the archive was as 'real' as possible with all the lengthy museum bureaucracies in place – catalogues to browse, forms to fill in, gloves to wear. The over two hundred entries ranged from amateur painters to artists of international repute.

Other projects involved visiting artists from abroad. We invited Mark Dion, an American artist whose commitment to institutional critic has led him to



ЛУИЗА БУРЖУА
Клетка (Глаза
и Зеркала)
1989–1993
Сталь, стекло,
мрамор, зеркала
236x210x219

LOUISE BOURGEOIS
Cell (Eyes and Mirrors)
1989–1993
Steel, glass, marble
and mirrors
236 by 210 by 219 cm

ЭНТОНИ ГОРМЛЕЙ
Ложка
1980–1981
Хлеб, воск
28x220x168

ANTHONY GORMLEY
Bed
1980–1981
Bread and wax
28 by 220 by 168 cm

рическом месте), до которого легко пройти пешком. Вверх по реке, недалеко, располагалась галерея Хейвард и концертные залы, а вниз по реке – Лондонский мост и другие туристические маршруты. При проектировании здания наиболее важным явилось то, что фасад его был обращен к реке, а восемь акров земли вполне достаточно для настоящего и будущего развития музея. Кроме того, этот проект стал новым по сравнению с историей развития других культурных учреждений, что и дало возможность галерее Тейт начать устройство и формирование городского района, приступить к работе с новой аудиторией и налаживанию контактов с местным сообществом.

Место строительной площадки утвердили в 1993 году, архитектора выбрали в результате международного конкурса – среди участников были Рем Кулхаас, Тадао Андо, Ренцо Пиано. Победителями стали молодые швейцарские архитекторы Херцог и де Мейрон, единственный музейный опыт которых – галерея для немецкого частного коллекционера в Мюнхене. Тем не менее предложенный ими проект, который предполагал, что суровый и выделяющийся внешний вид здания останется снаружи нетронутым, привлекал своей экономичностью, возможностью в рамках имеюще-

гося ограниченного бюджета построить новое, не разрушая старое. Проект Херцога и де Мейрона заключался в том, чтобы перестроить внутренние помещения, воздвигнув своего рода кирпичные стены-занавеси. Верх здания из стекла и стали планировался как источник освещения залов, как маяк, делающий галерею опознаваемой даже ночью, а также как смотровая площадка и кафе для посетителей. Семь этажей залов и зона рекреации должны были располагаться в северном крыле здания; часть, в которой находились старая бойлерная и турбинный зал, похожий за счет высокого и вытянутого в длину пространства на собор, осталась нетронутой, создавая у зрителя иллюзию настоящего городского пространства – крытой улицы.

К открытию торжественных мероприятий (выставок и показов) в новом здании готовилась программа и за его пределами – «Музей без стен» – с целью заявить публике о своем существовании в аудио- и видеоформате. Эта предваряющая открытие программа состояла из многих частей – крупномасштабный проект демонстрации авангардных фильмов, спроецированных на фасад здания; сменяющие друг друга в течение всего дня разнообразные мероприятия, включая проведение ярмарки. Или, например, проект «Молодежь Бэнксайда», к участию в котором были привлечены художники из окрестных районов для создания малоформатных произведений и дальнейшего включения этих работ в архив искусства местного сообщества. Впоследствии архив был выставлен на всеобщее обозрение в близлежащем заброшенном здании, а доступ к нему обеспечен в Интернете. Проектом руководила галерея Тейт, но проводила его и курировала группа студентов местного художественного колледжа. Посетить этот архив было не менее сложно, чем любой музейный архив, т.е. с соблюдением всех необходимых в этом случае формальностей: работой с каталогами, заполнением требований, наведением специальных перчаток. Более чем две сотни художников-любителей и художников с мировым именем посетили этот архив.

В другие проекты вовлечены и зарубежные авторы. Был приглашен Марк Дион, американский художник, имеющий опыт работы в качестве институционального критика со многи-



ДЭВИД ХОКНИ. Громкий выплеск. 1967
Холст, акрил. 242,5 × 243,9

DAVID HOCKNEY. A Bigger Splash. 1967
Acrylic on canvas. 242.5 by 243.9 cm

ми коллекциями, который способен организовать ряд проектов с привлечением местного сообщества. Дион инициировал летний «археологический проект», в ходе которого команды волонтеров прочесывали берег Темзы около галереи Тейт Модерн и Британской Тейт, чтобы на примере найденных «останков» показать их разную историю. «Находки» были расчищены, «атрибутированы», выставлены для обсуждения; представители местного района, речной полиции, обществ по изучению локальной истории прочитали курс лекций, затем все экспонаты выставили в кабинете, напоминающем немецкую Wunderkammer.

Оба проекта были связаны с местом, где расположилась галерея Тейт Модерн, – они осуществлялись одновременно со строительством, а их ключевые аспекты стали темой дискуссий по поводу того, как должна быть представлена коллекция галереи Тейт в новом здании.

В целом галерея Тейт объединяет две коллекции – это коллекция британского искусства начиная с 1600 года и коллекция интернационального искусства с 1900 года по сегодняшний день. Оба собрания имеют свои отличительные особенности. Первое представляет полный охват британского искусства, по этому разделу можно проследить взлеты и падения искусства Великобритании, отметить

work with many collections, to work with community groups in the local area. He initiated a summer-long archaeological project in which teams of volunteers combed the riverbank beaches at Tate Modern and the old Tate in search of remnants of their different histories. Roman oyster shells told of Southwark's ancient past just as quantities of bones, clay, bottles and nails evoked the many industries, which have flourished, and then declined along the riverbanks. More recent artefacts including voodoo dolls, Arabic poetry in a bottle, bullet cartridges as well as shards of human bone evoked the darker side of London's recent past. The Finds were cleaned, identified and laid out for discussion and debate by visiting lectures from the academic world, the community, the river police and local historical associations and then displayed in a cabinet, wonderfully evocative of a private collector's Wunderkammer.

Both projects dealt with the mapping the terrain, with organising data

and interpretation – key aspects of a collection in a process that was in some way parallel and certainly informed the lengthy discussions that were taking place with colleagues about how to present Tate's collection in the new building.

Tate's collection is really two collections – one of British Art from 1600 and the other a collection of international modern art from 1900 to the present day. The two collections have distinct characteristics. The British side is a broad survey telling many stories in depth, the highs and the lows, the great works and the lesser-known genres, the national and the regional. The international collection is smaller, patchy in its coverage of history – very little German or Italian art for example but with areas of strength such as Surrealism or Abstract Expressionism and a number of individuals such as Rothko, Pollock, Dubuffet and Giacometti represented in depth. Its holdings are stronger in the decades following the 1960s and its collection of video and installation from the

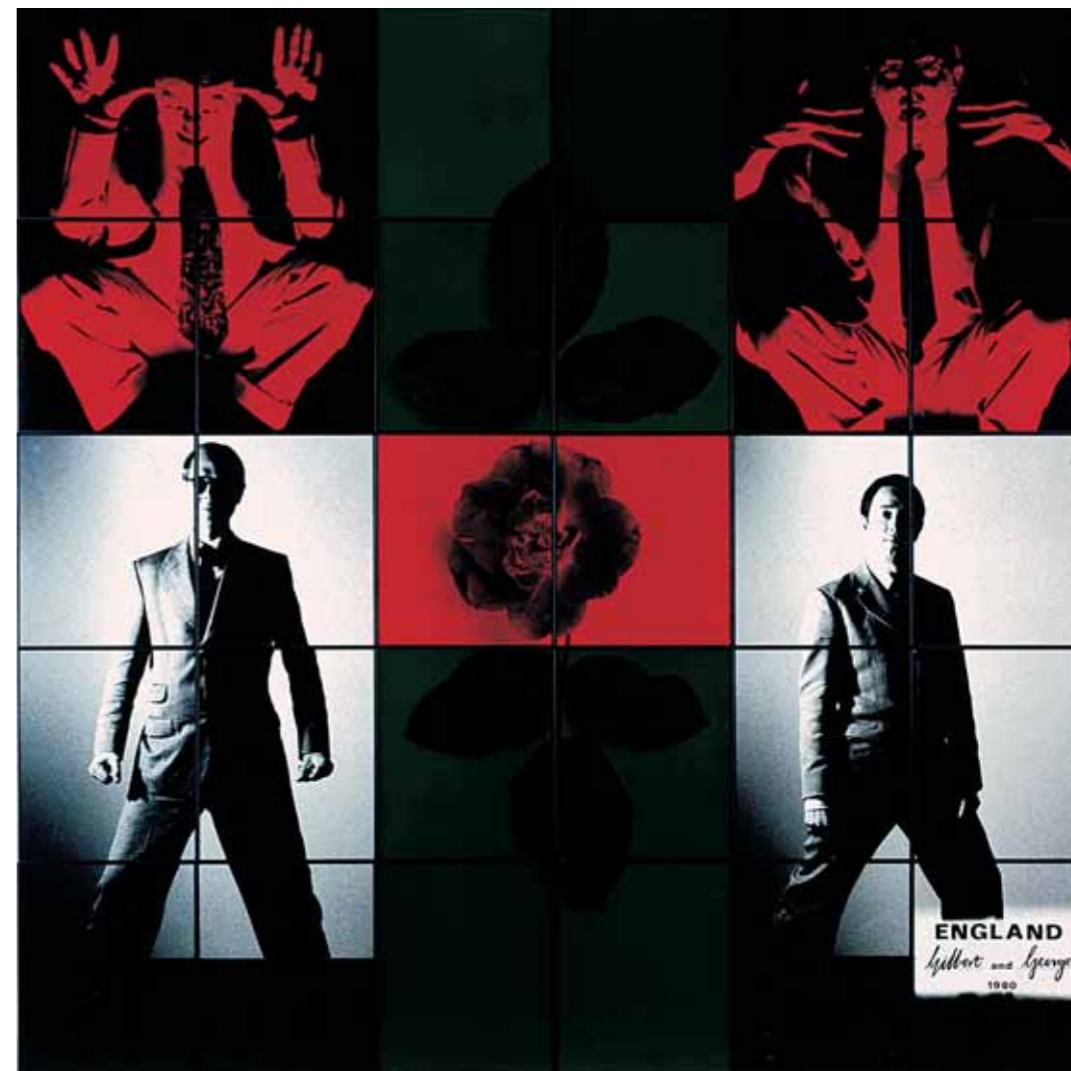


ГИЛБЕРТ И ДЖОРДЖ
Англия. 1980
Фотографии,
ручная раскраска
303×303

GILBERT & GEORGE
England. 1980
Photographs, some
handcoloured
303 by 303 cm
Purchased 1981
© Gilbert and George

Р.Б.КИТАЙ
Свадьба
1989–1993
Холст, масло
183×183

R.B.KITAJ
The Wedding
1989–1993
Oil on canvas
183 by 183 cm



ures beyond the metropolis of London. On a regular basis small displays from the collection, often focussing on a hand full of important works are put together in collaboration with these museums for local audiences who rarely, if ever, travel to the Capital city.

We started planning for the installation of the permanent collection at the end of 1997 with just over two years to go before opening. We were looking for new ways to show a collection in a new museum. As part of that thinking process we attempted to explore every conceivable model. The conventional model and one that had served the old Tate well was that originated by Alfred Barr, founding director of the Museum of Modern Art in New York. Barr mapped out a chronological genealogy of modernism with the well-known isms of avant-gardism's as its generative growth points. By the end of the twentieth century, after three decades of post-modernist practice and an equivalent period of revisionist art history Barr's model seemed to us unnecessarily restrictive. It seemed to us that this teleological

early 1990s is very distinguished. Within Tate's collection read Western European and North American for 'International', Britain's links with her former colonies or her present diasporic communities are barely represented. The histories told are predominantly white, male and straightforwardly modernist. Little art from outside the conventional mainstream of western art history is represented and little art that challenged the political hegemonies of its day.

The decision was taken in the early 1990s to maintain the cohesiveness of the collection within one single institution but to divide it into distinct areas of display in separate buildings: British Art at the old Tate, International Art at the New Tate with a variety of different approaches at Tate's two regional outstations, Tate St. Ives in the South West of England and Tate Liverpool in the North West. Of course what looked seamless on paper was and continues to be necessarily complicated by the history of Twentieth Century Art and the desires of both Tate Britain and Tate Modern to involve the more international practitioners from Britain in their own displays. Are Gilbert and George or Damien Hirst British or International? At the onset of debates about our future many British Arts raised concerns about their potential ghettoisation. The result of the ensuing debate was that displays of the collection on all sites would be open to change with British artists being shown sometimes in a British, sometimes in an international context.

Other constraints reinforced this decision. Like other museums across the world exhibitions of major artists and important themes are part of the regular programme – Tate Modern itself makes at least six temporary loan exhibitions a year and for these we depend on the generosity and willingness to lend of other public and private collections. In return, wherever possible, Tate must lend from its own collection. Our local audiences treasure our most iconic works, Picasso's 'Weeping Woman', Matisse's 'Backs', Dali's 'Mountain Cannibalism' to name just three – but they are also those most desired by others. These are movable feasts within an ever more intense international cultural entertainment industry. At the same time political imperatives within Britain, most especially the importance of regional cultural development, have encouraged Tate to establish partnership schemes with smaller museums around Britain, to show national treas-

его великих мастеров и узнать менее известных авторов, увидеть искусство центра и регионов. Интернациональная коллекция меньше и не одинаково полно иллюстрирует разные периоды истории искусства – в ней мало произведений немецких или итальянских авторов, но есть и сильные стороны, например широко представлены сюрреализм и абстрактный экспрессионизм, монографически показано творчество Ротко, Поллока, Дебюффе и Джакометти. Также к сильным сторонам коллекции относится искусство после 1960-х годов, в том числе первоклассная коллекция видео и инсталляций ранних 1990-х. В коллекции галереи Тейт западноевропейское и североамериканское искусство считается интернациональным. Британские колонии и национальные диаспоры Британии представлены незначительно. Экспозиция состоит в основном из произведений художников-мужчин европейского происхождения, работавших в области модернизма. В галерее Тейт искус-



chronology told an important history but that its history was only one possible history among many. At the beginning of a new century it was our ambition to present history as a series of stories, to represent complexity and multiplicity, density and divergence and to reflect an expansion of the field of art practice as well as an expansion in the fields of interpretation. Above all we wanted to turn things upside down and reflect contemporary perspectives on the art of the past. We wanted to address the past history of the work in the collection from the vantage point of the present.

This radical thinking helped us define a new set of ambitions. The notion of working backwards from the present to the past encouraged us to plan for displays without regard to historic hierarchies between media. Contemporary artists move seamlessly between media. Someone working in video may also make photographs or sculpture. Plenty of painters also work in installation. Works on paper are often as large and as heavily worked as old master paintings. We would, therefore show all media without distinction or separation within the gallery. At the same time the desire to furnish practitioners with a sense of the history of the mediums they work with led us to seek ways of representing media, such as photography, which Tate had not hitherto been associated outside the contemporary field. Long discussions with the V&A museum which houses, amongst other things, the National Collection of the Art of photography led to an agreement whereby we should freely borrow from each other's collections. Photography can now be seen at Tate Modern in the context of visual culture, at the V&A in the context of applied art.

Архитектурный комплекс
Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Авторы
ЭЛДРЕД ЭВАНС
ДЭВИД ШАЛЕВ
Вид сверху

TATE GALLERY
St Ives.
Architects
ELDRED EVANS
DAVID SHALEV
View from above

ство других стран показано менее представительно, что обусловлено мейнстримом западной истории искусства, а также недостаточно произведений художников, творивших, бросаая вызов современному им политическому режиму.

Решение поддержать объединение коллекций в рамках одного института, но разделить их по разным территориям и по разным зданиям было принято в начале 1990-х годов. В результате британское искусство находится в старой галерее Тейт, интернациональное искусство – в новой, включая региональные филиалы в Сент-Айвс, на юго-востоке Англии, и в Ливерпуле, на северо-западе страны. Однако то, что казалось простым на бумаге, было и продолжает оставаться довольно сложным особенно в отношении искусства XX столетия, так как обе галереи, Британская Тейт и Тейт Модерн, стремятся включить в свои экспозиции больше произведений британских авторов, практикующих по всему миру. Являются ли Гилберт и Джордж или Дамиан Херст британскими художниками или интернациональными? В разгар дискуссии о нашем будущем многие британские художники подняли вопрос о своей возможной изоляции по национальному признаку. В результате дебатов решено, что выставки этих мастеров будут проходить на всех территориях, иногда в контексте британского, иногда интернационального искусства.

Прочие обстоятельства только укрепили это решение. В Тейт Модерн, как и в других музеях по всему миру, которые имеют программу организации выставок крупных художников и экспозиций, посвященных большим направлениям в искусстве, проходит минимум шесть временных выставок в год; они состоят из произведений, которые галерея Тейт берет для временных выставок из других музеев и частных коллекций. По возвращении одолженных экспонатов галерея Тейт обязуется выдавать работы из своей коллекции. Например, знаменитые шедевры, принадлежащие Тейт Модерн, «Плачущая женщина» П.Пикассо, «Спины» А.Матисса, «Гора каннибализма» С.Дали чаще всего хотят получить для экспонирования. Эти произведения стали своего рода «передвижными праздниками» внутри (сейчас, как никогда, сильной) международной индустрии развлечений в сфере культуры. В то же время политические реа-

лии в Британии таковы, что важность регионального культурного развития всячески подчеркивается, это подвигло галерею Тейт установить партнерские отношения с малыми музеями Британии с целью показывать национальное достояние за пределами метрополии. Галерея Тейт в сотрудничестве с малыми музеями делает небольшие выставки, состоящие из первоначальных работ, для показа местным жителям, которые редко, а может и никогда не ездят в столицу.

Устройство постоянной экспозиции начали планировать в конце 1997 года. В процессе обдумывания мы искали новые пути показа коллекции в музее, пытались рассмотреть любую возможность. Традиционная модель экспонирования, которая успешно работала в старой галерее Тейт, была предложена в свое время Альфредом Барром, основателем и директором Музея современного искусства в Нью-Йорке. Барр составил генеалогическое древо модернизма (с хорошо известными всем «измами» авангардизма) с обозначением основных вех его развития. К концу XX столетия, после трех десятилетий постмодернизма и связанного с ним ревизионистского периода в искусствознании, модель Барра казалась бесосновательно ограниченной. Хотя эта телеологическая хронология важна, но она была лишь одной возможной из многих. В начале нового тысячелетия мы стремились представить историю искусства как целую серию историй, показать всю сложность, многообразие, насыщенность и пестроту, отразить расширение области художественной практики так же, как и ее интерпретации. Помимо прочего мы рискнули перевернуть привычные вещи с ног на голову, проецируя современные перспективы на искусство прошлого.

Благодаря столь радикальному мышлению мы определили новый круг задач. Принцип работы – «смотреть назад в будущее» – помог планировать выставки, беспрепятственно обращаясь к разным видам искусства. Несомненно, современные художники, следуя этому, свободно обращаются к различным видам искусства. Кто-то работает с видео, но может также фотографировать, делать скульптуру и инсталляции. Произведения, выполненные на бумаге, подчас не менее масштабны и тщательно сделаны, чем произведения «старых мастеров». Поэтому в галерее мы показываем без

If these were among the ambitions that emerged within our thinking we were equally guided by constraints and I have already spoken of the need to originate a model for the display of the collection that would embrace change and allow for different parts of the collection to rotate. The other main area of constraint was the nature of the building itself and by the time the curatorial team was in place key decisions about gallery circulating, visitor access, lighting, surfaces etc had already been taken. Two floors of gallery accommodation had been identified for the permanent collection, on levels 3 and 5 with the fourth floor between them assigned to temporary loan exhibitions. Each floor comprised two wings, with the chimney and circulation areas behind it bisecting the building. We had, in essence four relatively discrete, suites of galleries. The old Tate, with its galleries continuously interconnecting on a single gallery floor had suited a continuous chronological deployment of the collection. It was possible for the serious visitor to begin at the beginning and end at the present. No such continuity would be possible for the display at Tate Modern. Additionally research into visitor behaviour led us to believe that the average visitor would spend only about an hour looking at art before they did something different – have a coffee, go to the bookshop or leave. At 1200 square metres one of our suites would be about the right size for that visit. It was, it seemed to us at the time, unlikely that many visitors would visit more than one or at the most two suites. How then to generate a display that would make sense for a single suite, or two or indeed for all four? The answer was clearly to make four relatively self-contained displays each one answering a number of core aims but doing so with a distinct character. One of the great challenges of the modern art museum is to engage new audiences with the seemingly bewildering concerns of contemporary practice, or to encourage senior visitors to look for experiences of the sublime in new technology. A parallel challenge is to re-invoke for younger audiences the energy and dynamism of early twentieth century art. How dusty and brown those early cubist experiments seem to audiences brought up in a digital age. An agreed starting point was, therefore, that each suite would contain both old and new art and would at points bring these into dialogue.

In approaching an overarching

Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Главный вход

Tate Gallery
St Ives.
The main approach



ограничений и разделений произведения всех видов искусства. В то же время желание наделять практикующих художников чувством истории по отношению к тому, что они делают, заставляло искать пути репрезентации этих видов искусства, например фотографии, которая в галерее Тейт до сих пор не ассоциировалась с чем-то, кроме современного искусства. Долгие переговоры с Музеем Виктории и Альберта, который хранит Национальную коллекцию фотографии, позволили заключить договор, по которому оба музея могут обмениваться экспонатами. В результате в Тейт Модерн фотографию можно видеть в системе визуальной культуры, а в Музее Виктории и Альберта в контексте прикладного искусства.

Мы руководствовались необходимостью создать такую выставочную модель, которая бы позволила «перетасовывать» и менять разные части коллекции. Необходимо было учитывать саму природу здания. Когда собралась кураторская команда, все основные решения, касающиеся движения внутри галереи, доступа зрителей,

освещения и т.д., были уже приняты. Два этажа галереи предназначались для постоянной экспозиции, третий и пятый ярусы с четвертым этажом между ними – для временных выставок. Каждый этаж включал два крыла, разделенные дымоходами и вентиляцией. По существу, сложилось четыре относительно автономных объема. В старой галерее Тейт залы расположены по анфиладному принципу, удобному для размещения коллекции в хронологическом порядке. Начав осмотр с первых залов, представляющих самые ранние экспонаты, внимательный зритель заканчивал современным искусством. Но такой принцип построения экспозиции был невозможен для Тейт Модерн. Вдобавок ко всему, в результате изучения поведения среднестатистического посетителя, выяснилось, что он тратит на осмотр экспозиции всего лишь около часа, а потом делает что-нибудь еще: идет в кафе, музейный магазин или вообще уходит. Одна часть нашего помещения с площадью в 1200 метров как раз могла быть предназначена для такого часового посещения, поскольку в то время казалось маловероятным, что многие посетители захотят увидеть больше одного или двух разделов экспозиции. Как в этом случае создать такую экспозицию, в которой каждая часть являлась бы компонентом целого и в то же время была самодостаточной? Ответ очевиден – сделать четыре относительно самостоятельных объема, каждый из которых должен быть индивидуальным и выполнять определенные функции. Одна из самых больших трудностей для музея современного искусства – это, с одной стороны, заинтересовать такую публику, которую на первый взгляд не может привлечь современное искусство,

Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Внутренний вид.
Размер остекленных секций не превзойден в практике музейного строительства

Tate Gallery
St Ives.
The inner gallery.
It is believed to be the largest bent structural glass window in the world



structural scheme we explored a number of different historical templates – by art history, by art’s institutional history, by geo-political time frames. We discussed categories according to styles in art, according to different geographical boundaries, with reference to dominant philosophies, to different strategies of making art. At the beginning of the twenty-first century we are still familiar with the language of genre that audiences and practitioners at the beginning of the last century would have understood. And yet images and artefacts to which we ascribe such descriptions have undergone momentous and radical changes. We chose to adopt this familiar language as a way of exploring both innovation and continuity over time. Each of the four suites would unfold as a series of stories connected with a subject or genre and moving from the familiar and close into the increasingly complex field of contemporary art. In one suite a series of rooms would establish the development of the still-life genre in the early twentieth century – the centrality of the subject to Cubist experiments for example. The display would then move on to exploring the ways in which, from Duchamp onwards artists have appropriated objects and introduced them into the work of art. Finally the suite would introduce ways in which contemporary artists increasingly engage with the everyday. The suite contains, at present, a specific focus on the continuing persistence of memento mori subjects as well as a focus on the post-Surrealist legacy of the fetish in art. There are also a number of monographic displays including rooms devoted to Mark Dion and Cornelia Parker. The title of this suite, signifying this expanded field is Still-Life/Object/Real Life. For the genre of landscape, the move in the twentieth century, from landscape painting as a window onto the world towards an engagement with the physical substance of our environment and on to the creation of environments of sublime experience is explored in a Suite entitled Landscape/Matter/ Environment. History painting, as engaged commentary on the world of actions and events, has a complex evolution in the twentieth century moving from radical aesthetic engagement with social and political ideas to mediations on the past and the continuous presence of the past in the here and now, hence our title History/Memory/Society. Finally the Nude, denoting at the beginning of the twentieth century a studio practice of observation follows a



number of different directions – into an engagement with the performative body and the gesture of the artist and audience, and later in more recent years to the exploration of issues around gender, identity and mortality: hence Nude/Action/Body.

Each suite includes a number of different types of display such as monographic rooms where an artist’s work speaks alone and ‘In focus’ rooms where a particular work is explored as part of its historical and cultural context. Some displays focus on a very small time frame, presenting works related in time and type. Others take a longer view. In each suite, using the four genres as starting points it is possible to demonstrate continuity, conflict, radical innovation and retrenchment. It is possible to make connections between the histories of film and painting, between abstract and figurative, between then and now. Overtime individual displays are changed.

One of the key charges against Tate Modern has been that it is overcurated. Certainly it is very densely curated – in place of the traditionally anonymous canonical stance of most major museums Curator’s at Tate ‘author’ their displays – each room comes from a specific viewpoint – a selection has been made. However there are other parts of Tate Modern’s programme where the curator recedes.

Tate Modern’s turbine hall offers one of the most challenging spaces for art. Supported by Unilever we have, on an annual basis, been able to offer the space to a living artist. This commissioning process enables visitors to have the most incredible contact with the most daring and experimental work of the moment. If successful the artist is guaranteed extraordinary attention. The first to take

ЭММА КЭЙ
Будущее по памяти
2001
Цифровая анимация
380x500

EMMA KAY
The Future From
Memory. 2001
Projected digital
animation
380 by 500 cm

© Courtesy The Approach, London

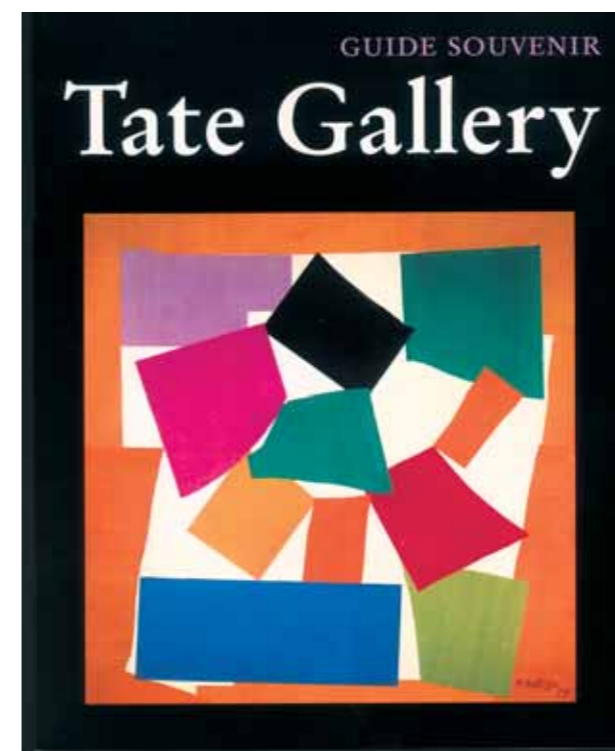
с другой стороны, завлечь искушенных зрителей возможностями новых технологий. Еще одна сложность музея современного искусства – это воссоздать для молодой аудитории зрителей ту созидательную атмосферу энергии и динамики, которая царил в искусстве начала XX века. Наверняка, эксперименты художников-кубистов уже не кажутся такими новаторскими для поколения, воспитанного в эру высоких технологий. Поэтому точкой отсчета явилась наша договоренность о том, что каждая из четырех частей экспозиции будет содержать и новое, и старое искусство, иницируя тем самым диалог между искусствами разных времен.

Приближаясь к завершающему этапу разработки структуры экспозиции, мы исследовали некоторые сложившиеся модели в истории искусства. С учетом доминирующих в тот или иной момент времени философских теорий и теорий истории искусства нами обсуждались различные аспекты, относящиеся к стилям и географическим границам в искусстве. В начале XXI века нам все еще близка система жанров, которая была понятна и художникам, и зрителям начала прошлого века. Но с тех пор произведения, созданные в этой системе жанров, претерпели стремительные радикальные изменения. Тогда было решено применить эту близкую всем модель как метод исследования новых веяний и фактов преемственности в искусстве. Каждый из четырех объемов музея планировался как история жанра в его традиционном виде до трансформации в сложном поле современного искусства. В одном из разделов необходимо было представить развитие натюрмортов начала XX столетия, когда натюрморт стал главным жанром для кубистических экспериментов. Далее экспозиция развивалась от произведений Дюшана к работам художников, которые делали готовые предметы частью своих работ. Последний зал в этой части экспозиции показывал, как тесно современные художники в своем творчестве взаимосвязаны с повседневной жизнью. Здесь центр экспозиции сосредоточен на теме «суеты сует» в натюрморте, а также на теме фетиша в искусстве, которая явилась наследием постсюрреализма. Эта часть экспозиции включает несколько монографических залов, в том числе посвященных Марку Диону и Корнелии

up the challenge was French-American artist Louise Bourgeois, the youngest of old. Her three vertiginous towers, entitled ‘I do, I Undo, I Redo’ 2000 and her monstrous Spider, entitled ‘Maman’ 2000 animated the space as a place of encounter and self-reflection. Spanish artist Juan Munoz followed with ‘Double Bind’ 2001, a series of enigmatic tableau set within a visionary architecture of frustration and alienation. Anish Kapoor was number three with ‘Marsyas’ an amazing stretched fabric structure spanning the length and breadth of the building – a piece of engineering which can be described by the term ‘technological sublime’. Finally at present Tate Modern hosts the most extraordinary of all, a space of reflection, light and moving cloud choreographed by the Danish artist Olafur Eliasson. Entitled ‘The Weather Project’, this most dematerialised of environments has been occupied and appropriated by the literally thousands of visitors who have flocked to spend time in the environment, walking, lying down, observing themselves and each other – to visit is to become part of the art work, part of history.

When powerful contemporary artists are able to generate such extraordinary experiences for visitors to the museum the challenge remains to present the past in a way that connects with the experience of the present to make links between art and life, life and art.

Frances Morris



Самый популярный
путеводитель
по галерее Тейт.
На обложке –
картина
Анри Матисса
«Улитка»
1953

Tate Gallery bestseller
guide. On the cover –
Henri Matisse
‘L’Escargot’
1953

Паркер. Общее название для этой зоны музея – «Натюрморт/Объект/Действительность». В следующих залах представлены пейзажи, написанные тогда, когда они воспринимались как «окно в природу». Далее следуют пейзажи, в которых задействованы реальные предметы среды, и те, которые иллюстрируют категории возвышенного в творческих опытах художников. Этот раздел экспозиции носит название «Пейзаж/Материя/Среда». Историческая живопись, призванная отражать мировые события и происшествия, претерпела сложную эволюцию в XX веке; развиваясь от стремления эстетически представлять политические и социальные идеи, она пришла к необходимости осознать присутствие прошлого, отсюда название раздела «История/Память/Общество». Последняя часть представляет обнаженную натуру. В начале XX века ню означало практическое наблюдение за натурой, впоследствии эта тема стала развиваться по нескольким направлениям – сначала это было исследование тела и жестов человека, а потом, с недавнего прошлого, изучение проблемы пола, самоопределения и брэнности плоти: отсюда название раздела «Ню/Действие/Тело».

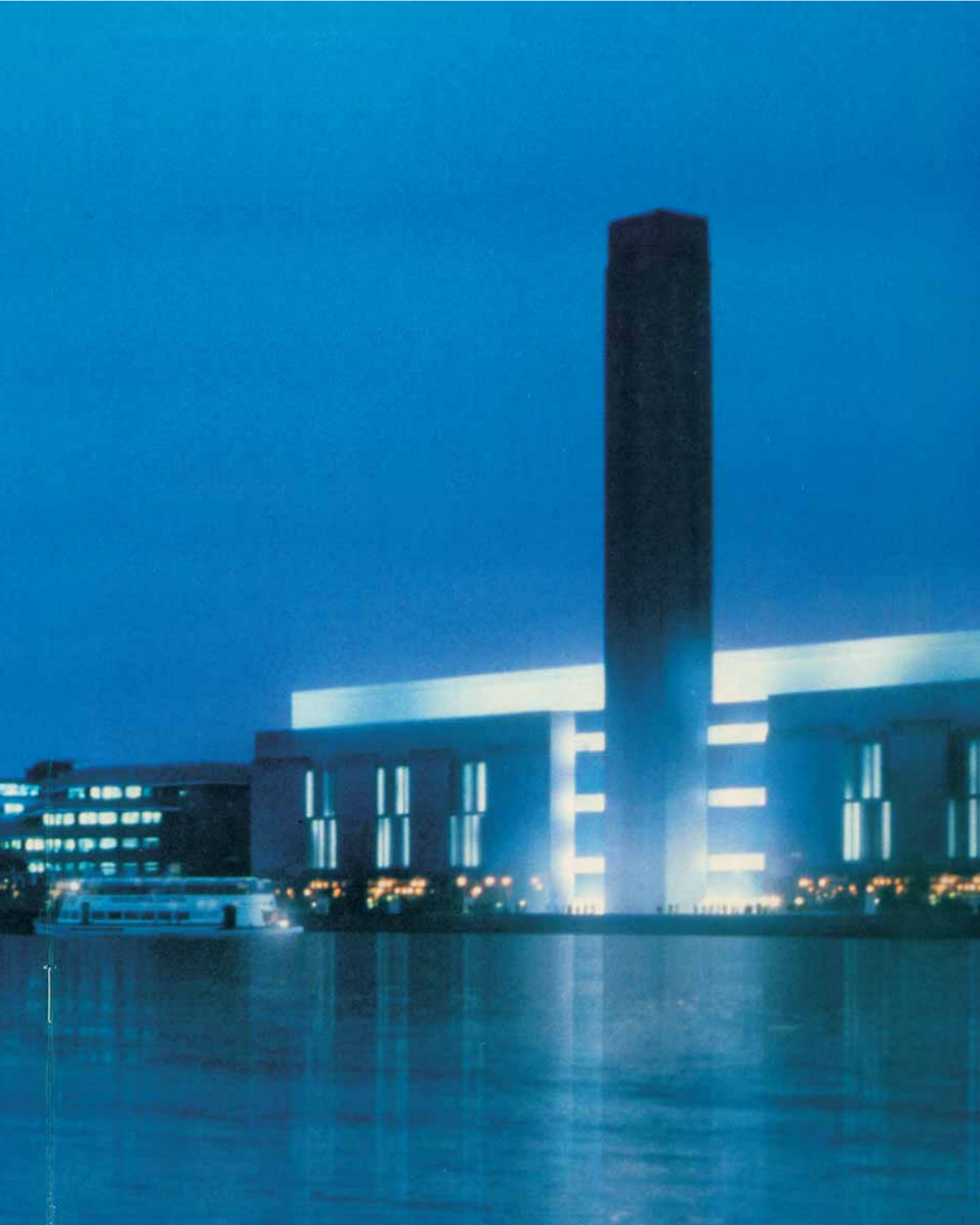
В каждом из разделов использованы разные принципы экспонирования, такие, как монографический, где художник «говорит один», и тематический, где работы представлены в историко-культурном контексте. Некоторые части выставки сосредоточены на очень коротком промежутке времени и объединяют одновременные и однотипные работы. Другие – дают более широкий охват. Во всех четырех частях музея, представляющих судьбу жанров, имеется возможность наглядно проиллюстрировать их развитие, конфликты и новации. Также появляется возможность наметить параллели в истории кино и живописи, абстрактном и фигуративном искусстве в прошлом и настоящем. Время от времени монографические экспозиции меняются.

Одним из упреков в адрес Тейт Модерн было то, что в ней слишком много кураторов. Конечно, в галерее Тейт много кураторов – традиционно в музеях авторы экспозиций анонимны, в нашем же музее авторство очень важно: показ произведений в каждом зале – это результат индивидуального взгляда и выбора. Однако есть и другие составляющие программы Тейт Модерн, где куратор отступает на задний план.

Турбинный зал в Тейт Модерн представляет собой одно из самых сложных пространств для творчества. Благодаря поддержке компании «Unilever» мы ежегодно приглашаем для работы в Турбинном зале художников, творчество которых может дать зрителю уникальную возможность воплощения в жизнь самого дерзкого эксперимента. Мастеру, успешно выполнившему такой заказ, гарантировано самое пристальное внимание. Первой, кто принял вызов, была франко-американка Луиза Буржуа, самая молодая из старого поколения художников. Ее три головокружительной высоты башни под названием «Я делаю, я не делаю, я переделываю» («I do, I Undo, I Redo» 2000), страшный паук, названный «Maman» 2000, представляли пространство зала как место столкновения, рефлексии. Следующим был испанский художник Хуан Муньос с проектом «Двойная связь» («Double Bind» 2001), который демонстрировал серию загадочных панно, иллюстрирующих состояние человеческого разочарования и отчуждения. Третьим стал Анис Капур с проектом «Марсиане» («Marsyas»). Он подошел к работе с позиции инженера и представил растянутую по длине и ширине здания ткань; его проект можно определить как «духовную материю». Наконец, сейчас в галерее Тейт Модерн осуществлен самый необычный из всех проектов. В пространстве зала поставлены зеркала, в результате появляется множество отражений, есть солнце идвигающееся облако. Все это сконструировано датским архитектором Олафуром Элиассоном. Посмотреть проект «Погода» («The Weather Project»), представляющий наиболее нематериальное из всех состояний окружающей среды, хлынул поток из тысяч зрителей, которые устремились в эту новую среду, чтобы, как при выезде на природу, полежать и понаблюдать за окружающими. Прийти и увидеть этот проект значило для них стать частью произведения искусства и истории.

Когда сильные современные художники способны создавать настолько экстраординарные проекты, тогда проблема демонстрации искусства прошлого в его наглядной связи с искусством настоящего и с сегодняшней жизнью остается очень актуальной.

Фрэнсис Моррис



TateModern

Facts and reflections
based on an interview
with the director **Vicente
Todoli**



VICENTE TODOLI

BORN ON THE MEDITERRANEAN COAST IN A SMALL VILLAGE NEAR VALENCIA, TODOLI STUDIED IN SPAIN AND ON FINISHING COLLEGE STARTED WORKING IN A SMALL PUBLIC GALLERY. FRANCO HAD JUST DIED AND AT THE TIME SPAIN WAS VERY ISOLATED, THERE WERE NO MUSEUMS OF MODERN ART AND NO EXHIBITIONS OF CONTEMPORARY ART. 'I REALISED I HAD TO GO OUT OTHERWISE I WOULD BECOME THE ONE EYED IN THE LAND OF THE BLINDS. HE ASKED FOR THE FULBRIGHT SCHOLARSHIP AND WENT TO THE US TO STUDY FOR A POSTGRADUATE DEGREE. AFTER THAT HE STARTED TO WORK AS A FREE LANCE CURATOR AND SPENT FOUR YEARS IN NEW YORK. DURING THAT TIME HE DIDN'T FORGET HIS EUROPEAN BACKGROUND. 'I WAS IN A VERY PRIVILEGED POSITION TO BE ABLE TO HAVE ONE FOOT IN EACH WORLD. THIS HELPED HIM TO GET RID OF A SELF CENTRED VISION AND ACQUIRE A MORE GLOBAL INSIGHT. THEN HE RETURNED TO SPAIN TO ESTABLISH A NEW MUSEUM IN VALENCIA CALLED IVAM. HE WAS THERE FOR ELEVEN YEARS, FOUR BEFORE IT OPENED AND SEVEN YEARS AFTER. THIS EXPERIENCE LANDED HIM WITH A COMMISSION TO OPEN ANOTHER MUSEUM IN PORTO (PORTUGAL) - THE SERRALVES MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. HE SPENT THERE ALMOST SEVEN YEARS. TATE MODERN IS THE THIRD MUSEUM HE GOT INVOLVED WITH. 'I WANTED A MUSEUM WITH A COLLECTION ALREADY THERE I DIDN'T WANT TO START YET AGAIN FROM ZERO...'

Museums are not theme parks

Modern and contemporary art have become more popular than ever that's a fact. Audiences have increased so much that museums are now part of a kind of mass tourism, something that twenty years ago would have been unthinkable. It all started with the so called 'blockbuster shows'. One of the first was the Tutankhamen exhibition in New York many years ago, followed by shows such as the Van Gogh, Picasso and

◀ Галерея Тейт Модерн
◀ Tate Modern Gallery

Tate Modern

Размышления директора галереи Тейт Модерн Висенте Тодоли на тему: «Что значит быть директором музея?»

Висенте кодоли

жодился на иредиземноморском побережье в иЕнЕВЪГ под Валенсией. нчился в Ёспании, после окончания колледжа работал в небольшой галерее. йосле смерти лранко Ёспания еще оставалась в изоляции от внешнего мира, тогда не было ни музеев, ни выставок современного искусства. «Ж понял, что мне нужно уезжать, иначе мне суждено быть одноглазым в стране слепых». Гн получил стипендию лулбрайта и уехал в иса писать диссертацию. затем он провел четыре года в Вью-еорке, был свободным куратором. В течение этих лет он не забыл своего европейского происхождения. «Бне повезло, что я мог стоять одной ногой на одном континенте, а другой – на другом». фто помогло ему избежать «центризма» и приобрести широкий взгляд на вещи. Вернувшись в Ёспанию, кодоли основал в Валенсии музей современного искусства IVAM, и провел там одиннадцать лет, четыре до открытия и семь после. затем, имея большой опыт, он создал музей современного искусства в йорто (йортугалия) – THE SERRALVES MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. кам он провел почти семь лет. кейт Бодерн – это третий музей, в котором оказался кодоли. «Ж хотел попасть в музей, в котором коллекция была бы уже сформирована, мне не хотелось опять все начинать с нуля...»

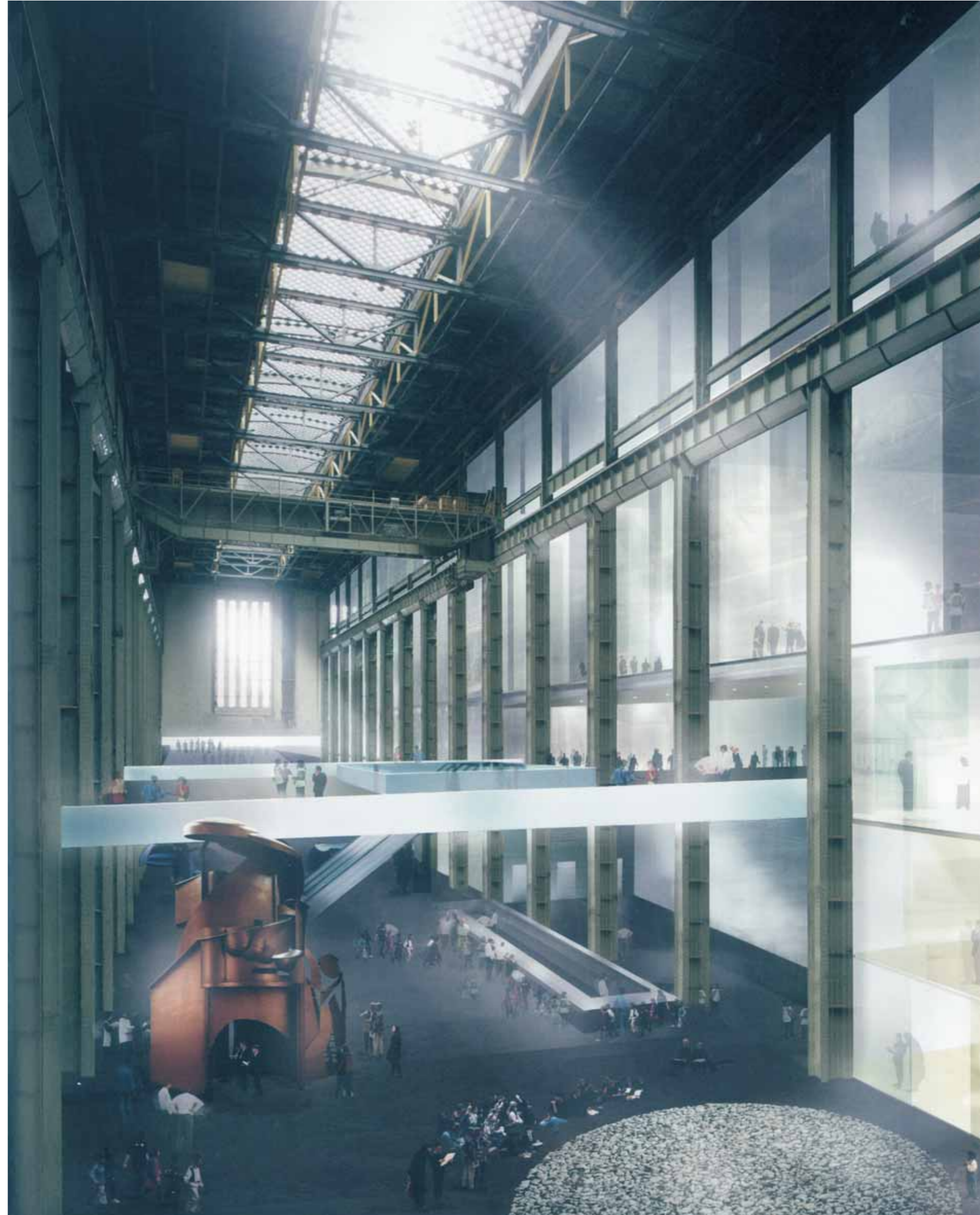


Музеи – это не тематические парки

То, что современное искусство становится популярнее с каждым днем, – это факт. Аудитория посетителей музеев увеличилась настолько, что музеи в настоящее время стали частью массового туризма. Представить такое двадцать лет назад было невозможно. Все началось с так называемых выставок-блокбастеров, первой из которых стала выставка «Тутанхамон», экспонировавшаяся в Нью-Йорке

Турбинный зал ▶

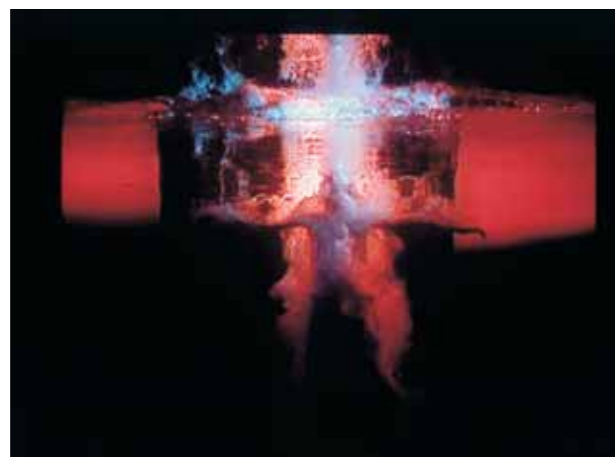
Turbine Hall ▶



many others. Nowadays exhibitions have to be marketed in a similar way as any other entertainment industry, like cinema or theatre for example. As state funding has generally speaking decreased, new museums depend more and more on outside funding and on revenue from tickets. That means that they have to go out into the world and employ the same tactics used by the commercial advertisement. But the programming of a museum should be balanced in a way that some exhibitions could be more accessible and bring in more people while others could present more obscure or problematic artists. A director shouldn't be afraid to use marketing and the publicity tools that are available as long as the programming is not compromised. To give in to the logic of marketing and simply give to people 'what they want' it is very dangerous, it like entering into the spires of a snake that bites its own tail. 'Museums shouldn't be run as theme parks, like Disneyland or as a TV station fighting for the audience'.

In principle I think globally and glocally

At Tate there is a policy to look at art so that there is no discrimination based on sex, religion or race, but there is no quotas unlike in America. There is a conscious effort to think in a balanced way and to look around and to reach countries which are not in the spot light. Until very recently only the European/American axis existed and the other continents were completely forgotten. Obviously this is not the case now when, because of the proliferation of biennales and of international exhibitions, there is more access to other countries. On the other hand one should admit that in the western art establishment there is a kind of inertia so many artists living in other continents think they have to go to big metropolises for their work to have more exposure. That is how some times there are exhibitions of artists from Latin America or from Africa living in New York, Amsterdam or London. 'In principle as director I think globally or glocally' But of course there are always limitations; an artist living for instance in Kenya will always have more difficulties in making his work known than an artist from the north of the world.



Directors should never impose a vogue

Museum directors have to be open to what is going on and what is going to come not only in terms of art but also in terms of how society behave in reference to culture. They shouldn't assume only a position of reaction even if some times this is inevitable as it is difficult to predict what will happen, but they

БИЛЛ ВИОЛА
Пять ангелов нового тысячелетия. Триптих: Рождение. Вознесение. Огонь. 2001
Видеоинсталляция

BILL VIOLA
Five angels for the Millennium. Triptych Birth. Ascending. Fire. 2001. Video Installation
Purchased with funds provided by Lynn Forester de Rothschild, jointly with the Whitney Museum of American Art, New York and the Centre Pompidou, Paris
© Bill Viola

много лет назад, за ней последовали экспозиции работ В.Ван Гога, П.Пикассо и др. В настоящее время выставки должны быть конкурентоспособны на рынке развлечений, например таких, как кино или театр. Государственное финансирование сократилось, поэтому музеи все больше зависят от вливаний со стороны и доходов от продажи билетов. Это значит, что им следует выходить во внешний мир, используя приемы коммерческой рекламы. Однако программа музея должна быть сбалансирована таким образом, чтобы учитывать более высокую посещаемость одних выставок и более низкую – других, которые по причине экспонирования произведений каких-либо неизвестных или сложных для понимания художников менее популярны. Директор вправе использовать весь арсенал средств маркетинга и популяризации, но так, чтобы это не компрометировало музей. В то же время «давать людям то, чего они хотят» – очень опасный путь, это похоже на ситуацию с удавом, который, зажав вас в витках своего тела, кусает свой хвост. «Музеи не должны управляться или по принципу тематических парков, таких, как Диснейленд, или телевидения, стремящихся завоевать аудиторию».

Мой принцип – мыслить и глобально и локально

Политика галереи Тейт – это отсутствие половой, религиозной и расовой дискриминации. В отличие от США, у нас нет квот. Мы сознательно стараемся мыслить сбалансированно и смотреть широко вокруг себя, не ограничиваясь чем-то одним. До недавнего прошлого приоритетом являлась ось Европа–Америка, остальные континенты были совершенно забыты. На сегодняшний день, благодаря многочисленным биеннале и международным выставкам, эта ситуация изменилась, другие страны стали более доступны. Однако, следует признать, что и по сей день существует сложившийся на Западе стереотип. Он выражается в том, что художники с других континентов стремятся в метрополиии с целью больше выставляться. Так появляются выставки художников из Латинской Америки или Африки, живущих в Нью-Йорке, Амстердаме или Лондоне. «Как директор, я должен

should also be in the active position of proposing. To do this they have to make an exercise of analysis in order to read the situation and from there to devise a strategy. They also have to keep in mind that the first remit of a museum should be to act as an intermediary between art and the general public and not as an institution that tells the artist what to do. In this sense, museums should always follow the artists. They are not like fashion magazines which can dictate what will be the fashion of the following season! 'A director should wait, see what happens and then select and should never impose a vogue'.

Donations

The Tate accepts works of art as gifts. The trustees are the ones who accept them. The proposals put forward to Tate are referred to the board of trustees and they make the final decision. They listen of course to the experts and in general the criteria they follow are based on various considerations. Does the gift fit in the collection? Does it fulfil an aspect which is not completely covered? Does it complement the collection? Is the gift interesting enough in terms of quality and in terms of localization? Tate



DENNIS OPPENHEIM
Parallel Stress 1970
Photographs and collage text on board
101 by 151.5 cm image: 102.3 by 152.4 cm
Lent by the American Fund for the Tate Gallery, courtesy of John Coplans, 2000



ЭНДРИАС ГУРСКИ
Чикаго, Торговый совет II. 1999
Компьютерная печать. 207x336

ANDREAS GURSKY
Chicago, Board of Trade II 1999
C-Print
207 by 336 cm
Presented by the artist 2000
© Andreas Gursky

мыслить одновременно и глобально и локально. Но здесь, конечно, также есть свои ограничения: художнику, живущему, например, в Кении, сложнее популяризировать свое искусство, чем какому-либо художнику с вера».

Директору не следует идти на поводу у моды

Директор музея призван чутко реагировать на все новые тенденции и в искусстве, и в обществе по отношению к культуре в целом. Ему не следует находиться исключительно в позиции реагирования, даже если порой этого требует время. Будущее непредсказуемо, поэтому директор постоянно находится в состоянии готовности. Каждому директору музея необходимо анализировать ситуацию и соответственно выбирать стратегию дальнейшего развития. Он чувствует свой долг по выполнению миссии музея как посредника между искусством и публикой. Музей – это не тот институт, который вправе указывать, что следует делать художникам. В этом смысле музеи всегда должны следовать за художниками. Музеи – не глянцево-журналы, которые могут диктовать, что будет модным в следующем сезоне. «Директор занимает выжидатель-

ДЕННИС ОППЕНХЕЙМ
Параллельный стресс. 1970
Фотография, коллаж, картон
101x151.5. Изображение 102,3x152,4

DENNIS OPPENHEIM
Parallel Stress 1970
Photographs and collage text on board
101 by 151.5 cm image: 102.3 by 152.4 cm
Lent by the American Fund for the Tate Gallery, courtesy of John Coplans, 2000

ную позицию и следит за ситуацией, а потом делает выбор, но он не должен быть рабом моды».

Благотворительность

Галерея Тейт принимает произведения искусства в качестве подарков. Заявления о желании передать в дар произведение искусства поступают в музей, затем передаются попечителям, за которыми окончательное решение. Они, конечно, полагаются на мнение экспертов, поэтому финальный вердикт является вполне логичным и основывается на следующих положениях. Дополняет ли оно коллекцию и заполняет имеющиеся в ней пробелы? Соответствует ли произведение с учетом его качества профилю коллекции? Галерея Тейт Модерн – это интернациональный музей, но также и галерея современного искусства Великобритании. Это значит, что при формировании коллекции один из приоритетов отдается произведениям британских художников. «Отсюда следует, что галерея Тейт Модерн более избирательна по отношению к интернациональному искусству и предоставляет широкие возможности искусству национальному».

Самое страшное для директора музея

«Как правило, я не беспокоюсь по поводу всяких происшествий, которые обычны для каждого директора: перенос выставки из-за невозможности своевременного привоза экспонатов или отсутствие средств на ее подготовку. Самое страшное для



меня как для директора музея – это угроза сохранности произведения или недовольство художника своей выставкой».

По поводу интервью

«Я люблю интерактивность, присущую любому интервью, даже несмотря на то, что иногда в процессе редактирования высказанное мной мнение может трансформироваться. Следует заметить, что подчас происходит сознательная манипуляция, и мне это неприятно, но все же я предпочитаю прямой контакт. В выражении точки зрения важны неожиданность и спонтанность».

Личные предпочтения

«Директор музея не должен предопределять какие-либо определенные произведения музейной коллекции. Свои предпочтения следует оставить при себе. Но в то же время, даже при соблюдении позиции нейтралитета, личный вкус все-таки оказывает влияние на формирование коллекции».

Искусство связано с разными аспектами жизни

«Искусство не должно всегда приводить в состояние эмоциональной приподнятости. Так, например, в кинематографе вы хотите посмотреть

ФРЭНК АУЭРБАХ
Рембо
1975–1976
Доска, масло
107,9×107,9

FRANK AUERBACH
Rimbaud
1975–1976
Oil on board
107.9 by 107.9 cm

Modern is an international museum, but is also the gallery of modern art of the United Kingdom, which means that one of its priorities is to collect and preserve British art. 'Tate is therefore more selective internationally, but it has to be very broad nationally'.

Hell

'Usually I am not so worried about the various accidents that can happen to a director like to have to deliver an exhibition and there are delays or when there are no funds for an exhibition. But for me as director the idea of absolute hell is when the integrity of a work of art is put in danger. The second hell would be to organize an exhibition with an artist and then the artist is not happy about it. So hell has to do with integrity of art and the artists.

About interviews

'I like the interaction implicit in an interview, despite the fact that sometimes one gets misquoted and in the editing process the original meaning might change. I must say that sometimes there may be also some conscious manipulation, I suffered it but still I prefer the direct contact. The immediacy and spontaneity are very important in conveying one's point of view'.

Personal taste

'A museum director should never quote any particular work from the collection. Personal preferences should be kept at home. However, this neutral standing does not imply that personal taste has not an influence on the selection of artists'.

Art deals with different aspects of life

'Art is not always up lifting, some times can be down lifting. It is like with films. Occasionally you want to see a comedy but other times you want to see a tragedy. Essentially I would say that one option is not particularly better than the other as they both deal with different aspects of life.'

The collection

Tate has its own collection centre which is independent from the other four Tate Galleries. Tate Collection has its own building which is going to be expanded soon. In the same building there are also

the research services. The conservators, the keepers and the researchers constitute an excellent team to make sure that the collection is kept and preserved at its optimum when it is on site, and that when it travels will be exposed to the minimum of risks.

Lack of funds

'If one starts a programme and then this has to be cut because of lack of sponsorship, it is really terrible, because one sends mixed messages to the audience and the cancellation gets misinterpreted like 'ah after all the programme was not that interesting!'

Live art and the curator dilemma

Tate had a programme which was called 'Tate acts live'. This is over, but there is now a Live Art curator who is waiting for a sponsor to initiate a new live art programme. Live art because of its ephemeral nature poses a challenge for a museum. How to preserve it? It can be documented with simultaneous recordings, but from time to time artists make photographic renderings of their performance and then propose the photographs to the market. These kind of works pose the question 'Is it just a document of the ephemeral event or is it a parallel work with its own autonomy? Should it be collected as documentation and archive material or is it worth collecting it as a piece of art? This is a dilemma that many curators face today.

Why 'Modern'

The new Tate was called 'Modern' because a label was needed. 'Modern' implies that there is an attachment to modernism as the historical background to contemporary art. It gives the idea that at Tate Modern art is seen from a contemporary point of view, but not in a kind of fashionable or light and sceptical way. 'Probably what 'modern' means in a museum is to have a strong sense of contemporaneity.'

We are together alone

There are four Tates (Tate Modern and Tate Britain in London, Tate Liverpool and Tate St. Ives) plus Tate Collection which is another division. They are all part of the same organisation and work in close relation. They are coordi-



ЛЮСИАН ФРЭЙД
Ли Баури
1991
Холст, масло
200×251

LUCIAN FREUD
Leigh Bowery
1991
Oil on canvas
200 by 251 cm

комедию, а иногда – трагедию. И это не значит, что одно лучше другого – это лишь две разные стороны жизни».

Недостаточное финансирование

«Если вы начали какой-либо проект, а потом он должен быть урезан из-за нехватки финансирования, это по-настоящему ужасно, потому что публика уже настроена определенным образом, и всякие изменения могут быть неверно истолкованы. В конце концов, могут сказать, что проект оказался не таким уж интересным».

Интерактивное искусство и дилемма куратора

В галерее Тейт была программа, которая называлась «Тейт вместе с жизнью» («Tate acts live»). Она закончилась, но сейчас появился куратор, который ждет благотворителей, чтобы начать новую программу «Ожившее искусство» («Live Art»). Такое название было выбрано потому, что эфемерность и недолговечная природа интерактивного искусства бросает вызов музею. Как его сохранить? Оно может быть зафиксировано с помощью видеозаписи, но иногда художники делают фотографии своих перформансов, а затем выставляют их на рынок. В связи с такими работами возникает вопрос: «Являются ли эти фото и видеоматериалы, полученные после перформанса, только документами события или это параллельные произведения искусства, обладающие своей собственной природой? Должно ли это искусство коллекционироваться в качестве документаль-

ФРЭНК АУЭРБАХ
Происхождение
Большой медведицы
1967–1968
Доска, масло
114,6×140,2

FRANK AUERBACH
The Origin of the
Great Bear
1967–1968
Oil on board
114.6 by 140.2 cm

nated by a board of trustees where the directors exchange and discuss common issues. Each gallery has its own director and its own programme and acts autonomously. 'We are together alone'. Tate Modern is one of the youngest museums in the world because it has only four years, but as part of Tate is also one hundred years old, this implies having already a grand past and at the same time being almost like a newborn. On one hand there is an attachment to history, on the other there is the freedom to reinvent oneself as institution.

The Turner Prize

The Turner Prize deals with British artists and belongs to Tate Britain. It has followed a formula of clever marketing and publicity that worked extremely well to create an audience for contemporary art, audience that previously was almost not existent. 'It really put the spot light on art even if sometimes for the wrong reasons.' As Art Prize it has been so successful that its model has been imitated all over the world.

Acquisitions and donations

There is no fixed budget for acquisitions, there is only a total budget for Tate Collection and each year the director and the trustees decide how much is allocated to acquisitions. They collect and then each Tate goes to the central collection and takes works to display in

their own site. Of course there is a certain degree of coordination and the curators of the different Tates have an input in the way the process goes, but the final decisions are taken by the director of the Tate Collection. Acquisitions are made also through donations. There are several committees like the Latin-American committee, the American committee that buy works for Tate. Tate depends a lot on outside help and outside donations for the collection. And now that there is the possibility of a new law whereby people can deduct taxes if they donate money or buy work of art for public galleries, it seems the budget controlled by the donation will be even greater.

Sponsorship

Usually it is the museum that looks for sponsorship, there is even a special department that deals with that. But at Tate they are very privileged. During the past year the gallery had an amazing visibility and because of the amount of visitors, it has become certainly one of the most popular museums of modern art in the world. For that reason every so often it is the big corporations that contact Tate and say: 'Well we would like to do something with you what can we do together?' Hopefully this state of affair will last! Sponsorship of course also depends on the economic climate; in times of crisis it disappears and when





the economy gets better it comes back. Generally any company is welcome to collaborate with Tate and in this matter the government rules are followed. But there are certain limitations mainly dictated by ethical rules. Tobacco companies and companies dealing in arms for instance would not be considered acceptable sponsors of Tate.

2 СТЕНБЕРГ 2
Афиша к кинофильму
Дзиги Вертова «Человек
с киноаппаратом». 1929

2 STENBERG 2
Poster for Dsiga Vertov's
film *Man With The
Camera*. 1929

ного архивного материала или оно достойно коллекционирования как произведение искусства? Эта дилемма стоит перед многими современными кураторами».

Почему «Модерн»

Новая галерея Тейт была названа «Модерн», потому что возникла необходимость в определенном «бренде».

Название «Модерн» увязано с понятием модернизма как основы всего современного искусства. Оно подводит к мысли о том, что взгляд на искусство, представленное в Тейт Модерн, оценивается с современной точки зрения, но не в смысле чего-то модного и быстро проходящего. «Наверное, «Модерн» означает то, что музей идет в ногу со временем».

Мы вместе, но каждый сам по себе

Существует четыре галереи Тейт (Тейт Модерн и Британская Тейт в Лондоне, Тейт в Ливерпуле и Тейт в Сент-Айвсе) плюс Тейт коллекция, которая является отдельным институтом. Все это – части одной организации и работают в тесном контакте. Они объединены общим Советом попечителей, директора обмениваются мнениями и вместе обсуждают насущные проблемы. Каждая галерея имеет своего директора и свою собственную программу и действует автономно от остальных музеев. «Мы вместе, но каждый сам по себе». Тейт Модерн – один из новейших музеев в мире, ему всего четыре года, но это и часть галереи Тейт, которой уже 100 лет. Мы новорожденные, но у нас великое прошлое. С одной стороны, мы связаны с историей, с другой – мы обладаем свободой в формировании образа своего института.

Приз Тернера

Приз Тернера имеет отношение к британским художникам и к Британской Тейт. Существование этой премии основано на принципе разумного маркетинга и популяризации, что полностью себя оправдывает и создает аудиторию любителей современного искусства – ту аудиторию, о существовании которой раньше не подозревали. «Действительно, это привлекает внимание к искусству, порой даже по неожиданному причинам». Как приз по искусству, он был настолько успешным, что послужил образцом для всего мира.

Приобретения и благотворительность

В галерее не существует фиксированного бюджета на приобретение произведений искусства, есть только общий бюджет для Тейт коллекции, и

ежегодно директор и попечители решают, сколько средств выделить на пополнение коллекции. Галерея и ее филиалы обращаются к общему фонду коллекции и берут произведения для показа. Конечно, есть общий договор координации, в составлении которого участвуют их кураторы, но окончательное решение о предоставлении произведений выносится директором Тейт коллекций. Пополнение коллекции происходит за счет благотворительных средств. Существует несколько комитетов, например Latinoамериканский комитет, Американский комитет, которые покупают произведения для галереи Тейт. Расходы музея на приобретения во многом зависят от посторонней помощи и благотворительных средств. В настоящее время ожидается новый закон, который сократит налоговые выплаты для благотворителей, делающих взносы или приобретающих произведения искусства для музеев. Это приведет к увеличению музейного бюджета, формируемого из благотворительных средств.

Спонсорство

Обычно музей ищет спонсоров, существует даже специальная служба, которая этим занимается. В этом смысле у галереи Тейт привилегированное положение. За последний год галерея имела хорошую посещаемость, и большое количество зрителей сделали ее одним из самых популярных музеев современного искусства в мире. По этой причине с нами сотрудничают крупные корпорации. Они обращаются в галерею, спрашивая: «Что бы мы могли сделать вместе с вами?». Надеюсь, что такое сотрудничество будет продолжаться и дальше. Конечно, спонсорство зависит от экономической ситуации: во времена кризиса оно исчезает, а когда в экономике все нормально, оно возвращается. В общем, желание любой компании сотрудничать с нами мы приветствуем, и это поддержано также государственным законодательством. Но есть некоторые ограничения, продиктованные этическими соображениями. Табачные компании, а также компании, занимающиеся вооружением, не могут стать спонсорами галереи Тейт.



Русские художники уже являются частью мировой истории

В галерее Тейт имеется коллекция произведений русских художников, но, к сожалению, она не так велика, как хотелось бы. Русское искусство было чрезвычайно важным для первой трети XX столетия, влияние супрематизма и конструктивизма ощутимо и по сей день. «Личности, подобные Лисицкому, Малевичу, Поповой, Розановой, продолжают оставаться очень значимыми фигурами и, без сомнения, составляют часть общего культурного движения, которое выйдет и за границы нашего столетия. На мой взгляд, эти художники уже являются частью мировой истории». По сей день остаются многие аспекты искусства того периода, которые требуют дальнейшего изучения и новой интерпретации. Нельзя сказать, что тема исчерпана, иначе не появились бы все новые и новые выставки. Что действительно ясно, так это то, что 1930-е гг., время сталинизма, стали своего рода черной дырой, временем общей депрессии. Художники должны были скрываться в своих мастерских, многие из них пропали в концентрационных лагерях. На протяжении долгого периода сдерживался выход творческой энергии. Мы на Западе были не очень осведомлены о том, что происхо-

ЭНДИ УОРХОЛ
Мэрилин
Диптих. 1962
Холст, акрил
205,4×144,8

ANDY WARHOL
Marilyn
Diptych. 1962
Acrylic on canvas
205.4 by 144.8 cm
Purchased 1980
© The Andy Warhol Foundation for
the Visual Arts, Inc. DACS, London /
ARS, New York

Russian artists are already part of a universal history

Tate has a collection with Russian artists, but unfortunately it is not so comprehensive as one would love. Russian art has been extremely important in the first third of the century and the influence of suprematism and constructivism is still seen today. 'People like Les-sitsky, Malevich, Popova, Rozanova are still significant and certainly they are part of an essential cultural movement that will go beyond this century. In my opinion they are already part of a universal history, Even now there are still aspects of that period that have to be discovered or at least reinterpreted. It has not been exhausted and that explains the fact that there are still many exhibitions being produced. What is certain is that in the 30s with Stalin-ism there was a kind of big black out and the situation went into a general level of depression. Artists had to retreat into their studios and kind of make almost no noise, some of them even disappeared in concentration camps. There was a long period where the artistic energy was kept in a very low profile. We in the West are not very aware of what was happening in Russia during the 40s and 50s, although there have been attempts to reinterpret that period like in an exhibition recently in Berlin. In the



70s in the west we were again able to reconnect with what was going on in Russia, like the movement of Sotsart and then some of the artists became very well known like Bulatov and Kabakov. So Russian art once more has gained prominence although not as much as it has had in the early part of the century. Now the situation is more normal, there is more access and the communication channels are open. At the moment there is a strong interest in Russian art and it is very important that this interest continues. Until now the traffic has been more from Russia out than from the other countries in, hopefully this unbalance will be rectified soon and then we can really say that at last normality has set in.

Four million visitors! The danger of suffocating by success

Last year four million people visited Tate Modern. Of these four millions approximately three and a half came to Tate to the free access part which means the permanent collections and the Turbine Hall. For the exhibitions that have a charge it is a different matter, generally slightly above half a million visitors went to the exhibitions with charge. There are two kinds of audience The one that comes to see the Tate Modern as a 'monument' and they have an experience which is a bit like going to see the Tour

Eiffel. For them it is just a 'must' to do while they are in London, as nowadays it sounds fashionable to spend a day at the Tate Modern. Most of these are tourists both national and foreign. Then there is another part of the audience which is the art lovers, who come for the art more than for the experience of strolling and being inside of the monument and finally a small part of these are the exhibition goers who go to the exhibitions where you have to pay. There is also a core audience made up by the members. Membership is very important for Tate as in a way it represent the complicity that society has with the institution. Tate has more than 50,000 paying members. This is a very positive sign as it means that there are 50,000 supporters there all the time. What are the challenges that such a vast audience generates? First challenge is to turn the occasional visitor into a regular one. This is not easy because many people consider a museum like a monument – seen once, done with it. Tate has to convey the message that every three months exhibitions change and works from the permanent collection also change so the public should feel that is missing something by not visiting regularly. Another challenge is to turn the visitors into ticketed exhibition visitors. The problem there is that there are 2 floors of free access (the permanent collections) plus the Turbine Hall. After seeing two floors of art, people think 'well why should we

MARK ROTKO
Черное на
коричневом. 1958
Холст, масло
266,7×381,2

MARK ROTHKO
Black on Maroon
1958
Oil on canvas
266.7 by 381.2 cm
Presented by the artist through the
American Federation of Arts 1968
© Kate Rothko Prizel
and Christopher Rothko/DACS 2002

дило в России на протяжении 1940–1950-х гг., хотя, как показала недавняя выставка в Берлине, предпринимаются попытки по-новому представить и интерпретировать этот период. В 1970-е гг. снова появилась возможность наладить связи с Россией. Тогда возник соц-арт, стали известны такие художники, как Э.Булатов и И.Кабаков. Снова, хотя и не так, как в начале XX века, русское искусство заняло передовые позиции. Сейчас ситуация нормализовалась, границы открылись, наладились культурные связи. В настоящее время наблюдается большой интерес к русскому искусству, и важно, что он не иссякает. До сегодняшнего дня культурный вектор был, скорее, направлен из России, чем в Россию, возможно, в скором времени этот баланс восстановится, и мы сможем сказать, что наконец-то все в норме».

Четыре миллиона посетителей! Подводные камни успеха

В прошлом году Тейт Модерн посетили четыре миллиона человек. Из них три с половиной миллиона посетили постоянную экспозицию и Турбинный зал, в которые вход свободный. Другое дело – платные выставки, их посмотрели немногим более полмиллиона посетителей. Публика, приходящая в Тейт, делится на две части. Одна приходит осмотреть Тейт как достопримечательность. Для них это примерно то же самое, как увидеть Эйфелеву башню, т.е. то, что нужно сделать обязательно, если вы находитесь в Лондоне, потому что это на слуху и вообще модно провести день в Тейт Модерн. Большинство аудитории – туристы, и британские, и иностранные. Но есть и другая часть аудитории – ценители прекрасного, которые приходят ради самого искусства. И совсем незначительная часть публики – посетители выставок, за вход на которые нужно платить. Еще есть так называемое «ядро» посетителей музея, которое состоит из членов общества друзей музея. Членство очень важно для галереи, потому что оно является показателем востребованности музея обществом. В обществе друзей Тейт состоят более чем 50 тысяч членов, которые платят взносы. Это очень хороший показатель, значит, галерею все время поддерживают больше 50 тысяч человек. Какие проблемы возникают в связи с массовым наплывом посетителей? Первая сложность – превратить случайного посетите-

pay to see an exhibition? A third challenge is the number of visitors. Four million is a lot people so often the exhibition rooms are too crowded which makes it difficult for the visitors to look at art in the best way. 'There is the danger of suffocating by success' Some measures have to be taken, as the number of visitors, which was taught to be due to the novelty of a new place, in the course of the years has not diminished. In the next displays therefore there will be a rework of the interior architecture so that people can have a better experience in visiting the galleries.

Artists movements and the YBA

The phenomenon of Young British Artists (YBA) which included artists such as Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin and which appeared in London at the end of the 80s, could in a way be considered a movement. Although it was linked very closely to the marketing of cool Britannia, it was probably generated by the sense of frustration and isolation that artists felt at the time. 'One doesn't want to do an easy reading of that trend but if Thatcher didn't exist I wonder if the artists would have united and reacted in this way. I also wonder if they would exist without the punk movement which again had to do a lot with the Thatcher years. Moreover one can feel going through that movement an anger can be traced in the British culture back to the post war years when 'angry young men' were shaping the literature and the theatre of the time. This is the second or third time that in Britain there is the kind of grouping that takes strong positions and goes into the world in a very aggressive way and says 'Hey we are here, we exist!' But now that they have by and large reached middle age and are not young anymore, Young British artists are not interested anymore in been seen in those terms but they want to be seen as individuals. That is why some of them have rejected Saatchi's attempt to keep them in his new gallery as frozen specimen of the YBA group. Of course between them there are still close friendships and collaborations, as one can see in the exhibition that has just opened at Tate Britain 'In Da Garda da Vida', But all said, London probably wouldn't be where it is now without the YBA.

Francesca Piovano

MARK ROTKO
Светло-красный
на черном. 1957
Холст, масло
232,7×152,7

MARK ROTHKO
Light Red Over Black
1957
Oil on canvas
232.7 by 152.7cm
Purchased 1959
© Kate Rothko Prizel
and Christopher Rothko/DACS 2002



ля в постоянного. Это не легко, так как многие считают музей памятником искусства, который можно увидеть один раз и больше не возвращаться. Перед нами стоит задача донести до зрителя, что экспозиция меняется каждые три месяца, и если вы не посещаете галерею регулярно, то упускаете что-то важное. Вторая сложность – превратить обычных посетителей в посетителей платных выставок. Проблема в том, что два этажа музея плюс Турбинный зал являются бесплатными постоянными экспозициями. Осмотрев два этажа, люди, как правило, задумываются, а стоит ли еще идти и на платную выставку? Третья сложность – количество посетителей. Четыре миллиона – это все-таки много людей, залы переполнены, что очень мешает восприятию произведения наилучшим образом. «Это и есть подводные камни успеха». Должны быть предприняты меры к тому, чтобы число посетителей, приученных к познанию всего нового, не уменьшилось. Поэтому для предстоящих экспозиций планируется переработка оформления интерьеров, что-

бы люди могли получить максимум удовольствия от посещения музея.

Художественные движения и группа «Молодые британские художники»

Группа «Молодые британские художники» (YBA), которая включает таких мастеров, как Дамиан Херст, Сара Лукас, Трейси Эмин, появившихся в Лондоне в конце 1980-х гг., может считаться движением. Хотя появление этого объединения было тесно связано с позиционированием Британии как законодательницы мод, оно обуславливалось общей атмосферой разочарованности и изолированности от внешнего мира, царившей в творческой среде. «Можно много рассуждать на эту тему, но интересно, если бы Маргарет Тэтчер не существовало, объединились ли бы эти художники и действовали бы они подобным образом? Я также задаю себе вопрос, существовали бы они без панковского движения, которое также тесно связано со временем Тэтчер?». Более того, ясно ощущается гнев, которым проникнуто это движение, он выразился в британской культуре в послевоенное время, когда «рассерженные молодые люди» формировали театр и литературу того времени. Это второй или третий раз, когда в Британии происходит такого рода объединение, которое впоследствии занимает сильные позиции и агрессивно врывается в мир, говоря: «Мы здесь, мы существуем!». Но сейчас то, чего они достигли, уже не ново, и они больше не малы. «Молодые британские художники» больше не заинтересованы, чтобы их воспринимали как группу, теперь они хотят быть увиденными как индивидуальности. Именно поэтому некоторым из них не понравилось, что Саатчи хотел выставить их в своей новой галерее в качестве хрестоматийного образца группы «Молодые британские художники». Конечно, между ними и до сих пор сохраняется самая тесная дружба и сотрудничество, доказательством чему является недавно открывшаяся выставка «In Da Garda da Vida» в Британской Тейт. И все сказали, что Лондон не был бы тем, чем он есть сейчас, без «Молодых британских художников».

Интервью взяла Франческа Пиовано

Серебро из императорского подарочного фонда

Представленная в Аукционном доме «Гелос» коллекция из 16 царских подарков формировалась частным лицом на протяжении многих лет, периодически пополняясь предметами, приобретенными за рубежом. Поэтому она состоит из изделий, абсолютно неизвестных арт-рынку России.

THE GELOS AUCTION HOUSE'S COLLECTION OF 16 TSARIST GIFTS WAS FORMED OVER A NUMBER OF YEARS BY A PRIVATE PERSON, AND WAS ENRICHED AT REGULAR INTERVALS BY ITEMS PURCHASED ABROAD.

Silverware from the Imperial Gift Fund



Это три ковша, два кувшина, стакан с крышкой, стопа, братина, чайник, блюдо, два кубка, комплект из шести стаканов и кофейный сервиз. Большинство экспонатов выполнены известными московскими мастерами серебряного дела XVII–XVIII веков и представляют собой предметы обихода светской жизни, традиционно преподносившиеся от царского имени «за службу» особо отличившимся своими делами во благо государства подданным. Начать разговор о подарках русских царей следует с исконно русских, традиционных видов посуды, древнейшим из которых, без сомнения, является ковш.

Ковши из драгоценных металлов бытовали как питьевая посуда до последней четверти XVII века. Из них пили мед – один из наиболее распространенных напитков Древней Руси. В погребах ковши служили определенной мерой, и ими пользовались при зачерпывании из бочек различных напитков.

В конце XVII – начале XIX века из утилитарной вещи ковши превратились в предмет «пожалования» за различные заслуги. С середины XVII века серебряную посуду для пожалования начали изготавливать в Серебряной палате Московского Кремля. Несмотря на то что схема оформления ковшей не допускала вольностей, гравированный орнамент на внутренних стенках был ин-

Ковш ▶
Илларион Артемьев
Вавилов
Россия, Москва
1733
Серебро, чеканка,
гравировка, литье,
золочение
11×28,5×16,5

Kovsh (Ladle) ▶
Russia, Moscow
1733
Illarion Artemyev Vavilov
Silver, chasing,
engraving, casting,
gilding
11 by 28.5 by 16.5 cm

Thus, it contains objects which are absolutely new to the Russian art market: three kovshes (ladles), two jugs, a glass with a lid, a cup, a bratina (Russian ball-shaped vessel), a teapot, a dish, two goblets, a set of six glasses and a coffee set. Most of the exhibits were made by famous Russian silversmiths of the 17th and the 18th centuries, and served as household items in secular life. Such items were traditionally granted, on behalf of the tsar as recognition of "service", to those subjects who had made the highest contribution to the welfare of their country. When speaking about Russian tsarist gifts, one should start with the traditional, native Russian kinds of ware, the oldest of which is undoubt-

Ковш
Россия, Москва
1687–1688
Серебро, чеканка,
гравировка, литье,
золочение
14×39×21,5

Kovsh (Ladle)
Russia, Moscow,
1687–1688
Silver, chasing,
engraving, casting,
gilding
14 by 39 by 21.5 cm

edly, the kovsh. Kovshes made from precious metals, served as drinking vessels up until the last quarter of the 17th century. They were used for drinking mead – one of the most common drinks of Old Russia. In cellars, kovshes served as measuring vessels and were used for ladling various drinks from casks.

In the late 17th, 18th and early 19th centuries, kovshes evolved from being mere items for practical use, into objects granted for diverse merits. Since the mid-17th century, silverware was made specifically for this purpose by the Moscow Kremlin Silver Chamber. Despite strict rules governing pattern and design the ornamental engravings on the insides were free, therefore allowing a master to showcase his talent as an ornamentalist. The size of the kovsh depended on the recipient's status, his position, and the significance of his merit. Kovshes were granted to merchants and tradesmen for contributing to the national treasury, mainly by collecting customs and tavern duties, as well as to Cossacks "for faithful service".

The earliest object in the Imperial Gift Fund is a silver-gilt kovsh, made in 1687-1688 by an unknown master of the Moscow Kremlin Silver Chamber. A vase with a bouquet is one of the carefully selected images on the kovsh's handle – an image which at that time, symbolized wealth and prosperity.

One of the most interesting



Ковш
Россия, Москва,
1687-1688
Фрагмент

Kovsh (Ladle)
Russia, Moscow,
1687-1688
Detail

дивидуальным, и мастер мог проявить свой талант художника-орнаменталиста без каких-либо ограничений. Размер ковша зависел от общественного положения награждаемого, занимаемой им должности и значимости заслуг. Ковши жаловали только торговцам и посадским людям «за прибор», т.е. за принесенную казне прибыль в основном при сборе пошлин с кабаков и на таможах, а также они пре-



Ковш
Россия, Москва
1687-1688
Фрагмент

Ковш (Ladle)
Russia, Moscow
1687-1688
Detail

Чайник
Россия, Москва
Середина XVIII в.,
предположительно
1754
Серебро, кость,
чеканка, литые,
золочение
13x20,5x13

Teapot
Russia, Moscow,
mid-18th century,
apparently 1754
Silver, ivory,
chasing, casting,
gilding
13 by 20.5 by 13 cm

вым орлом, ручка-полка декорирована легко узнаваемым портретом императрицы Анны Иоанновны в виде картуша под короной.

Создание этого ковша связано с древней традицией награждения царскими подарками казачьих атаманов и старшин. Надпись на ковше свидетельствует о его пожаловании императрицей Анной Иоанновной старшине Донского войска казаку Филиппу Оксену, который, вероятно, был сыном атамана Оксена Фролова, награжденного подобным серебряным ковшом в 1717 году. Пожалование ковшом расценивалось казаками даже выше, чем пожалование саблей. Жалованные ковши передавались наследникам по мужской линии, а в отсутствие таковых – в церковь на помин души. Надо отметить, что с 1722 года на «дело ковша» из казны отпускалась строго определенная сумма – 16 рублей 50 копеек атаману и 15 рублей старшине. Надпись утверждалась Военной коллегией и не могла быть изменена без ее ведома.

Серебряное позолоченное блю-

до как вид посуды наравне с ковшом можно отнести к наиболее древним предметам домашнего и застольного обихода. А к концу XVIII века при дворе становится обычаем жаловать блюда в качестве подарка как высочайшую благодарность.

Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.

Рельефные изображения, отлича-

ются от традиционных, и являются редким примером использования мифологической сцены на посуде. Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.

Рельефные изображения, отлича-

Ковш
Илларион
Артемьев Вавилов
Россия, Москва
1733
Фрагмент

Kovsh (Ladle)
Russia, Moscow
1733
Illarion Artemyev
Vavilov
Detail



ются от традиционных, и являются редким примером использования мифологической сцены на посуде. Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.

Рельефные изображения, отлича-

ются от традиционных, и являются редким примером использования мифологической сцены на посуде. Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.

Рельефные изображения, отлича-

ются от традиционных, и являются редким примером использования мифологической сцены на посуде. Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.

Рельефные изображения, отлича-

ются от традиционных, и являются редким примером использования мифологической сцены на посуде. Блюдо, входящее в коллекцию, было создано в 1778 году московским серебряником Алексеем Афанасьевым Косыревым. Дно изделия декорировано рельефной композицией с изображением сцены из античной мифологии – Геракл, выводящий из подземного царства Цербера. Скорее всего, заказчик не случайно выбрал сюжет об одном из последних подвигов Геракла. Возможно, инсказательный смысл о невиданной храбрости Геракла перекинулся с его биографией или моментами жизни кого-то из близких людей. Можно предположить, что блюдо было заказано в память о личных подвигах заказчика в период русско-турецкой войны 1768-1774 годов.



Блюдо
Алексей Афанасьев
Косырев (?)
Россия, Москва
1778
Серебро, чеканка,
золочение
41,2x57,5

Dish
Russia, Moscow
1778
Alexey Afanasyev
Kosyrev (?)
Silver, chasing,
gilding
41.2 by 57.5 cm



berus up from the Underworld. The customer would have chosen the subject of one of the last labours of Hercules advisedly as Hercules' unprecedent courage, allegorically expressed in the scene, was likely to refer to the recipient's own biography, or events in the life of his near relations or close friends. The dish was

Кубок
Россия, Москва
Середина XVIII в.
Серебро, чеканка,
золочение
В. 32

Beaker
Russia, Moscow,
mid-18th century
Silver, chasing,
gilding, h 32 cm



presumably ordered in commemoration of the customer's feats in the Russian-Turkish War of 1768 – 1774.

There are relief images on another item of the collection which are equally notable for their artistic value and rare professional workmanship. The object in question is a silver-gilt ball-shaped rocaille teapot with an ivory handle, made in 1754. The teapot's shape is somewhat unusual because of the highly set spout, made by the workmaster in the form of an eagle's head. An object with a similarly extraordinary interpretation is kept in the Collection of the Moscow Kremlin Museums.

Another exhibit worth noting is a silver beaker of the mid-18th century – a rarity in the antiques market. In the course of the 18th century, silver beakers served not only as drinking vessels but also as granted and awarded decorative works of art.

The beaker in question is unique, not only on the merit of its fine ornament, but also on that of its conventional portrait images. Having a cup, a glass or a beaker engraved with «bigwigs» was fashionable at that time. We can see that this beaker is decorated with "bigwigs", since none of the depicted characters are wearing the imperial crown or an ermine cloak, and in fact the men's cloaks resemble those of Old Russian princes.

Works by silversmiths, similar in workmanship and originality to the items in this particular collection can only be found in large public collections: the Moscow Kremlin Museums, the State Historical Museum of Moscow or the State Hermitage Museum of St. Petersburg. This particular collection is the first private collection to bear direct relation to Russian tsars and their circles. Furthermore, all the exhibits are evidence of the Russian masters' outstanding craftsmanship in a full range of silversmith techniques. Experts unanimously agree that this collection is of undoubtedly high artistic and historical value, worthy of the best museums. The exhibition of this collection at the Gelos' is an indubitably great event not only for antiquaries and collectors, but also for anyone who values Russian national culture.

*Olga Kuzmenko
Yulia Progonova*

ющиеся не меньшей художественной ценностью и редким профессиональным исполнением, можно наблюдать еще на одном изделии данной экспозиции. Это серебряный, покрытый позолотой, рокайльный чайник шарообразной формы с костяной ручкой, созданный в 1754 году. Форма чайника несколько необычна из-за высоко поставленного носика в виде головы орла. Аналог столь оригинальной трактовки существует в собрании Музеев Московского Кремля.

Следует также особо отметить редкий для антикварного рынка серебряный кубок с крышкой середины XVIII века. На протяжении всего XVIII века кубки служили и в качестве емкости для напитков, но и как жалованные и наградные произведения прикладного искусства.

Данный кубок уникален тем, что в его декоре присутствует не только прекрасно выполненный орнамент, но и условные портретные изображения. Иметь дома кружку, кубок или небольшой стакан с «персонами» было модно. Именно такие условные «персоны» украшают и этот кубок, поскольку ни на одном из аналогичных нет императорской короны, одежды персонажей не имеют горностаевых мантий, а плащи мужчин наводят на мысль о князьях Древней Руси.

Изделия мастеров-серебряников, по мастерству и уникальности аналогичные предметам из данной коллекции, можно увидеть только в крупных государственных собраниях – Музеех Московского Кремля, Историческом музее (Москва), Эрмитаже (Санкт-Петербург). Эта коллекция является первым частным собранием, имеющим непосредственное отношение к русским царям и их окружению. Кроме того, все экспонаты являют собой образцы высокого профессионализма русских мастеров, демонстрирующих в изделиях превосходное качество своей работы во всех техниках серебряного дела. По единогласному мнению экспертов, собрание имеет бесспорно высокую художественную, историческую и музейную значимость. Несомненно, представление «Гелосом» этой коллекции русского серебра – большое событие как для антикваров и коллекционеров, так и для каждого, кто дорожит русской национальной культурой.

*Ольга Кузьменко
Юлия Проконова*