

THE TRETYAKOV  
GALLERY  
MAGAZINE

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

# ГАЛЕРЕЯ

№2 2004 (03)

ЗОЛОТАЯ КАРТА РОССИИ

RUSSIA'S GOLDEN MAP

КАРТИНЫ ДЖОРДЖА ДАУ

GEORGE DAWE ABROAD

БЕРЛИН-МОСКВА

МОСКВА-БЕРЛИН

BERLIN-MOSCOW

MOSCOW-BERLIN

МАРК АНТОКОЛЬСКИЙ

MARK ANTOKOLSKY

ТЕАТРАЛЬНАЯ АФИША

РОССИИ

THE RUSSIAN PLAYBILL

ISSN 1729-7621



9 785699 029105 >





# ОМСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А.ВРУБЕЛЯ



Поясная бляха  
с изображением грифонов  
и кошачьего хищника  
II век до н.э. – II век н.э.  
Сидоровка, Курганный  
комплекс

Belt pendant with  
Gryphon depictions  
and a wildcat predator  
2nd cen. BC – 2nd cen. AC  
Sidorovka burial (Kurgan)  
complex

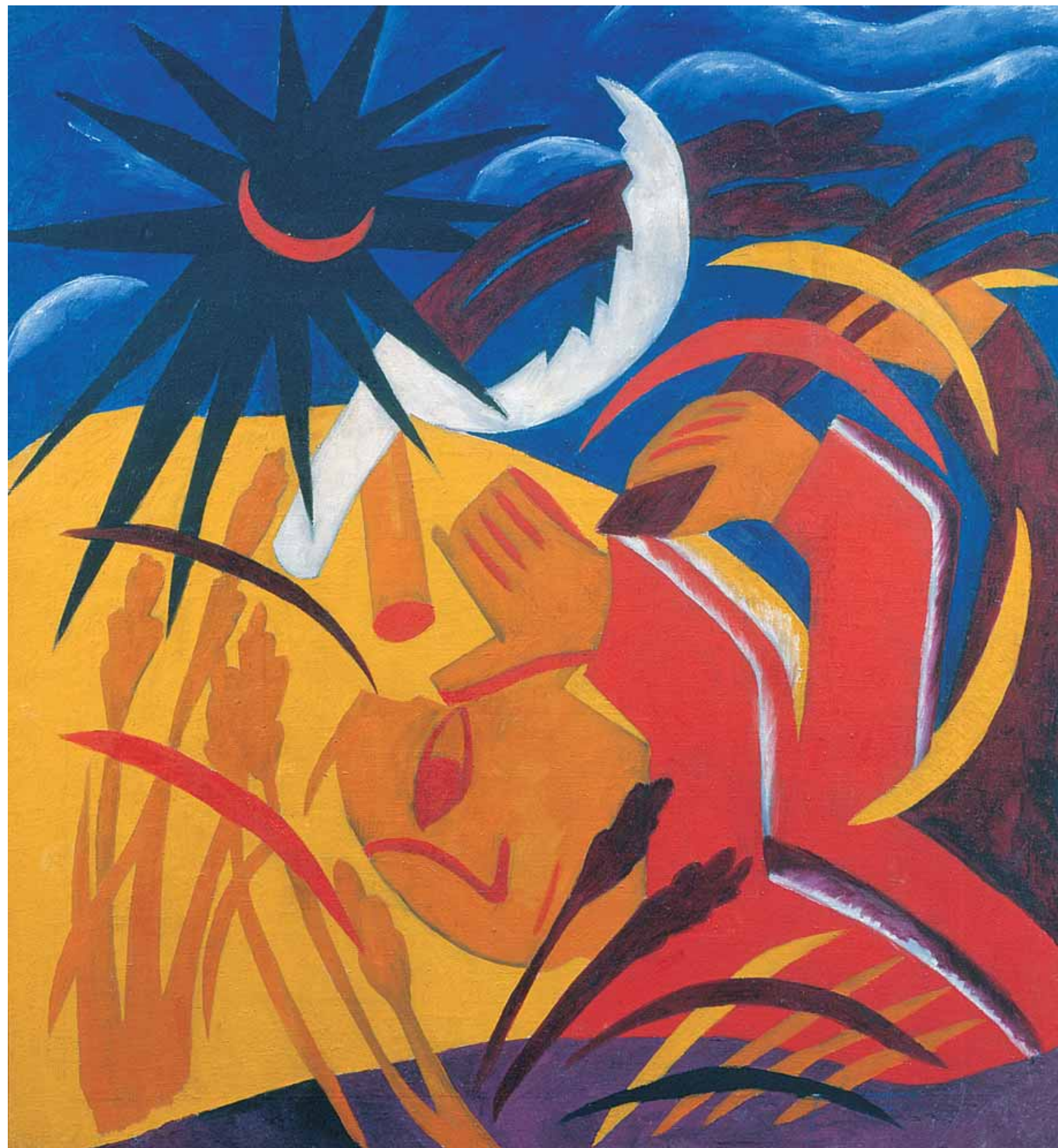
Н.С.ГОНЧАРОВА ▶  
Жатва  
Фрагмент 9-частной  
композиции  
1911

N.S.GONCHAROVA ▶  
Harvesting  
Fragment  
of a composition  
consisting of 9 parts  
1911

*Датой основания музея принято считать  
21 декабря 1924 года, когда в парадном зале  
западно-сибирского краевого музея  
открылась для широкой публики картинная галерея.  
В числе ее первых экспонатов  
Были работы Г.А.Айвазовского, Г.Г.Невитана, А.А.Аоро-  
вина, В.Д.Йоленова, Г.Г.Сишкина, В.ф.Борисова-Бусато-  
ва, В.Б.Васнецова,  
А.В.Бенуа, а также других известных  
художников. А моменту открытия  
коллекция насчитывала всего  
сто живописных полотен;  
эти произведения и поныне  
составляют ее гордость.*

В 1923–1929 годах краевой музей возглавлял Федор Васильевич Мелехин (1882–?), которому картинная галерея обязана своим рождением. Благодаря его энергии и целеустремленности стала решаться задача организации в Сибири крупного художественного центра, казавшаяся невыполнимой в годы гражданской войны. С 1924 года в Омск стали поступать первоклассные произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства из Москвы и Ленинграда. Н.К.Рерих, побывавший в Омске в 1926 году во время своей знаменитой Транс-Гималайской экспедиции (1923–1928), сделал запись в путевом дневнике о городском музее как о «богатом собрании картин, умело подобранных, характеризующих течение русской школы».

К концу 1920-х годов здесь сложилось хорошее собрание, включающее живопись русских мастеров – М.А.Врубеля, И.Е.Репина, Н.К.Рериха, Г.Г.Мясоедова, К.Е.Маковского, И.И.Машкова, произведения западноевропейских художников, среди которых Адриан ван Остаде, Давид Тенирс Младший, Симон Вуэ, Жозеф Верне, мраморную и бронзовую скульптуру, художественную мебель и фарфор.







Г.И.СЕМИРАДСКИЙ  
За водой. 1880-е  
Фрагмент

G.I.SEMIRADSKY  
For Water. 1880s  
Detail

И.И.ЛЕВИТАН  
Осень. Усадьба. 1894

И.И.ЛЕВИТАН  
Autumn. The Estate.  
1894

В.А.СЕРОВ  
Портрет неизвестной  
1895

В.А.СЕРОВ  
Portrait of an Unknown  
Woman. 1895



си, своеобразие которой придают памятники Урала и Сибири. В их числе образ «Богоматерь Абалацкая. Знамение» – список XIX века с древней сибирской иконы, написанной в 1637 году протодиаконом отцом Матфеем для храма в селе Абалак близ Тобольска. На протяжении веков «Богоматерь Абалацкая» яв-

лялась символом православия в Сибири.

Собрание живописи XVIII–XIX веков отличается высокими художественными достоинствами, разнообразием жанров и стилей. Цельно и широко представлено творчество художников-передвижников, что позволяет проследить всю историю



этого движения. Не менее интересна экспозиция произведений неоакадемистов, продолжавших традиции классицизма и романтизма.

Ядро интереснейшей коллекции русской живописи рубежа XIX–XX веков составляют работы В.А.Серова, А.Н.Бенуа, Н.К.Рериха, Б.М.Кустодиева, К.А.Коровина, М.Ф.Ларионова, Н.С.Гончаровой, И.И.Машкова, А.В.Лентулова, П.П.Кончаловского, А.В.Куприна, Р.Р.Фалька.

С 1996 года музей носит имя уроженца Омска, великого русского художника Михаила Александровича Врубеля. В парадном зале музея экспонируется его композиция «Цветы», состоящая из трех декоративных панно, созданных в 1894 году для московского особняка четы Дункер. Это единственные монументальные произведения Врубеля в музейных собраниях Сибири.

Омский музей хранит несколько редких коллекций, увеличивающих художественную, историческую и научную ценность всего собрания. К ним относятся археологические древности Западной Сибири, в том числе уникальные памятники, датируемые вторым тысячелетием до нашей эры.

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А.Врубеля размещен в двух зданиях – бывшем дворце генерал-губернаторов Западной Сибири и Степного края, построенном в стиле неоренессанс в середине XIX столетия архитектором Ф.Ф.Вагнером, и в бывшем Городском торговом корпусе, возведенном в начале XX века в традициях московского ампира сибирским зодчим А.Д.Крячковым. Оба здания являются архитектурными памятниками и достопримечательностями старинного сибирского города.

Алла Гуменюк,  
Наталья Толстая

М.А.ВРУБЕЛЬ  
Розы и лилии  
Плафон из  
композиции  
«Цветы». 1894

М.А.ВРУБЕЛЬ  
Roses and Lilacs  
Panel from the  
composition  
"Flowers". 1894



И.И.МАШКОВ  
Три сестры на диване.  
Н., Л. и Е. Самойловы  
1911

И.И.МАШКОВ  
Three Sisters on the Sofa.  
N., L. and Ye.Samoylova  
1911





## THE M.A.VRUBEL OMSK REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

ONE CAN SAY THAT THE M.A.VRUBEL OMSK REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS STARTED ON DECEMBER 21 1924 WHEN THE WESTERN SIBERIAN REGIONAL MUSEUM OPENED A PICTURE EXHIBITION IN ITS MAIN LOBBY TO THE GENERAL PUBLIC. THE GALLERY SHOWCASED I.KAIVAZOVSKY, I.I.LEVITAN, K.A.KOROVIN, V.D.POLENOV, I.I.SHISHKIN, V.E.BORISOV-MUSATOV, V.M.VASNETSOV AND A.N.BENOIS AS WELL AS OTHER WELL-KNOWN

ARTISTS. BY THE TIME OF ITS INAUGURATION THE COLLECTION INCLUDED 100 PAINTINGS, THAT UNTIL TODAY CONTINUE TO BE ITS CORE AND MAIN PRIDE.

From 1923 to 1929 the Regional Museum was headed by Fyodor Vasilyevich Melekhin (1882-?), who played the role of father to the picture gallery. His energetic and rigorous leadership made the idea of creating a major cultural centre in Siberia possible, despite the fact that it had been so remote during the years of the Civil War. From 1924 Omsk requested first-class works of visual and folk art from Moscow and Leningrad. N.K.Roerich, who happened to pass through

Omsk in 1926 while on his famous trans-Himalayan expedition (1923-1928), made a note in his travel diary referring to the local museum as "a rich collection of pictures, skilfully selected in order to represent the development of the Russian school".

By the late 1920s the improved collection included painting by Russian masters such as M.A.Vrubel, I.Ye.Repin, N.K.Roerich, G.G.Myasoyedov, K.Ye.Makovsky, I.I.Mashkov, and some Western European masters, such as Adriaen van Ostade, David Teniers the Younger, Simon Vouet, Joseph Vernet, marble and bronze sculptures, and exclusive furniture and porcelain.

In 1932 the collection expanded with avant-garde masterpieces: V.V.Kandinsky, D.D.Burlyuk, A.G.Yavlensky. The State



Поясная пластина со сценой терзания и бляшки нашивные II век до н.э. – II век н.э. Сидоровка, Курганный комплекс

Belt plate with a scene of tormenting and attached pendants 2nd cen. BC – 2nd cen. AD Sidorovka burial (Kurgan) complex



Tretyakov Gallery shared with the museum its painting and graphics by Russian artists of the 19th-20th centuries: V.Ye.Makovsky, F.A.Bruni, A.A.Ekster, N.S.Goncharova and M.F.Larionov. At the same time the Western European art section expanded and a separate exposition of artworks from China and Japan was created.

In 1940 the picture gallery broke away from the Western Siberian Regional Museum and turned into the Omsk State Museum of Fine Arts.

A valuable part of its collection is dedicated to iconography, with very special icons from the Urals and Siberia. One of its jewels is the unique "Our Lady of Abalak. Sign," which is a 19th century copy of an ancient Siberian icon painted in 1637 by the protodeacon father Mathew for the church in the village of Abalak near Tobolsk. For many centuries "Our Lady of Abalak" was considered the symbol and patron of the Orthodox faith in Siberia.

The collection of painting of the 18th-19th centuries has many artis-

М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Павлин. 1907

М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Peacock. 1907

tic merits, and is very diverse as far as the genres and styles represented. The work of the "Peredvizhniki" movement is represented most fully, tracing back through its full history. The gallery of works by neo-academics who continued the traditions of classicism and romanticism is no less fascinating.

The core of the extremely interesting collection of Russian painting from the turn of the 19th-20th centuries is composed of works by V.A.Serov, A.N.Benois, N.K.Roerich, B.M.Kustodiev, K.A.





Korovin, M.F.Larionov, N.S.Goncharova, I.I.Mashkov, A.V.Lentulov, P.P.Konchalovsky, A.V.Kuprin, and R.R.Falk.

In 1996 the Omsk Museum was named after the Omsk native, and great Russian artist, Mikhail Alexandrovich Vrubel. The three decorative panels "Flowers" of 1894 that he painted for the Dunker family are exhibited in the central hall of the museum, the only monumental artwork by Vrubel in Siberian collections.

There are some rarities in the Omsk Museum which testify to the high artistic, historical and scientific value of the Museum's general collection, among them archaeological findings from Western Siberia, some of which date back to the 2nd century BC.

The M.A.Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts occupies two buildings: the former residence of the Governor-Generals of Western Siberia and the Steppes built by architect F.F.Wagner in the middle of the 19th century in the neo-renaissance style, and the former City Trade Building erected by Siberian's own architect A.D.Kryachkov at the beginning of the 20th century in the best traditions of Moscow's Empire style. Both buildings are landmarks of the ancient Siberian city.

*Alla Gumenyuk,  
Natalia Tolstaya*

В.В.КАНДИНСКИЙ  
Церковь в Мурнау  
Около 1908

V.V.KANDINSKY  
Church in Murnau  
Approx. 1908

А.Г.ЯВЛЕНСКИЙ  
Натюрморт  
с пестрой скатертью  
1909

A.G.YAVLENSKY  
Still Life with  
a Bright Tablecloth  
1909

А.В.ЛЕНТУЛОВ  
Общество за столом  
1916

AV.LENTULOV  
Society Gathered  
around the Table.  
1916







## Картины Джорджа

# Доу

*«Негр, укрощающий быка. Лакт, имевший место в Америке в 1809 году» – картина Джорджа Доу, обнаруженная в одном из американских собраний.<sup>1</sup> Ицена поражает своей экспрессией, и не сразу веришь, что ее автор тот же художник, который известен созданием грандиозной серии портретов для Военной галереи зимнего дворца. «Британец», как называл его йушкин, хваливший свободную кисть и «быстрый карандаш» Доу, сделал головокружительную карьеру в жосии, получил огромную известность в художественных кругах йетербурга и Босквы 1820-х годов. До отъезда из Великобритании Доу приобрел известность у себя на родине. Среди почитателей его раннего творчества – знаменитые английские поэты-романтики жоберт иаути и ифмюзл Аолридж. фссе по теории цвета, написанное художником, оценил Гете. йосле смерти Доу образ преуспевающего европейца послужил прототипом для нарицательного гоголевского персонажа, модного в светских кругах портретиста г-на Воль, а затем надолго исчез из памяти потомков...*

ДЖОРДЖ ДОУ. Негр, укрощающий быка. Факт, имевший место в Америке в 1809 году. 1810. Собрание Менил, Хьюстон

GEORGE DAWE. A Negro Overpowering a Buffalo – a fact which occurred in America in 1809. 1810. The Menil Collection, Houston, Texas, USA

**«Негр, укрощающий быка...» и трепетная «Джульетта» в зарубежных собраниях**

Занимаясь многие годы наследием Доу, не раз задавалась вопросом, кто, Пушкин или Гоголь, оказался ближе к пониманию сути или, точнее, сложной метаморфозы, происшедшей с этой неординарной, но «растиражировавшей» свое дарование личностью.

**Джордж Доу** (1781–1829) родился и сформировался в художественной среде Лондона. Его отец Филип Доу был известным гравером и художником-карикатуристом. Крестным отцом стал один из родоначальников английского жанра – Джордж Морланд, в честь которого Доу-младший и получил свое имя. В 1807 году как знак памяти будет опубликована биография «Жизнь Дорджа Морланда с замечаниями о его произведениях Дж. Доу»<sup>2</sup>. В книге можно обнаружить «поэтические» преувеличения, свойственные художественной литературе, но в ней содержится ряд точных наблюдений о творчестве Морланда, которые мог сделать только художник. Постоянную нехватку денег и богемный образ жизни Морланда, приведшие к его ранней смерти, Доу воспримет предостережением. Подсознательно, а позднее сознательно, расчетливо и последовательно он будет идти к признанию и финансовому благополучию, но Доу пережил и пору романтических увлечений.

Ряд произведений 1810-х годов, исполненных уже тридцатилетним художником, особенно экспрессивны: «Негр, укрощающий быка...» (1810), «Филип Ховорт в образе юного Геракла, удушающий змея» (1811), «Мать, спасающая ребенка из орлиного гнезда» (1813).<sup>3</sup> Другие – подчеркнута лиричны:

<sup>1</sup> Негр, укрощающий быка. Факт, имевший место в Америке в 1809 году. 1810. Холст, масло. 203,8х204,4. Коллекция Менил в Хьюстоне, Техас.

<sup>2</sup> The Life of George Morland, with remarks on his works. By G. Dawe, London, Vernor, Hood and Sharpe [etc.] 1807.

<sup>3</sup> Картина «Филип Ховорт в образе юного Геракла, удушающий змея», известна по гравюре Генри Доу 1812 года (Музей Виктории и Альберта); местонахождение полотна «Мать, спасающая ребенка из орлиного гнезда» не установлено.



«Женевьева» (1812), «Портрет актрисы О'Нейл в роли Джульетты» (1815).<sup>4</sup> Только находки последних лет, в том числе сделанные в новозеландских и американских собраниях, благодаря исследованиям, поддержанным центром Поля Меллона по изучению британского искусства в Лондоне и аналогичным Йельским центром в Нью-Хейвене, позволили определить местонахождение перечисленных работ Доу или найти их воспроизведение в редких гравюрах.

тельные особенности фигуры Уилсона, которая обнаруживала в разных ракурсах сходство то с торсом прекрасного Антиноя, то мужественного Геркулеса. Находя в Уилсоне «характерность и совершенство», свойственное античным статуям, Лоуренс набросал эскиз с его изображением на холсте. Доу в свою очередь ангажировал великолепную модель и исполнил «полную энергии и движения» картину, которая, как он полагал, должна принести ему звание академика.

БЕНДЖАМИН  
РОБЕРТ ХЕЙДОН  
Уилсон, натурщик-негр  
Сентябрь 1810  
Рисунок

BENJAMIN ROBERT  
HAYDON  
Wilson, the Negro  
model  
September 1810.  
A Drawing

объявить ее эффектной «инсценировкой, лишенной большой выразительности» и «полной недостатков»<sup>7</sup>. Из-за малопопулярной темы работа не заслужила и большого признания публики. Только в наше время в обзоре выставки «Изображение чернокожих в британском искусстве. 1700-е – 1990-е», состоявшейся зимой 1996 года в Галерее Тейт в Лондоне, вновь появилось упоминание этого произведения Доу. Автор очерка Ричард Дормен писал: «Доу словно был вынужден показать Уилсона не как свободного человека Запада, а как нагого дикаря, превосходящего животное только своей физической силой»<sup>8</sup>.



Удивительно, но один из слепков с фигуры Уилсона наряду со слепками с античных статуй и знаменитых рельефов Парфенона, привезенных в Англию лордом Элджином, был отправлен Хейдоном в 1818 году в Петербург в Академию художеств.<sup>6</sup> Томас Лоуренс отмечал порази-

Картина была удостоена престижной и значительной денежной премии от Британского института, но желаемого звания ее автор не получил. В период жесткой борьбы за академические звания создание этого полотна Доу увеличило число его сторонников, но оппозиция поспешила

Совершенно иной образ запечатлен в «Портрете актрисы О'Нейл в роли Джульетты». Знаменитая ирландка О'Нейл, получившая ласковое прозвище Голубка, своим дебютом на Лондонской сцене в роли Джульетты, состоявшимся в октябре 1814 года, покорила английскую столицу. Спектакль произвел настоящую сенсацию. Большинство лондонских театралов О'Нейл была признана «моложе и лучше г-жи Сиддонс». Вероятно, вскоре, после столь грандиозного успеха восходящей звезды, Доу приступил к исполнению ее портрета. Летом следующего 1815 года оставалось исполнить фон, и для этой работы был приглашен впоследствии знаменитый английский пейзажист Джон Констебл, который, как свидетельствуют его письма и воспоминания современников, написал экзотические цветы и другие аксессуары. Констебл был чрезвычайно увлечен темой и спешил «переступить порог дома Доу, как только часы... били шесть утра»<sup>9</sup>.

Законченная композиция производит статичное впечатление, но достаточно вспомнить особенность театральной игры конца XVIII – начала XIX века, чтобы представить, что она, безусловно, восходит к реальной картине. Постановка спектаклей включала ряд сцен, при которых положение актера, принимавшего театрально выразительную позу, фиксировалось для произнесения ключевых монологов и выжидания следующих за этим бурных аплодисментов. Именно одна из таких сцен из знаменитого спектакля «Ромео и Джульетта» воспроизведена Доу в портрете О'Нейл. Тот же момент драмы, но с другой исполнительницей, изобразил Джон Опи в картине, экспонировавшейся в Королевской академии художеств в Лондоне в 1803 году. За два года до создания картины Доу ту же сцену в исполнении мисс Стенли запечатлел Томас Филиппс.<sup>10</sup>

ДЖОРДЖ ДОУ  
Портрет А.Ф.Закревской. 1823  
Галерея А.Лахмана, Кельн

GEORGE DAWE  
Portrait of  
A.F.Zakrevsky. 1823  
The Alexei Lahman  
Gallery, Cologne



<sup>9</sup> Ian Fleming-Williams  
Constable as a Back-  
ground painter //  
Country Life, Decem-  
ber 23, 1971, p. 1784  
(illustrated); John  
Constable's Corre-  
spondence. Early  
Friends and Maria  
Bicknell  
(Mrs. Constable).  
V. II, Edited by  
R.B.Beckett. Suffolk  
Records Society.  
v. VI. 1964, p. 142.

<sup>10</sup> Pressley, William L.  
A catalogue of paint-  
ings in the Folger  
Shakespeare library,  
1993, pp. 194–196.

<sup>11</sup> Бестужев А.А. Пись-  
мо к Издателю. –  
«Сын Отечества»,  
1820, № 44, ч. 65.  
Цит. по кн.: Дека-  
бристы. Эстетика  
и критика. – М.,  
1991, с. 70–71.

<sup>12</sup> Подробнее об этом  
см.: Андреева Г.  
А.С.Пушкин и Джордж  
Доу. Новые страни-  
цы. – «Искусство»,  
1989, № 6, с. 58–62.

*Сцена, избранная Доу как особо любимая публикой, помимо прочего демонстрировала «греческие черты» лица и «классические пропорции» фигуры актрисы. Изображение быстро приобрело известность благодаря воспроизведению в гравюре Дж. Мейла, исполненной весной 1816 года. Что касается самого оригинала, вероятно, именно он был привезен в Россию и представлен петербургской публике на выставке в Академии художеств 1820 года. Будущий декабрист А.Бестужев, выступивший в качестве разборчивого критика выставки, отметил: «Что-то эфирное видно в актрисе Онил... Кажется, дух Шекспира (в драме которого г. Дов изобразил ее) пролил особенную жизнь на все его произведения...» Зрители же «единодушно признали лучшей» среди многочисленных экспонировавшихся работ Доу именно «Портрет актрисы О'Нейл в роли Джульетты».<sup>11</sup>*

Успех картины позволил живописцу использовать ту же самую композицию при создании портрета известной петербургской красавицы А.Ф.Закревской (1823). Именно к ее изображению кисти Доу обращено знаменитое стихотворение А.С.Пушкина «Портрет» (1828).<sup>12</sup>

Английский мастер очень дорожил своей работой: в роскошной петербургской мастерской художника портрет О'Нейл занимал центральное место, что хорошо видно на гравюре Дж. Беннета и Т.Райта «Посещение императором Александром I мастерской художника Доу в Эрмитаже» (1826).

<sup>4</sup> «Женевьева» в Музее Новой Зеландии, Веллингтон, числится под названием «Дама и арфист». Сюжет определен Г.Б. Андреевой. Местонахождение оригинала «Портрета актрисы О'Нейл в роли Джульетты» не установлено. Эскиз. Холст, масло. 63,6х46. Библиотека Фолджера, Вашингтон.

<sup>5</sup> The Autobiography and Memoirs of Benjamin Haydon. Tom Taylor ed.1926, p. 106–107.

<sup>6</sup> The Diary of Benjamin Robert Haydon. Edited by Willard Bissell Pope. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1960, v. II, p. 181, note 2.

<sup>7</sup> The Diary of Joseph Farington. Edited by Kathryn Cave. Volume XI, January 1811 – June 1812. Yale University Press. New Haven-London, 1983, p. 3841, 3852.

<sup>8</sup> Richard Dornment. Slaves to the Stereotype. – The Daily Telegraph, January 10, 1996.





В эскизе, гораздо более скромного размера, обнаруженном в собрании библиотеки Фолджера в Вашингтоне, намечен главный замысел Доу - поразить зрителя романтическими эффектами: сложным приемом двойного источника освещения, контрастом света и тени. Экзотический цветок в правом углу композиции – «голубой цветок страсти», опубликованный в издании Роберта Торнтона «Храм Флоры» (1800). Автор книги отмечает, что растение расцветает и умирает всего за три дня. Доу выбирает этот редкий мотив как символ прекрасной, но быстротечной любви.

Чем был движим художник, столь резко меняя тональность своих произведений 1810-х годов, – творческим сомнением, поиском своей темы, желанием соответствовать вкусу публики?..

Тема нечеловеческой силы, борьбы и преодоления звучит и в сюжете «Негр, укрощающий быка...», и в портрете-картине «Филип Ховорт в образе юного Геракла, удушающий змея». Композиции воспринимаются «психо-анатомическими» этюдами. Известно, что Доу внимательно изучал анатомию и проявлял интерес к психиатрии. В Королевской академии художеств в Лондоне находится его работа «Одержимый» (1811)<sup>13</sup>, переданная в собрание в связи с присуждением Доу в 1814 году звания академика.

Обнаруженные картины, безусловно, важный факт творческой автобиографии Доу. Время их создания – приближение пика профессионального признания художника на его родине. Возможно, работая над портретом О'Нейл в роли, которая сделала

ДЖОРДЖ ДОУ  
Филип Ховорт  
в образе юного  
Геркулеса, удушаю-  
щий змея. 1811  
Гравюра Генри Доу,  
1812. Музей  
Виктории и Альбер-  
та, Лондон

GEORGE DAWE  
Philip Howorth  
as the Infant Her-  
cules Strangling the  
Serpent. 1811.  
Engraving by Henry  
Dawe. The V&A Muse-  
um, London

<sup>13</sup> Вариант – в Королевском медицинском колледже в Лондоне.

<sup>14</sup> Layard, G.S.: Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag, London 1906, p. 136.

ее знаменитой, живописец мечтал о своем звездном часе, о признании и славе...

Доу продемонстрировал свою способность к смелым, эффектным композициям, но... исторические и историко-жанровые произведения не принесли больших денег. Перед глазами был блестящий пример Томаса Лоуренса, избравшего путь художника-портретиста и в начале 1810-х годов заваленного заказами, которые гарантируют стабильный и приличный заработок. Лоуренс процветает, поднимает цены на свои произведения. Доу борется и преодолевает в себе искушение большим жанром исторической картины, отдав дань лирическому, но не востребованному широко жанру театрализованного и литературного портрета. Отметим, что его «большие надежды» на доходы от подписки и продажи гравюр с «Портрета актрисы О' Нейл в роли Джульетты» не оправдались. Вскоре Доу становится придворным портретистом герцога Кентского, сопровождает его в путешествии в Европу, к месту встречи глав государств-союзниц. Лоуренс видит в нем опасного конкурента. Столкнувшись с Доу в Аахене, в одном из писем к Фейрингтону он заметит: «Без пяти минут четыре я отправился ко Двору [Александра I], заметив г-на Доу, пробирающегося близко от него (прошу прощения), ползая вдоль улицы»<sup>14</sup>.

Доу был представлен Александру I, пригласившему его работать в России на невероятно выгодных условиях (что вызвало бурю протестов в отечественной патристически настроенной прессе). По прибытии в Петербург он получает мастерскую в Шепелевском доме, примыкающей к императорскому дворцу. В считанные годы Доу создает то, что современники назовут «фабрикой портретов», – по сути,



ДЖОРДЖ ДОУ  
Портрет Александра Петровича Ермолова. 1825  
Холст, масло  
Государственный Исторический музей, Москва

GEORGE DAWE  
Portrait of Alexander Ermolov. 1825  
Oil on canvas  
State Historical Museum, Moscow





ДЖОРДЖ ДОУ  
Портрет великой  
княгини Анны  
Павловны  
1824–1825  
Холст, масло  
Останкинский  
дворец-музей, Москва

GEORGE DAWE  
Portrait of Grand  
Duchess Anna  
1824–1825  
Oil on canvas  
Moscow "Ostankino"  
Estate Museum

фамильное предприятие с участием двух братьев – Генри и Джеймса Филипа Доу, сестры Мэри, ее мужа Томаса Райта и ряда русских учеников, в том числе литографов и граверов, по производству и тиражированию в живописных повторениях и гравюрах военных и великосветских портретов. Доу первый из собратьев по художественному цеху решил обратиться к императору с просьбой предоставить художникам в России защиту их авторского права – контроль за тиражированием оригинальных произведений. Обстоятельное письмо Доу Александру I, разъясняющее подобную практику в Великобритании применительно к литературным произведениям, – интереснейший документ эпохи и знаменательный факт его биографии.

Образ «Негра, укрощающего быка...» жил в художнике. Доу стал придворным портретистом русского царя, главой огромной мастерской, но, укрощая «золотого тельца», он продолжал работать «как негр» – «по четырнадцать часов в сутки, нигде не бывая» и поддерживая только нужные или неизбежные контакты. Мечта о признании и процветании осуществилась, но ценой этому – отказ Доу от романтических идеалов молодости, рост прагматического отношения к жизни и профессиональной деятельности, неизбежная потеря в значительном числе случаев качества произведений, вышедших с конвейера «фабрики портретов». «Поденщик» – так пренебрежительно назовет британца один из петербургских критиков. Некоторые современники с большим пафосом клеймили Доу за жадность и недобросовестность, за эксплуатацию труда русских помощников.

В действительности творческая и человеческая личность Доу не однозначна. Его исторические и жанровые произведения, за ред-

ким исключением, не отличаются особыми достоинствами – они типичные произведения своей эпохи, но Доу создан ряд первоклассных гравюр и живописных портретов, украшающих коллекции Музея Виктории и Альберта, Национальной портретной галереи в Лондоне, Эрмитажа. В то же время из мастерской Доу вышло множество ординарных произведений и лишенных жизни повторений. В какой мере их касалась рука маэстро – вопрос каждого конкретного случая. «Фабрика портретов» воспитала Томаса Райта, который усовершенствовал свое мастерство гравера за годы работы в России, и В.А.Голике, чье творчество самостоятельно, хотя не вполне оригинально, Доу предоставил русскому подмастерью кров, работу, возможность заниматься творчеством. Своим завещанием он определил Голике ежегодное денежное пособие, достаточное для скромного содержания. Благодарный ученик неоднократно изображал учителя в окружении своей семьи, в своей мастерской.

Отношение соотечественников к Доу также было противоречивым. В начале их отношений с Колриджем поэт писал о Доу как о друге и единомышленнике, возлагая надежды на его дальнейшее бескомпромиссное отношение к творчеству. Их взаимная симпатия воплотилась в картине Доу «Женевьева», ставшей живописной иллюстрацией к знаменитому стихотворению-балладе Колриджа «Любовь»:

*...Но мой напев  
Подобен страстной был молябе,  
Как будто пел я о другом,  
Я думал о себе.*

Позднее это полотно надолго исчезнет из поля зрения специалистов, символизируя исчезновение любви поэта к ее создателю, оказавшемуся в его глазах

не дерзновенным романтиком, а прагматичным «червяком» – «накопителем». На похороны Доу Колридж откликнулся саркастической и не очень уместной к столь печальному случаю эпиграммой:

*Червь До был крышкою накрыт,  
На ней «Спи с миром» прочитал.  
Но Кол. Ты знал Червя, и – Бог прости –  
Поверьте, он всего лишь лгал.<sup>15</sup>*

Не менее остро высказался об упокоении Доу в соборе св. Павла, в пантеоне славы британской культуры, и тем самым причислении его к лику великих соотечественников Бенджамин Хейдон:

*Кто ж ныне поймет, что вечный Сен Пол –  
Место, где только великий покой свой обрел?  
В ком гордостью грудь не наполнится только за то,  
Что честь ему выпала лечь рядом с До?  
Блестящее имя у мистера До...  
Он, Филипс и Ци –  
Подумайте только – любимцы Судьбы!  
Вест, Вандик и Рейнолдс пред ними ничто,  
Они – это те, кому выпала честь:  
Около Ци покой вечный обрести!<sup>16</sup>*

Томас Лоуренс, президент Королевской академии художеств, давно забывший о когда-то имевшем место соперничестве и нелицеприятных оценках, данных Доу, при прощальной церемонии произнес возвышенную и трогательную речь, признав, что «Доу много сделал для английского искусства, способствуя его славе во всей Северной Европе своей деятельностью, которая никогда не будет забыта»<sup>17</sup>.

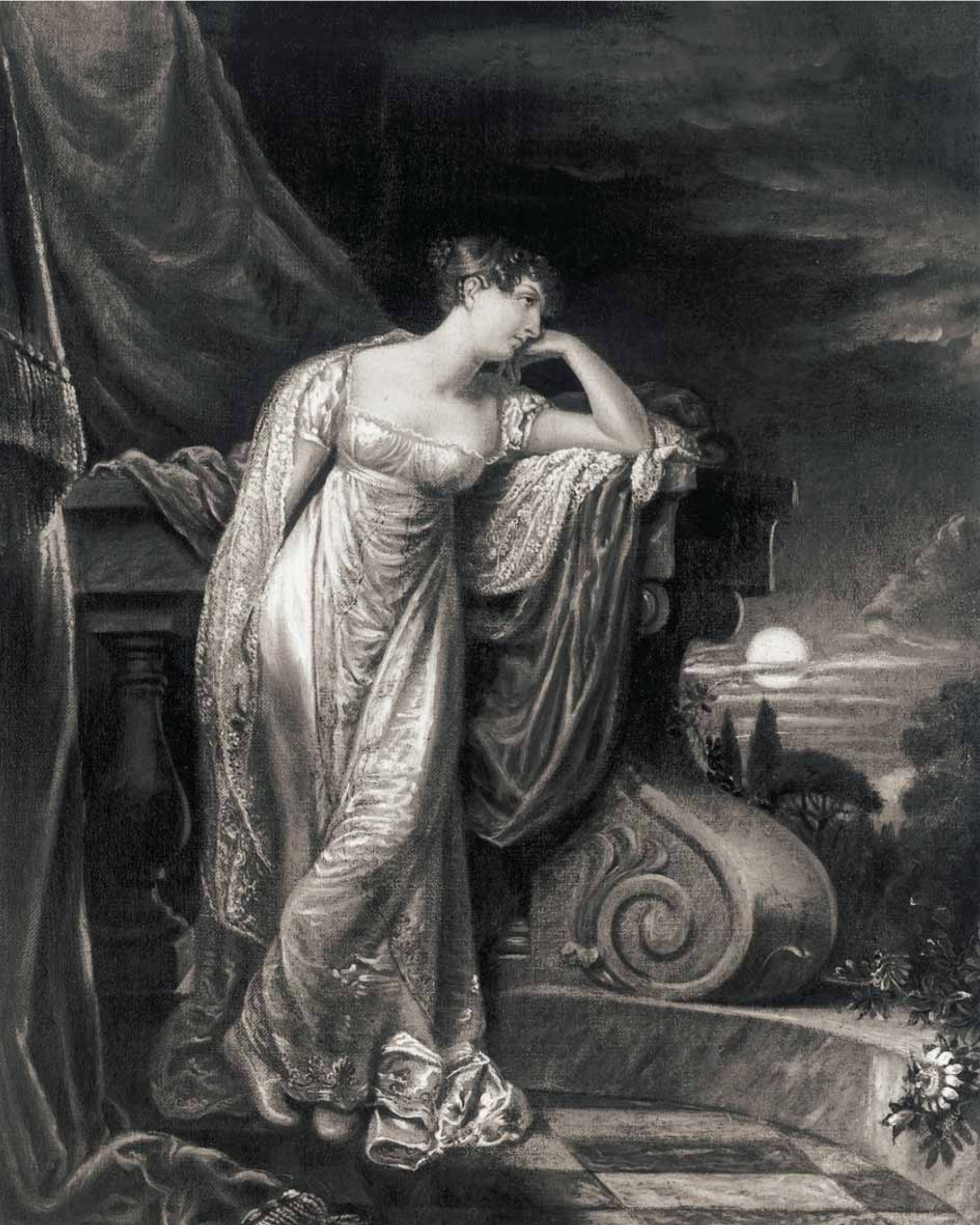
Галина Андреева

<sup>15</sup> Пер. с англ. Г.А. – The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge. Ed. by Kathleen Coburn, v. 3 (1808–1819), London 1973, notes, 4142.

<sup>16</sup> Пер. с англ. Г.А. – The Diary of Benjamin Robert Haydon. Edited by Willard Bissell Pope, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, v. III, 1825–1832, p. 544.

<sup>17</sup> Arnold's Library of the Fine Arts, 1831, i. 9-17.





# George Dawe

Abroad:

"A Negro Overpowering a Buffalo",  
and a delicate  
"Juliet"

**GEORGE DAWE'S "A NEGRO OVERPOWERING A BUFFALO" – A FACT WHICH OCCURRED IN AMERICA IN 1809" WAS RECENTLY DISCOVERED IN AN AMERICAN COLLECTION.<sup>1</sup>**

**THE SCENE IS SO EMPHATIC IN THE POWER OF ITS EXPRESSION THAT IT WILL NO DOUBT SURPRISE THE VIEWER THAT THE ARTIST IS THE SAME GEORGE DAWE**

**WHO IS WELL KNOWN AS THE PAINTER OF THE PORTRAITS WHICH COMPRISE THE FAMOUS MILITARY GALLERY OF 1812 IN THE WINTER PALACE IN ST. PETERSBURG: "THE BRITON", AS ALEXANDER PUSHKIN CALLED HIM, PRAISING THE EASY BRUSH AND BRISK "MARVELLOUS" PENCIL OF THE MASTER. IN THE 1820S, GEORGE DAWE MANAGED TO CARVE OUT A CAREER IN ST. PETERSBURG AND MOSCOW AND WAS ACCLAIMED AS A DISTINGUISHED PAINTER.**

Before George Dawe left Britain his talent had won recognition with his compatriots too, among them the famous English romantic poets Robert Southey and Samuel Taylor Coleridge. Dawe's theoretical essay on colour was highly appreciated by no lesser figures than Goethe. After the painter's death his character allegedly provided Nikolai Gogol with the prototype for one of his literary characters, with the derogatory name of "Mr. Nil", a successful portrait painter who came to Russia from Europe and won easy popularity with Russia's "Beautiful People". Unfortunately, beyond that, Dawe's name has been almost forgotten... Studying George Dawe's life and work, the question arises: whose judgment – Pushkin's or Gogol's – was more accurate in its assessment of the figure, or rather of the esoteric metamorphosis that happened to an extraordinary character who appeared to have wasted his talents in numerous copies and prints?

**George Dawe** (1781–1829) was born into and belonged to the artistic circles of London. His father, Philip Dawe, was a well-known engraver and caricaturist. George Morland, one of the patriarchs of the English school of genre painting, was his Godfather. Dawe, Jnr. was named after him. In tribute to the great man George Dawe wrote "The Life of George Morland, with Remarks on his Works"<sup>2</sup>, published in 1807. It is a work which includes some "poetic" exaggeration, closer to fiction, but also contains a few very perceptive observations on Morland's work, which only a professional painter could make. A perpetual lack of money and a Bohemian way of life, which were both the cause of Morland's early death, were likely seen by George Dawe as a warning. So, in his life, the painter would seek – first, instinctively, and, later, quite consciously, prudently and consistently – recognition and financial comfort. Nevertheless, it would be wrong to say that George Dawe lacked a romantic drive. A number of his canvases from the 1810s, painted when Dawe was already in his thirties, look, in particular, exceptionally

▲ ВИЛЬГЕЛЬМ АВГУСТ ГОЛИКЕ  
В мастерской художника. 1832  
Фрагмент с изображением  
«Автопортрета» Дж.Доу

▲ WILHELM AUGUST GOLICKE  
The artist's studio. 1832  
Detail with "Self-portrait" by Dawe

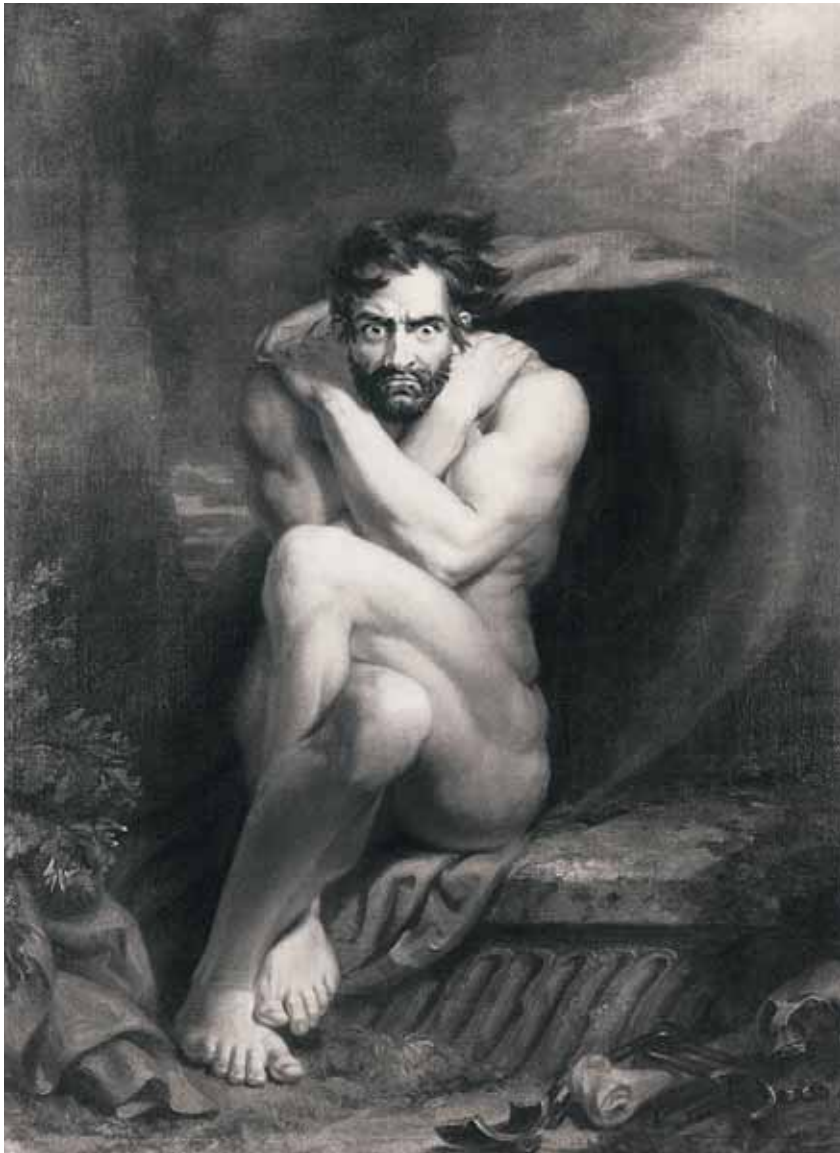
◀ ДЖОРДЖ ДОУ  
Портрет О'Нейл в роли Джульетты.  
Эскиз. 1815. Собрание библиотеки  
Фолджера, Вашингтон

◀ GEORGE DAWE  
O'Neill as Juliet. A sketch. 1815. The collection of the Folger Library, Washington

<sup>1</sup> "Negro Overpowering a Buffalo". 1810. Oil on canvas. 203. 8 by 204. 4. The Menil Collection in Houston, Texas.

<sup>2</sup> The Life of George Morland, with Remarks on his Works. By G. Dawe, London, Vernor, Hood and Sharpe [etc.] 1807.





ДЖОРДЖ ДАУЭ  
Одержимый. 1811  
Королевская  
академия художеств,  
Лондон

GEORGE DAWE  
Demoniac. 1811  
The Royal Academy  
of Arts, London

<sup>3</sup> "Philip Howorth as the Infant Hercules Strangling the Serpent", known after Henry Dawe's engraving of 1812 (the V&A Museum); the location of the canvas "Mother Rescuing her Child from an Eagle's Nest", is unknown.

<sup>4</sup> "Genevieve" – in the Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa, Wellington is known as "Lady and the Harper". The identification of the subject belongs to Galina Andreeva. The location of the original of "O'Neill as Juliet", is unknown. A sketch, oil on canvas. 63.6 by 46 cm. The Folger Library, Washington.

emphatic. They are "A Negro Overpowering a Buffalo" (1810), "Philip Howorth as the Infant Hercules Strangling the Serpent" (1811), "Mother Rescuing her Child from an Eagle's Nest" (1813)<sup>3</sup>. Some others – "Genevieve" (1812) and "O'Neill as Juliet" (1815) – are notably lyrical.<sup>4</sup>

Only the latest discoveries, including those made in some collections of New Zealand and the USA and sponsored by the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, London and their colleagues in the Yale Center for British Art, New Haven, USA, enabled the author of this article to spot the above-mentioned pictures by George Dawe as well as to find some rare prints made after them.

*The subject of the "Negro" is traditionally thought to be based on the fact that happened to the black sailor Wilson from Boston: contemporaries were amazed at Wilson's body and force. As Benjamin Robert Haydon, an artist, remembered, Wilson looked powerful with gorgeous athletic proportions: the muscles were clear-cut, the body was "...a perfect model of beauty and activity – small body and large limbs, with small joints – his contour was undulating and nature suffered nothing to interrupt this beauty in any position".<sup>5</sup>*

*Haydon, delighted in all possible positive features of "brutality" he discovered in the extraordinary model, made more than thirty sketches and even ordered some casts to be taken of the expressive torso of Wilson's in different poses. The performance of some of them would cost the model his life.*

Strange as it may seem, one of the casts, together with those of some antique statues and the famous Parthenon marbles brought to Britain by Lord Elgin, was sent to the Academy of Fine Arts in St. Petersburg in 1818.<sup>6</sup>

Thomas Lawrence also noted some unique qualities of Wilson's body: in certain poses it recalled the beautiful body of Antinous, while in others it resembled the masculinity of Heracles. Finding in Wilson both individuality and perfection, characteristic of antique statues, Lawrence made a sketch of him on canvas. In his turn, Dawe engaged the remarkable model to pose for his energizing and vitalizing character, which, he thought, should bring him the laurels of an Academician. The canvas won the prestigious British Institute award and a handsome financial prize, but it failed to bring the author his desired Academy membership. In that period of harsh competition for the honour of being named an Academician, the "Negro" undoubtedly won Dawe more admirers, but his adversaries claimed the picture was an ambitious pretension with too little expressiveness and too many faults.<sup>7</sup> The relatively slight popularity of the subject prevented the painting from appealing to British "snobs" either. Only more than a century later, in 1996, a review of the exhibition "Picturing Blackness. 1700–1990s" at the Tate Gallery in London brought the "Negro" and the name of its author back to public attention. The reviewer, Richard Dormant, wrote: "...It is as though he [Dawe] felt compelled to show Wilson not as a freeborn Westerner

<sup>5</sup> The Autobiography and Memoirs of Benjamin Haydon. Tom Taylor ed. 1926, pp. 106–107.

<sup>6</sup> The Diary of Benjamin Robert Haydon. Edited by Willard Bissell Pope. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1960, v. II, p. 181, note 2.

<sup>7</sup> The Diary of Joseph Farington. Edited by Kathryn Cave. Volume XI. January 1811 – June 1812. Yale University Press. New Haven-London, 1983, p. 3841, 3852.

*but as a naked savage, superior to the animal only by virtue of his strength".<sup>8</sup>*

An absolutely different character stands out in "O'Neill as Juliet". The famous Irish actress Eliza O'Neill, who was lovingly nicknamed "Dove", took London's theatre audience by storm when she appeared as Juliet in her debut performance of Shakespeare's tragedy in October 1814. The performance was sensational: most of London's theatre-goers found Miss O'Neill to be looking "younger and better than Miss Siddons". Dawe must have started his portrait of the rising star in the aftermath of that stunning success. In the summer of 1815 the portrait was almost ready, with only the background left to be painted. To accomplish that John Constable, the future master of the landscape, was invited; the background, according to his own letters and the memoirs of his contemporaries, was made up of exotic flowers and artistic accessories. Constable was evidently carried away by the work: he was said to look forward to crossing the threshold of Dawe's house as soon as the clock struck six in the morning.<sup>9</sup>

The completed composition looked rather static, which actually conveys the manner of stage performances at the turn of the 19th century, so one could, undoubtedly, imagine how it really looked. On stage, in certain scenes, the performer was meant to assume an eloquent theatrical attitude while reading an important monologue, or waiting for the audience to burst into a storm of applause. It was one such scene from "Romeo and Juliet" that George Dawe depicted in the portrait of O'Neill. The same scene, but with another actress as Juliet, can be seen in a picture by John Opie, which was displayed at the Royal Academy of Arts in London in 1803. Besides, two years before Dawe's portrait, Thomas Phillips had painted the same scene with Miss Stanley as Juliet.<sup>10</sup>

ВИЛЬГЕЛЬМ АВГУСТ  
ГОЛИКЕ  
В мастерской  
художника. 1832  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва

WILHELM AUGUST  
GOLICKE  
The artist's studio. 1832  
The Tretyakov Art  
Gallery, Moscow



<sup>8</sup> The Daily Telegraph, January 10th, 1996.

<sup>9</sup> Ian Fleming-Williams Constable as a background painter // Country Life, December 23, 1971, p. 1784 (illustrated); John Constable's Correspondence. Early Friends and Maria Bicknell (Mrs. Constable). V. II, Edited by R.B. Beckett. Suffolk Records Society, v. VI. 1964, p. 142.

<sup>10</sup> Pressley, William L. A catalogue of paintings in the Folger Shakespeare library. 1993, pp. 194–196.

<sup>11</sup> Alexander Bestuzhev. "Pismo k izdatel'yu" (A Letter to the Editor). In: "Syn Otechestva" (The Son of the Motherland) 1820, No. 44, part 65. Cited as in: "Dekabristy. Estetika i kritika" (The Decembrists. Aesthetics and Criticism), Moscow, 1991, pp. 70–71.

<sup>12</sup> Also see: Galina Andreeva. "A.S. Pushkin and George Dawe. Novye strannitsy" (Alexander Pushkin and George Dawe. New discoveries). In: "Iskusstvo" (The Arts), 1989, No. 6, pp. 58–62.

*The choice of the scene cannot only be explained by its traditional popularity with audiences. The pose also enabled George Dawe to show "the Greek features" of the actress's face and the "classical proportions" of her body. The portrait was hugely favoured by the public, who were familiar with it mainly from the prints made by G. Maile in the spring of 1816. As for the original portrait, it seems to have been brought to Russia and exhibited at the Academy of Fine Arts in St. Petersburg in 1820. Alexander Bestuzhev, the future Decembrist, pretending to be a fastidious critic of art, noted: "...Something airy can be seen in the actress O'Neill ... The spirit of Shakespeare (whose drama Mr. Dawe depicted her in) seems to have breathed some specific life into all his pictures.. "The public was unanimous in declaring "O'Neill" to be the best of the numerous Dawe paintings displayed at the exhibition.<sup>11</sup> The success of the picture encouraged the painter to copy its composition in his portrait of the famous Petersburg aristocratic beauty Agrafena Zakrevsky (1823). It was that very image that Alexander Pushkin immortalized in his superb poem "The Portrait" (1828).<sup>12</sup>*





The English artist was very proud of his "O'Neill". The full-length portrait was placed in the middle of his splendid studio in St. Petersburg, which can be seen in the engraving "Emperor Alexander I Visits the Studio of Painter Dawe in the Hermitage" (1826) by J. Bennet and Thomas Wright.

A sketch of a much smaller size, found in the Folger Library in Washington, discloses Dawe's artistic design. He meant to strike the viewer with romantic effects – a complex combination of two luminous points, and that of lights and darks. In the right corner there was an exotic blue passion flower to be found in Robert Thornton's "The Temple of Flora" (1800). The author of the book points out that the flower opens out and blooms for only three days before it dies. George Dawe chooses the motive as a symbol of beautiful but fleeting passion.

What made the painter change so fundamentally the tonality and style of his pictures in the 1810s? Was it a kind of creative uncertainty? Or a search for his own style, manner

and subject? Or a desire to make his pictures appeal to the public? Thus, the idea of extraordinary force, struggle and overcoming the opponent is conveyed both in his "Negro" and in "Philip Howorth as the Infant Hercules Strangling the Serpent". Both compositions look like psychological anatomical studies. Dawe is known to have been a careful student of anatomy, and also showed a certain interest in psychiatry: the collection of the Royal Academy includes his canvas "Demoniac" (1811). The picture was passed to the Academy as a gift from George Dawe in his capacity as a newly elected Academician in 1814.<sup>13</sup>

The canvases which were recently discovered constitute an important fact of Dawe's life, and were painted at the peak of the artist's professional career and recognition at home. While working on the portrait of O'Neill in the part that had made her famous, George Dawe might have been hoping that his own star was in the ascendant, dreaming of possible future recognition and fame...

ДЖ.БЕННЕТ  
и Т.РАЙТ  
Посещение импера-  
тором Александром I  
мастерской художни-  
ка Доу в Эрмитаже  
1826. Гравюра

J.BENNET, T.WRIGHT  
Emperor Alexander I  
visits the studio  
of the painter Dawe  
in Hermitage. 1826  
A print

To give him his due, it must be said that the painter proved his gift for eye-catching, dramatic compositions; unfortunately, however, neither historical, nor genre painting brought him much money. Yet there was another bright example of a successful artist at the beginning of the 1810s: Thomas Lawrence, choosing to paint portraits, was deluged with orders. Highly acclaimed, the prosperous Lawrence could afford to raise prices for his pictures. Dawe had to struggle against, and finally overcame, his personal desire to paint big historical pictures. He turned to the lyrical genre of the theatrical and literary portrait, but found little demand: he fell short on his expectations of making good money by selling the prints of his "O'Neill". But soon Dawe found himself the court painter to the Duke of Kent and accompanied his patron on his trip to the Continent, and be present at the meeting of the heads of the Union states. Lawrence seemed to see him as a serious rival. Thus, meeting Dawe in Aachen in Germany Lawrence wrote in a letter to Joseph Farington: "At five minutes

<sup>13</sup> A variant kept in the Royal College of Physicians in London.

before four I went into the Court [of Alexander I], having seen Mr. Dawe prowling close to it; (I beg his pardon) creeping round in the street".<sup>14</sup>

George Dawe was introduced to Emperor Alexander I, who invited him to work in Russia on incredibly good terms (which, incidentally, evoked a storm of criticism in the Russian patriotic press). On arriving in St Petersburg, Dawe was offered a prestigious studio in the Shepelevsky House, adjacent to the Emperor's Palace. In the following few years Dawe managed to set up what his contemporaries were to call a "portrait factory" – actually, a family business with the participation of Dawe's two brothers, Henry and James Philip, his sister Mary and her husband Thomas Wright, as well as a workshop of Russian apprentices – painters, lithographers, engravers – to copy in oil and print the military and social portraits of the English master. It is worth noting that Dawe was the first artist who dared to ask the Emperor to grant painters in Russia the reserved copyright that was the right to control and authorize copying their original works. A detailed letter addressed to Alexander I explaining a similar legal practice existing in Britain, as applied in book publishing, is a most interesting document of Russian history and a noteworthy fact of George Dawe's biography.

The associations behind "Negro Overpowering a Buffalo" could be attributed to Dawe himself as a painter. Having become the Russian Emperor's court portrait painter, the head of a large and prosperous workshop, George Dawe had to toil equally like a Negro to worship the golden calf. He worked for fourteen hours a day without going out, and kept only necessary or obligatory acquaintances. His dream of gaining recognition and prosperity did come true. But at what price? Rejecting the romantic ideals of his youth, and growing more and more pragmatic both in his life and creative work, resulted in an inevitable development: in most cases his numerous paintings, produced on

the line of the "portrait factory" were lacking in merit. One of St. Petersburg's reviewers disdainfully called him a "hack". Various contemporaries were glad to criticize Dawe, charging him with meanness, a lack of scrupulousness, and the exploitation of his Russian apprentices.

In hindsight, George Dawe's work and personality should not be judged by such criteria. It is true that the majority of his historical and genre paintings, with a few exceptions, do not deserve acclaim for their artistic merits: instead, they are ordinary paintings typical of the time in which they were created. While a number of his prints and portraits in the collections of the V&A or the National Portrait Gallery in London, or that of the Hermitage in St. Petersburg are worthy of high acclaim, there is no denying the fact that Dawe's workshop produced a great number of tasteless, dull copies and replicas. To what extent any one picture can be attributed to George Dawe is difficult to say and should be decided separately in each case. On the other hand, the "portrait factory" trained such engravers as Thomas Wright, who greatly improved his skills while working in Russia. Another, Wilhelm August Golicke, became a competent artist, though his works can hardly be thought as absolutely original. Dawe offered his Russian apprentice a home, work, and the chance to create. In his will, Dawe left Golicke an annual allowance, sufficient to afford a modest but decent life. The grateful apprentice did not forget his benefactor: more than once he portrayed him among his family and in the studio.

Dawe's compatriots also took the painter with a grain of salt. Thus, in the prime of their relationship, the poet Samuel Taylor Coleridge wrote about Dawe as a friend and soulmate, believing the painter would remain faithful to his artistic principles in the future. The epitome of that friendship became George Dawe's "Genevieve", an illustration to the famous ballad "Love" by Coleridge:

*I played a soft and doleful air,  
I sang an old and moving story...  
The deep, the low, the pleading tone  
With which I sang another's love,  
Interpreted my own.*

<sup>14</sup> Layard, G.S.: Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag, London 1906, p. 136.

Later this canvas was to disappear from the public view for a long time, which might only mean that the poet's affection for its author, who appeared to have lost his daring romanticism, had died. The romantic soul mate turned out to be a pragmatic "grub", a wretched moneymaker. On the death of his former friend Coleridge wrote a sarcastic epigram which hardly sounds decent on such a doleful occasion:

*As Grub Daws pass'd beneath his Hearse's Lid,  
On which a large RESUGRUM met the eye,  
Col. Who well knew the Grub, cried – Lord forbid  
I trust, he's only telling us a Lie.*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge. Ed. by Kathleen Coburn, v. 3 (1808–1819), London 1973, notes, 4142.

Benjamin Haydon echoed this epigram with no less bitter verses when he learnt of the decision to bury George Dawe in the Crypt of St. Paul's, the pantheon of the most glorious of British figures – to whom, in his opinion, George Dawe did not belong:

*Who longer regards the immortal St. Paul's  
As built but for Heroes to b'inclosed in its walls,  
Whose gorge will not rise e'er Death puts his paw  
At the thought of being laid by the great Mr. Dawe.  
The great Mr. Dawe, illustrious name,  
Oh Shee, Dawe, & Phillips, the darlings of Fame,  
Reynolds, Vandyke, & West are nothing to ye,  
And 'tis they that are honored in lying by Shee.*<sup>16</sup>

<sup>16</sup> The Diary of Benjamin Robert Haydon. Edited by Willard Bissell Pope. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, v. III, 1825–1832, p. 544.

Nevertheless, Thomas Lawrence, President of the Royal Academy of Arts, who had long forgotten past rivalries and his former disrespectful judgment of Dawe, said some lofty and touching words at the funeral, admitting that "Dawe had done much for English Art, he had established its fame over the whole north of Europe and connected it with a work which would not soon be forgotten".<sup>17</sup>

Galina Andreeva



German and Russian artists:

# rendezvous *in* ROME

Немецкие и русские художники:  
встречи в Риме

Великое прошлое Италии, родоначальницы европейской цивилизации, ее древние памятники, мягкий климат, образ жизни веселых и талантливых людей – все это, вместе взятое, издревле привлекало путешественников, философов и поэтов, писателей и художников из разных стран мира. Рим являлся средоточием уникальных памятников и произведений искусства различных эпох и стилей. На протяжении нескольких веков он был «Академией Европы», ее главным учебным центром. Здесь происходили встреча и творческое общение художников различных школ и направлений. В первой половине XIX столетия в Риме выделялись немецкая и русская колонии художников. Они были наиболее многочисленны и представлены значитель-

ны - ми именами: И.Ф.Овербек и А.А.Иванов, Ю.Шнорр фон Карольсфельд и К.П. Брюллов, П.Корнелиус, Ф.Бруни. Русские мастера подключились к художественному процессу позднее других, но проявили себя чрезвычайно разнообразно и самобытно. Автор этой публикации многие годы занимается изучением русско-немецких художественных связей. Благодаря стипендии библиотеки Герциана (Рим), профессор Л.А.Маркина работала в Вечном городе. О своих поисках и находках она делится с читателем. Italy's great traditions of the past, its role as the cradle of the European civilization, its ancient monuments and architecture, friendly climate and the

lifestyle of its cheerful and talented people – all that, since ancient times, have seemed appealing to all kind of travellers, philosophers, poets, men of letters and artists from around the world. Rome has become the treasurehouse of unique works of art and artefacts as the landmarks of different epochs and styles. For centuries the city functioned as the Academy of Europe, the major school for students from different parts of the continent. Artists, representing different national schools and movements came to communicate with and learn from each other. In the first half of the nineteenth century there were two communities of pain-

ters – German and Russian – who could distinguish themselves from the rest; they were the most numerous, and their representatives were the most acclaimed: for example, Johann Friedrich Overbeck, Alexander Ivanov, Julius Schnorr von Carolsfeld, Karl Brullov, Peter Cornelius and Fyodor Bruni. Although Russian painters joined the world artistic process rather late, they turned out to be extremely talented, individualistic and versatile. The author of this article has been studying the history of Russian – German artistic contacts for many years. Thanks to the scholarship granted by the Bibliotheca Hertziana in Rome, Prof. Ludmila Markina, Ph D in Arts, had a chance to work in the Eternal City for some time. She is happy to share the discoveries she made there.

Alexander BRULLOV. The Basilica of St. Paul in Rome  
December 1823 – May 1824  
Watercolour, china, ink, nib and pencil on paper.  
36 by 25.1 cm

А.П.БРЮЛЛОВ. Базилика Святого Павла в Риме  
Декабрь 1823 – май 1824  
Бумага, акварель, тушь, карандаш, перо  
36х25,1







Адреса  
и мастерские

В июне 1810 года Иоганн Фридрих Овербек, Франц Пфорр, Людвиг Фогель и Иоганн Конрад Хоттингер, четверо воспитанников Венской академии, объединившихся под знаменем борьбы с академизмом за обновление исторической живописи и основавших там братство Святого Луки, прибыли в Рим. Сначала они обосновались на вилле Мальта на Пинчио<sup>1</sup>. Акварель Франца

Неизвестный  
художник XIX в.  
Площадь Святой  
Троицы

Unknkown painter,  
19th century  
St Trinity Square  
in Rome

Some addresses, studios  
and their tenants

In June 1810 Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Fogel and Johann Konrad Hottinger, all students of the Vienna Academy, united around the idea of combating academicism to support new artistic principles of historical painting. They founded the St Lucas Brotherhood and travelled to Rome. First, they settled at the Villa Malta in Pincio<sup>1</sup>. A watercolour by Franz Ludwig Catel

ФРАНЦ ЛЮДВИГ КАТЕЛЬ  
Вилла Мальта в Риме  
Около 1840  
Государственное графическое собрание, Мюнхен

Franz L. CATEL  
Villa Malta in Rome. Ca. 1840  
Munich, Staatliche Grafische Sammlung

shows the villa. Later, in September 1810, the Brothers moved to the monastery of St Isidoro, founded in the sixteenth century by Franciscan monks. Johann Overbeck and his friends lived like monks, simply and austere, following a daily routine: they worked in their cells all day; in the evening they came together in the refectory to show and discuss their sketches, drawings and paintings. They avoided secular entertainments, spending their leisure time in strolls or playing domestic games. If they undertook any work, it was gratuitous; for example, they painted the Stations of the Cross in the Church of St Andrea delle Fratte without taking a penny. The Brothers wore traditional German costumes of black velvet decorated with white collars of lace, with berets on their heads. Some of them carried swords. They wore their hair long *à la Nazarene*, like Jesus the Nazarene. Thus the brotherhood was sometimes called "the Nazarenes". True, tall and thin Overbeck, with his long fair hair and an estranged, thoughtful look in his eyes, more closely resembled an anchorite or hermit. Later some of the Nazarenes (Cornelius, Schadow, Schnoff von Carolsfeld) returned home, while others (Overbeck and Catel) stayed in Rome until the end of their days.

<sup>1</sup> Вилла Мальта получила название от одного из владельцев, гроссмейстера Мальтийского ордена де Бретей. В конце XVI столетия вилла была передана братству минонитов, но в 1611 году перешла во владения папы Павла V. В XVIII и начале XIX века виллу сдавали для приезжавших в Рим путешественников. Здесь жили герцогиня Амалия Брауншвейгская, Иоганн Гердер, Вильгельм и Каролина Гумбольды.

<sup>1</sup> Villa Malta was named for the Grand Master of the Maltese Order de Breteuil. In the late sixteenth century the Villa belonged to the Minorite Brotherhood, but in 1611 it came into the possession of Pope Paul V. In the eighteenth and early nineteenth centuries the Villa was rented to travellers coming to stay in Rome. Besides others, Amalia von Braunschweig, I.Herder and Wilhelm and Carolina Humboldt are known to have stayed there.



Рим. Вилла Мальта  
Современный вид  
(фото автора)

Rome. Villa Malta  
Modern view



Рим. Памятная  
доска Н.В. Гоголю  
на доме №125–126  
по улице Систина  
(фото автора)

Rome. Memorial  
tablet to Nikolai  
Gogol at No.125–126  
Via Sistina

А.И.ИВАНОВ  
Вид Рима с крыши  
его дома. 1854  
Б., акварель  
25,4х39,2

Anton I. IVANOV  
View of Rome  
from the Roof of His  
House. 1854 Water-  
colour  
on paper  
25.4 by 39.2 cm

Via St Isidoro, the street that runs a short way from Via Vittorio Veneto, two minutes' walk from the Church of the Capuchins and Piazza Barberini with an Irish Catholic church bearing the same name opposite it, was well known to the Russian community. Here Orest Kiprensky, the painter, lived at No.19 in 1820, at No.18 in 1821, at No. 20 in 1827 and at

<sup>2</sup> Улица была названа в честь построившего ее в 1585 году папы Сикста V, в крещении Феличе. Для скорейшего заселения улицы он пожаловал ее жителям большие привилегии по части налогов. Длина этой страды составляла 2787 метров, она тянулась по прямой линии от церкви Тринита деи Монти до собора Санта Кроче ин Джерузальемме. До 1870 года эта часть города еще не была плотно застроена, и отсюда открывалась замечательная панорама. Вблизи церкви Тринита деи Монти (в которой находится «Мадонна», исполненная Филиппом Фейтом) жили в разное время Клод Лоррен, напротив – Никола Пуссен, Сальватор Роза, Джованни Пиранези (дом №46).

Людвига Кателя «Вилла Мальта в Риме» дает представление о первоначальном месте обитания немецких художников. С сентября 1810 года представители братства Святого Луки переселились в монастырь Святого Исидора, основанный в XVI веке монахами-францисканцами. И. Овербек и его друзья жили по-монашески просто и следовали суровому распорядку: каждый работал в своей келье, а вечером все собирались в трапезной, чтобы сопоставить свои работы. Они избегали светских увеселений, а свободное время посвящали пешеходным прогулкам или незамысловатым играм. Иногда они работали бесплатно. Так, за изображение вех Крестного пути Спасителя в церкви Сант Андреа делле Фратте им ничего не причиталось. Художники ходили в национальных немецких костюмах из черного бархата, с кружевными воротничками, в беретах, некоторые носили шпагу. У них были длинные волосы а-ля назарена, как у Иисуса из Назарета, откуда и пошло прозвище назарейцы. Высокий и худой Овербек, с длинными светлыми волосами и отрешенно-задумчивым взглядом, он выглядел, как настоящий отшельник. Со временем некоторые из назарейцев (П.Корнелиус, В.Шадов, Ю.Шнорр фон Карольсфельд) вернулись на родину, другие (И.Овербек и Ф.Катель) прожили в Риме до конца своих дней.

Улица Сант Исидора, которая располагается неподалеку от Виа Витторио Венето, в двух шагах от церкви Капуцинов и площади Барберини, напротив одноименной ирландской католической церкви, была хорошо знакома многим русским путешественникам. Здесь долго жили живописец О.Кипренский (1820 – дом №19; 1821 – №18; 1827 – №20; 1829 – №17), скульпторы Самуил Гальберг (1822 – дом №17) и М.Г.Крылов (дом №18), писатель Н.Гоголь (март 1837 – дом №17, у вдовы Джованни Массуччи), пенсионеры Императорской академии художеств Аполлон Мокрицкий и Антон Иванов (1844 – дом №17). Недалеко, на Виа Квиринале в доме №21, жили в 1823 году братья Брюлловы. На Виа Бабуино в доме №41 жил художник Алексей Варнек в 1804–1809 годах.

Излюбленным местом для апартаментов художников была улица Феличе, названная позднее Виа Систина<sup>2</sup>. Улица Феличе была поистине кварталом художников, у которых принято было выставлять свои работы в мастерских, прежде чем отправлять их заказчикам. Гоголю, который проживал на этой улице в доме №126 (напротив, в доме №22, жил художник А.Т.Марков), достаточно было выйти из дома, чтобы увидеть самые последние работы художников. Улица Систина была полна также художественных ма-





газинов, антикварных лавок. Соседями писателя были гравер Ф.Иордан (дом №104; до него в 1833–1834 годах в этом доме жил Ганс Христиан Андерсен, о чем свидетельствует мемориальная доска) и художник Ф.Моллер (дом №43). Часто Н.В.Гоголь и художники-соседи (к ним присоединялся А.А.Иванов) собирались вместе, вели неспешные беседы об искусстве, пили чай. Начальник над русскими художниками в Риме П.И.Кривцов поднимал вопрос о найме собственного дома для русских художников. Однако в ответе П.М.Волконского от 14/27 декабря 1842 года со ссылкой на высочайшее мнение императора Николая I сообщалось, что тот «повелеть велел... поупкою дома для помещений больных художников, для выставок художественных произведений и прочего повременить»<sup>3</sup>.

И.Ф.Овербек, ставший в 1830–1840-е годы выдающимся представителем римского «пуризма», жил с 1832 года, как вспоминает Гоголь, в палаццо Ченчи в еврейском гетто. Всегда отличавшийся скромным образом жизни, потеряв 22-летнего сына Альфонсо, Овербек пытался уединиться, однако его часто посещали высокие гости. Так, по воспоминаниям В.А.Жуковского, он посетил немецкого мастера во время приезда (с 4.12.1838 по 1.02.1839) великого князя Александра Николаевича. Визит в мастерскую Овербека был «программным» и для рядовых посетителей Рима, так как даже в путеводителях был указан его

адрес. Н.Гоголь, находясь в Риме, также посещал немецкого живописца и водил к нему русских путешественников. Так, в начале 1843 года в Рим приехала Александра Осиповна Смирнова-Россет. Маршрут, намеченный Гоголем для нее, включал посещение мастерских художников. На первом месте в «римском туре» было указано: «Overbek piazza Cenci, palazzo Cenci». Известно, что А.А. Иванов восхищался личностью немецкого мастера. Он писал отцу в Петербург (октябрь 1840): «Мой пророк, мой единственный наставник, поэт-художник христианский». Отношение Гоголя к Овербеку не было столь безоговорочным. Павел Анненков приводит в своих воспоминаниях такой эпизод: «Раз после вечера, проведенного с одним знакомым живописца Овербека, рассказывающим о попытках этого мастера воскресить простоту, ясность, скромное и набожное созерцание живописцев доразлевуэвской эпохи, мы возвращались домой, и я был удивлен, когда Гоголь, внимательно и напряженно слушающий рассказ, заметил в раздумье: “Подобная мысль могла только явиться в голове немецкого педанта”»<sup>4</sup>.

Любопытное воспоминание о посещении мастерской Овербека оставил художник Ф.Толстой (декабрь 1845 года): «Во втором часу поехали мы в мастерскую Овербека, живописца пуриста, бог весть за что играющего здесь, а особливо между немцами, какую-то важную роль. Но после того,



ИОГАНН ФРИДРИХ ОВЕРБЕК  
Автопортрет  
1844  
33,9×28  
  
JOHANN FRIEDRICH OVERBECK  
Self-portrait  
1844  
33.9 by 28 cm

К.П.БРЮЛЛОВ  
Немецкие студенты  
(Художники-назарейцы)  
1824–1826  
Карикатура  
Бумага,  
граф. карандаш  
ГТГ, Москва

Karl BRULLOV  
German Students  
(the Nazarenes)  
1824–1826  
Caricature  
Pencil on paper

<sup>3</sup> АВПР, ф.190, оп. 525, ед. хр. 586, ч. 1, л. 86 об.

<sup>4</sup> Анненков П.В. Н.Гоголь в Риме летом 1841 года: Гоголь в воспоминаниях современников. – М., 1952, с. 276.

No. 17 in 1829. The Russian sculptor Samuil Galberg occupied No.17 in 1822. Nikolai Gogol, the famous author, rented accommodation from Giovanni Massucci's widow at No. 17 in 1837. Apollon Mokritsky and Anton Ivanov, two scholars of the Russian Emperor's Academy of Arts, lived at No.17 in 1844. Nearby, in 1823 the Brullov brothers lived at 21 Via Quirinale. The Russian painter Alexei Varnek occupied a flat at 41 Via del Babuino from 1804 to 1809.

But the most popular residential area among Russian painters was Via Felice, later renamed Via Sistina<sup>2</sup>. Via Felice was a kind of Montmartre for Russian artists who displayed their pictures in their studios before sending them to clients. Nikolai Gogol, who lived at No. 126 (across the street from painter Alexei Markov at No. 22) must have found such a neighbourhood very convenient to be *au*

<sup>2</sup> The street was named after Pope Sixtus V, baptized Felice, who built the street in 1585. To have the street populated rapidly, Sixtus V granted its dwellers major tax concessions. The street was 2,787 metres long. It used to run straight from the Church of Trinita dei Monti to the Cathedral of Santa Croce of Jerusalem. It was not until 1870 that this part of the city became built-up, so from that place one would have been able to enjoy wonderful scenery. Close to Trinita dei Monti, famous for "Madonna" by Philipp Veit, there lived at No. 46, in different periods, Claude Lorrain, Nicolas Poussin in the house across the street, Salvator Rosa and Giovanni. Piranesi.



как я видел выставленную им картину “Снятие с креста”, и которая, как говорят, лучшее его произведение, не мог не пожалеть его и тех, которые им восхищаются. Он открывает свою мастерскую всякое воскресенье от полудни до двух часов – изредка показывается посетителям, и обыкновенно, в вишневом бархатном казакине, покроя средних веков, и берете. Сегодня он был на минуту в ателье и дурак вышел в овчинном белом тулупе, чуть подпоясанным, и в вишневом малиновом широком берете. К его немецкому, длинному лицу ужасно худощавому, с корпусом вроде теста, этот берет и средних веков платье должны к нему идти, как корове седло – к его грузин-

ской физиономии лучше бы шла скуфья, пожалуй, и красная, а он, как говорят, очень сильно метит в кардиналы. Небось, не без этой же цели, полагая я, он и переменил религию и принял католическую. У него удивительно какая-то иезуитская физиономия, и гордость должна быть в ней ужасная... Наш Иванов живописец верует в него... Жаль было бы, если бы Иванов, в самом деле, увлекся за ним, будучи в тысячу раз лучше Овербека по всему, по рисунку и по живописи, которой у Овербека вовсе нет»<sup>5</sup>.

Язвительный тон повествования Толстого подстать карикатуре К.П.Брюллова «Немецкие студенты (Художники-назарейцы)».

ИОГАНН ФРИДРИХ ОВЕРБЕК  
Италия и Германия  
1828  
Холст, масло. 95×105

Johann Friedrich OVERBECK  
Italy and Germany  
1828  
Oil on canvas  
95 by 105 cm

<sup>5</sup> Путевые записки – дневники Ф.П.Толстого. Поездка по Италии и возвращение в Россию через Австрию и Польшу, 1845–1846. – ОР ГРМ, ф. 4, ед. хр. 4, тетрадь 13, л. 17 об., 18–19. Любезно сообщено О.А.Апленовой.

*courant* with the latest trends in art. Moreover, Via Sistina was full of art and antique shops. Among Gogol's neighbours was Fyodor Iordan, a distinguished engraver, who occupied premises at No.104. Curiously, Hans Christian Andersen, the famous Danish story-teller, had lived in the same house earlier, in 1833–1834: today a memorial tablet attests to this fact. Fyodor Moller, a Russian painter, lived at No.43. It was common for them, including Alexander Ivanov, to get together for a cup of tea and to speak about art. Pavel Krivtsov, a member of the Russian diplomatic mission and the official supervisor of the Russian artistic community in Rome, more than once came up with the idea of buying a house for the painters.





Unfortunately, Prince Pyotr Volkonsky, in his letter of 14 December 1842 dismissed the initiative by citing Emperor Nikolai I, who wrote: "let us order... the purchase of premises for the ailing painters, for exhibition of works of art and other purposes to be held over."<sup>3</sup>

In 1832, Johann Friedrich Overbeck, who, in the 1830s–1840s, was considered an outstanding representative of "purism" in Rome, was living, according to Gogol, in Palazzo Cenci, inside the Jewish ghetto. Known for an habitually modest lifestyle, Overbeck, after the death of his 22-year-old son Alfonso, sought seclusion, but his cloister was, from time to time, broken by visits of distinguished guests. Vasily Zhukovsky, the famous Russian poet and the mentor to the Great Prince Alexander, came to see the German master during His Highness's stay in Rome (4 December 1838 to 1 February 1839). Indeed, with his address mentioned in the guidebooks, a visit to Overbeck's studio was considered a "must" by even less high-ranking tourists. Nikolai Gogol accompanied Russian travellers to the German painters. Alexandra Smirnov-Rosset, Maid of Honour to Empress Alexandra, the patroness of the painter Alexander Ivanov and a highly respected

gentlewoman, who arrived in Rome early in 1843, was following the itinerary Gogol devised for her. Besides other places of interest, it included visiting painters' studios. The first "stop on the Roman tour" was described as "Overbeck piazza Cenci, palazzo Cenci". Alexander Ivanov was known to be an admirer of the German anchorite. In his letter of October 1840 addressed to his father in St Petersburg, Ivanov called Overbeck "my prophet, my sole adviser, an artist and a poet in Christ". In contrast, Gogol's attitude to Overbeck was not so pathetic. In his memoirs Pavel Annenkov, an author and Gogol's close friend, mentioned the following episode: "Once, after an evening spent in the company of an acquaintance of painter Overbeck's, who had been talking about the master's attempts to revive the simplicity, clarity, modesty and pious contemplation typical of painters before Raphael, we were going home and I was very much surprised to hear Gogol, who seemed to have listened to the story very eagerly and attentively, note broodingly: "Such an idea could only come to mind of a German formalist."<sup>4</sup>

Similarly, Fyodor Tolstoy, the Russian artist and Vice-President of the Academy of Fine Arts, who had been sent to Rome on a

А.А.ИВАНОВ  
Вид собора  
Св. Петра из  
окрестностей Рима  
Конец 1830-х –  
начало 1840-х  
Б., акварель  
14×40,7

ALEXANDER A.  
IVANOV  
View of St Peter's  
Cathedral from  
the Outskirts  
of Rome  
End of 1830s –  
beginning of 1840s  
Watercolour on  
paper  
14 by 40.7 cm

А.А.ИВАНОВ  
Вид моста  
Милвио в Риме  
Конец 1830-х –  
начало 1840-х  
Б., акварель  
12,6×41,8

ALEXANDER A.  
IVANOV  
View of Milvio  
Bridge in Rome  
End of 1830s –  
beginning of 1840s  
Watercolour on paper  
12.6 by 41.8 cm



## Лепре, Греко и другие

Русские мастера, попавшие из холодно-го Петербурга и Академии художеств, где царили строгие педагоги и рутина обучения, в безмятежную атмосферу южного города, в котором отсутствовали строгие органы контроля, наслаждались непривычной свободой, самозабвенно предавались праздности и ничегонеделанию. С скромные средства стипендии обеспечивали молодым людям вполне безбедное существование, а соблазнов в Риме было множество. Н.В. Гоголь в письме к А.С.Данилевскому от 13 мая 1838 года писал: «Что делают русские питторы, ты знаешь сам. К 12 и 2 часам к Лепре, потом кафе Грек, потом на Монте Пинчи, потом в Bongout, потом опять к Лепре, потом на билиард»<sup>6</sup>.

Любопытные свидетельства оставил американец В.М.Гиллеспи, описавший лучшие римские трамтории тех лет. Это – «Бертини», что на Корсо, «Фальконе» – около Пантеона, «Габбионе» – около фонтана Треви (где готовили лучшие бифштексы). Русские чаще всего собирались в трактире «Лепре» (Заяц)<sup>7</sup>, что на Виа Кондотти. Одной из достопримечательностей заведения был старый официант Орилья, воевавший с Наполеоном в Москве. «К обеду Орилья приносит меню, состоящее из пятисот блюд, хотя в действительности можно заказать сотню», – писал американец. Часто любил обедать в «Лепре» Н.В. Гоголь, который, по свидетельству П.В. Анненкова, всегда капризничал и менял не понравившиеся ему блюда. Друг писателя, гравёр Ф.И. Иордан, вспоминал, что в «Лепре» можно было встретить «жителей всех стран света; за каждым столом слышен свой язык, из коих русский царствует над всеми своим шумом и спорами». В самом деле, более дешевый и демократичный трактир, кухня которого считалась одной из лучших в Риме, стал своеобразным клубом русских художников. Здесь вслух читали статьи из россий-

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 томах. – М.–Л., 1937–1952. – Т. 11, с. 121.

<sup>7</sup> На гербе маркиза Карло Лепре, владельца дома, во дворе которого располагался трактир, имелось изображение зайца. Именно это обстоятельство и дало повод иностранцам для прозвища.

mission of inspection of the Russian community of artists, made the following sarcastic observation in December 1845: "It was some time after one o'clock in the afternoon when we set for Overbeck's studio, who is known as a purist painter, playing here, especially among the Germans, – God knows why, – an important role. But after my seeing his "Deposition from the Cross" exhibited here, which is said to be his best work, I could not help being sorry about him and his admirers. His studio is open every Sunday from noon till two. From time to time visitors have a chance to see the painter himself, usually wearing a cherry-red *kazakin* of the Middle-ages cut and a beret. Today he was seen coming to a tailor's shop. In a minute, the fool was leaving it wearing a white sheep *tulup*, loosely belted, with a cherry-red crimson big beret on his head. With his long German face, terribly skinny, and his body like dough, he should look like hog in armour in such a beret and a Middle-ages-styled dress. To his Georgian-like *phiz* a calotte would become much better, especially a red one, the more so that he is said to be aiming to become a cardinal. I don't think it was without a back-thought of the kind that he changed his religion and converted to Catholicism. He has a surprisingly Jesuit-like physiognomy, so the pride inside must be terribly high... Our painter Ivanov believes in him...It would be a pity if Ivanov really got keen on him while being thousands times better than Overbeck at everything – drawing or painting, Overbeck's painting being nothing at all."<sup>5</sup>

The acid-tongued tone of the above remarks matches the caricature made by Karl Brullov: "German Students (the Nazarenes)".

<sup>5</sup> Fyodor Tolstoy's traveller's notes and diaries. The voyage to Italy and the trip back to Russia through Austria and Poland. 1845–1846. Manuscripts in the Russian Museum, St. Petersburg. Acknowledgement to Olga Allenov.



ЛЮДВИГ ПАССИНИ  
Кафе Греко. 1856  
Акварель. 49×62,5  
Кунстхалле, Гамбург

Ludwig J. PASSINI  
Cafe Greco. 1856  
Watercolour. 49×62.5  
Hamburg. Kunsthalle

◄ Рим. Улица  
Кондотти. Вход в кафе  
«Греко». Современный  
вид (фото автора)

Rome. Via Condotti  
Entrance to the "Cafe  
Greco". Modern view

► Рим. Кафе «Греко».  
Ящик для почтовой  
корреспонденции  
(фото автора)

Rome. Cafe Greco. The  
antique Post-Box

ских журналов и газет (А.А.Иванов писал отцу, что художники в Риме специально собрали деньги, чтобы получать периодику и быть в курсе отечественных событий). Обсуждая политические и культурные новости из России, они вели беседы о насущной жизни в Италии, сплетничали о собратях-пенсионерах. В одном из писем Ф.А.Моллера, который был вынужден из-за романтической истории любви покинуть Рим, А.А.Иванову встречаем следующие строки: «Если будет у вас свободная минута, то уведомите меня, пожалуйста, какие обо мне слухи и толки носят в Риме и между нашими пенсионерами, что говорят обо мне за Лепре-ским столом? Чрезвычайно любопытно знать»<sup>8</sup>.

Напротив трактира «Лепре», на той же улице Кондотти, располагалось знаменитое кафе «Греко»<sup>9</sup>. В XIX веке

оно стало местом встречи художников, литераторов и музыкантов. Здесь бывали И.Гете, К.Ф.Мориц и И.Г.Тишбейн. Каждый день в кафе собирались назарейцы. Кафе служило международным почтовым адресом для многих из них. В жарких спорах литераторов и художников об искусстве и произведениях старых и современных мастеров выкристаллизовывались их эстетические взгляды, приходили идеи новых произведений. «Вскоре по приезде в Рим, – вспоминал позднее К.П.Брюллов, – я сидел в кафе Греко с немецкими художниками, которые говорили, что искусство оканчивать картины так, как их оканчивали голландские художники, было потеряно. Я не соглашался с этим мнением, говорил, что живописцы перестали так оканчивать свои картины

<sup>8</sup> Маркина Л.А. Живописец Федор Моллер. – М., 2002, с. 32.

<sup>9</sup> Свое название кафе получило по имени владельца Никола делла Маддалена (Nicola della Maddalena), грека по происхождению. Источники утверждают, что кафе на страда Кондотти функционировало уже в XVIII веке. В 1742 году в нем останавливался знаменитый авантюрист Джакомо Казанова.



Lepre’s, Greco’s and Other Places

The Russian painters, who had moved from cold St. Petersburg and the Emperor’s Academy classes, where strict rules and boring routine reigned, to the warm relaxed atmosphere of a southern city with practically no supervision, enjoyed their unusual freedom spending time in indolence and doing nothing. Their stipend, modest as it was, allowed the young people to bask in the sun while Rome offered a variety of diversions. Nikolai Gogol wrote to his close friend Alexander Danilevsky in his letter of 13 May 1838: "What Russian *pittores* are doing here you know from your own experience. By twelve and two o'clock they are at Lepre’s, then in the Grek’s *caffè*, then in Monte Pinci, *apres cà* the Bongout, after that Lepre’s again and the billiards to follow."<sup>6</sup>

An American traveler, V.M. Gillespi, described the best Roman trattorias of the time: Bertini’s in Corso, the Falcone near the Pantheon, the Gab-bione close to the Trevi Fountain, famous for their beef steaks. As for the Russians, they gathered at Lepre’s in Via Condotti.<sup>7</sup> One of the attractions was an old waiter, Orilia, who was said to have been in Moscow with Napoleon’s army: "To the dinner table Orilia used to bring a menu of five hundred dishes, although, actually, one could order no more than a hundred", wrote the American traveller. It is known that Gogol frequented Lepre’s. According to Pavel Annenkov, he was so fastidious in his tastes that he often asked the waiter to change any dish that he did not find to his liking. The writer’s friend, the Russian engraver Fyodor Iordan remembered that at Lepre’s you could meet "people from all parts of the world; at every other table another language was being spoken, of which Russian reigned over the rest, outmatching them in the noise of loud arguments". Because Lepre’s was the cheapest and



К.П.БРЮЛЛОВ  
Портрет П.И.Кривцова (не окончен). 1844  
Холст, масло. 96,3х75,3

Karl BRULLOV  
Portrait of Pavel Krivtsov (not finished). 1844  
Oil on canvas. 96.3 by 75.3 cm.

потому, что нашли оконченность голландских художников излишней, и, чтобы доказать свои слова, написал "Итальянское утро".<sup>10</sup>

Представить себе кафе тех лет можно по акварели Людвига Иоганна Пассини «Кафе Греко». Так же как и немецкие мастера, русские колонисты пользовались адресом кафе «Греко» для своих корреспондентов. «Туда приходят все письма, – вспоминал Ф.Иордан, – и заветный ящичек, находящийся на полочке за спиной кофейщика, которого обязанность и разливать кофе, и подавать спрашивающему ящичек, в котором находятся все заграничные письма, которые каждый художник пересмотрит. Этот ящичек был полон и радости, и неутешной скорби в случае потери кого-либо дорогого сердцу на родине». <sup>11</sup> Почтовый ящичек как реликвия бережно сохраняется и поныне владельцами кафе.

А.И.ИВАНОВ  
Вид Рима с крыши его дома. 1854  
Б., акварель  
25,2х39

ANTON I. IVANOV  
View of Rome from the Roof of His House  
1854  
Watercolour on paper  
25.2 by 39 cm

<sup>10</sup> К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. – М., 1952, с. 49.

<sup>11</sup> Записки ректора и профессора Академии художеств Ф.И.Иордана – М., 1918, с.149.



<sup>6</sup> Nikolai Gogol. Complete Works in 14 volumes. Moscow-Leningrad, 1937–1952. Vol. 11, p. 121.

<sup>7</sup> The Coat of Armour of Marquis Carlo Lepri, once the owner of the house where the famous trattoria was located in the yard, included the image of a hare which led foreign travellers to adopt the nickname: 'lepre' is Italian for 'hare'.



Неизвестный художник  
конца XVIII в.  
Вид с изображением пирамиды Кая Цестия

Anonymous  
View of the Pyramid of Caio Cestio  
End of 18th century

Тестаччо

Судьбы многих немецких и русских художников так сложились, что они обрели свой вечный покой в Вечном городе. Перешедших в католическую веру хоронили в различных соборах и церквях Рима. Лютеране и православные обретали свой последний приют на кладбище Тестаччо, расположенном на городской окраине.<sup>12</sup>

На картине Якоба Вильгельма Мехау «Пирамида Цестия» изображены также ворота Святого Павла и часть Аврелиевой стены (конец III века), являвшейся границей античного города. Кладбище Тестаччо изображали многие художники. Среди русских мастеров известна работа Ф.Бруни 1835 года, представляющая участок с могилой генерал-адъютанта К.К.Мердера. Первое известное историкам погребение датировано 4 августа 1732 года.

<sup>12</sup> Район получил название благодаря искусственному холму (высотой 52 метра) – Monte Testaccio. Как свидетельствуют археологи, он состоял из колоссального количества битых амфор, в которых древние римляне доставляли оливковое масло и вино. В переводе название холма означает «черепичная гора». Главной достопримечательностью этого римского предместья была и остается античная пирамида, сооруженная в 12 году до нашей эры. Это был семейный склеп трибуна Гая Цестия, считавшийся в средние века усыпальницей Ромула.

Russia’s politics and cultural news naturally led to talk of life in Italy, particularly gossip about their colleagues. In one of his letters to Ivanov, the painter Fyodor Moller, who had to leave Rome because of a romantic love affair, requested: "If you happen to have a free minute, let me know, please, what kind of rumours about me are circulating in Rome. What do our Russian pensioners chat about me sitting at Lepre’s tables? Very curious to know."<sup>8</sup>

In the same Via Condotti, opposite Lepre’s, there was the famous cafe Greko<sup>9</sup>. In the nineteenth century it became a meeting place for an international artistic elite – artists, men of letters and musicians. The cafe was frequented by Johann W. Goethe, Karl Philipp Moritz and Johann H. W. Tishbein. Every day you could see the Nazarenes there. The cafe was also the international postal address for many

of them. Heated discussions of art, of old masters and contemporary ones helped to refine their aesthetic tastes and to find new ideas to be incarnated in their future work. "Soon after my arrival in Rome", – remembered Karl Brullov, – "I was sitting at Greko’s in the company of some German painters who were eagerly arguing that the art of completing paintings as the Dutch masters used to do had been lost. I did not agree saying that painters had stopped to complete their pictures in the same manner only because they found such completion nonessential and to prove my point of view I painted "Italian Morning".<sup>10</sup>

The watercolour "Cafe Greko" by Ludwig Johann Passini gives some idea of what the cafe looked like in the mid-nineteenth century. The Russian community, like their German colleagues, used Greko’s as their official address. "All letters came there", – remembered Fyodor Iordan, – "and the darling box was on the shelf behind the counter-man whose responsibility was to pour coffee and pass the box on request. There were all the letters from abroad and every painter would look them through. That box was full of either joy or inconsolable grief if somebody dear to heart back at home was reported dead."<sup>11</sup>

The letter box is still being kept as a relic by the today’s owners of the cafe (see the photo taken by the author of the article).

Testaccio

Many German and Russian artists were destined to die and be buried in the Eternal City. Those who converted to the Catholic Church were buried in various cathedrals and churches in Rome. The Lutherans and Orthodox found

<sup>8</sup> Lyudmila Markina. Zhivopisets Fyodor Moeller (Painter Fyodor Moeller). Moscow, 2002, p. 32.

<sup>9</sup> The cafe got its name from its proprietor, Nicola della Maddalena, an ethnic Greek. According to some sources, the cafe in Strada Condotti was there as early as the eighteenth century. Giacomo Casanova, the notorious adventurer, is said to have come there in 1742.

<sup>10</sup> K.P.Brullov v pismakh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov. (Karl Brullov in Letters, Documents and Memoirs of His Contemporaries). Moscow, 1952, p. 49.

<sup>11</sup> Fyodor Iordan. Zapiski rektora i professora Akademii Khudozhestv F.I.Iordana. (Notes by Warden and Professor of the Academy of Fine Arts Fyodor Iordan) Moscow, 1918, p. 149.





Восточная часть кладбища, при-  
мыкающая непосредственно к пира-  
миде, называется Древней частью.  
Здесь имеется всего два русских захо-  
ронения (Вильгельм Гроот и графиня  
А.Чернышева). Из немецких мастеров  
именно в этой части похоронен Карл  
Филипп Фор, утонувший во время ку-  
пания в Тибре. В августе 1822 года по  
распоряжению кардинала Консальви  
Древняя часть была закрыта. С нояб-  
ря того же года стали использовать  
новый западный участок, который  
получил название Старая зона<sup>13</sup>.  
Здесь похоронены другие немцы:  
единственный сын И.Гете, Август, ган-  
новерский посланник Август Кест-  
нер, крупный коллекционер и покров-  
итель назарейцев.

Из русских захоронений извест-  
но надгробие К.П.Брюллова, изготов-  
ленное по проекту архитектора  
М.А.Шурупова. Отсутствие на нем хри-  
стианской символики вызвано, по-ви-  
димому, существовавшим до 1870 года  
запрещением. Специальная папская  
комиссия строго следила за соблюде-  
нием принципа «Extra Ecclesiam, nulla  
salus» – «вне Церкви (католической. –  
*Прим. Л.М.*) нет спасения». Ради исто-  
рической справедливости следует от-  
метить, что изображение креста все же  
встречается. Так, на надгробии художни-  
ку Василию Штеренбергу (ум. 8.11.1845)  
выбит греческий крест.

В заключение приведем проник-  
новенные строки Михаила Осоргина:  
«Мне казалось – и посейчас кажется –

ЯКОБ ВИЛЬГЕЛЬМ  
МЕХАУ  
Пирамида Цестия  
1790-е  
Музей изобразитель-  
ных искусств, Лейпциг

Jakob W. MECHAU  
The Pyramid of Cestius  
the 1790s  
Leipzig, Museum der  
Bildenden Künste

their final resting place in the Testac-  
cio Cemetery, on the outskirts of the  
city.<sup>12</sup>

In Jakob Wilhelm Mechau's "The  
Pyramid of Cestius" there can be seen,  
beside the Pyramid, St Paul's gates and  
part of the Aurelius wall of the late third  
century AD, which used to be the  
boundary of the ancient city. Many  
artists have painted the Testaccio  
Cemetery. The Russian Fyodor Bruni  
has at least one scene with the tomb of  
Adjutant General K. Merder. The first  
grave, according to historians, dates  
from 4 August 1732.

The eastern part of the cemetery,  
adjoining the Pyramid, is called the  
Ancient Site. There are only two Russ-  
ian graves – Wilhelm Grooth and  
Duchess A. Chernyshev. As for the Ger-  
man community, it is here that Carl  
Philipp Fohr, who drowned in the Tiber,  
is buried. In August 1822, by order of  
Cardinal Consalvi, the Ancient Site was  
closed. From that time the western part  
was used as a burial ground. It was

named the Old Zone.<sup>13</sup> Here you can  
find other German graves: August, the  
only son of Goethe, and August Kest-  
ner, the Ambassador of Hanover, a  
great art collector and patron of the  
Nazarenes (see the photo by the  
author of the article).

Of the Russian graves the tomb of  
Karl Brullov, designed by the architect  
Mikhail Shurupov is of particular inter-  
est. That there are no Christian symbols  
on the tomb can apparently be  
explained by the Papal veto that existed  
until 1870: a special Papal Committee  
strictly enforced the dogma "Extra  
Ecclesiam, nulla salus", that is "there is  
no salvation outside the Church" (mean-  
ing the Catholic Church – *L.M.*). To be  
fair, one should note that there are non-  
Catholic crosses on some tombs, such  
as the Greek cross engraved on the  
tomb of the painter Vasily Shterenberg  
(died 08.11.1845) (see the photo by the  
author of the article).

In conclusion, the profound  
words of Mikhail Osorgin, an emigre  
Russian author, seem very appropriate.

"It has seemed to me – and it still  
seems – to feel comfortable and proud  
to be lying here, far from your home-  
land by virtue of blood, but in the mid-  
dle of what is the homeland of a great  
culture. Here a travelling compatriot  
will read your name on the marble  
grave-stone – will read *viva voce* and it  
will, probably, remind him or make him  
remember your name; later, together  
with the name of the cemetery, the  
pyramid and the strange bare hill  
made of ancient potsherds, another  
memory will flash across his mind, of  
an epitaph written in Russian, which is  
destined to stay in the Eternal City for-  
ever, because eternity is by no means a  
matter of convention. To belong to  
Rome – even by virtue of your death –  
has always seemed to me to be an hon-  
our."<sup>14</sup>

Ludmila Markina

Людмила Маркина



покойным и гордым лежать здесь, да-  
леко от родины кровной, в центре ро-  
дины великой культуры. Здесь заез-  
жий сородич прочтет на мраморной  
плите имя, – прочтет вслух и, может,  
вспомнит или запомнит; после, вместе  
с именем кладбища, пирамиды и  
странной, голой горы из античных че-  
репков, – мелькнет в его памяти и над-  
пись по-русски, навеки оставшаяся в  
Вечном городе, поскольку, конечно, са-  
ма вечность – не условна. Быть связан-  
ным с Римом – хотя бы узами смерти –  
мне всегда казалось честью»<sup>14</sup>.

◄ Рим. Кладбище  
Тестаццо. Надгробие  
на могиле художника  
К.Ф.Фора с надписью  
на немецком: «Er ertrank  
beim Baden im Tiber»  
(фото автора)

Rome. Testaccio. Tomb  
on Carl R. Fohr's grave  
with the inscription  
in German: "Er ertrank  
beim Baden im Tiber"

► Рим. Церковь Сант  
Андреа делле Фратте.  
Надгробие О.А.Кипрен-  
скому (фото автора)

► Rome. Church  
of St Andrea  
delle Fratte.  
Tomb on Orest Kipren-  
sky's grave



◄ Рим. Церковь Сант  
Андреа делле Фратте,  
где похоронен  
О.А.Кипренский

Rome. Church  
of St Andrea  
delle Fratte  
where Orest Kiprensky  
is buried



Рим. Кладбище  
Тестаццо.  
Надгробие художнику  
В.И.Штеренбергу  
(фото автора)

Rome. Testaccio.  
Tomb on Vasily Shteren-  
berg' grave



Рим. Кладбище  
Тестаццо.  
Надгробие  
К.П.Брюллову.  
Архитектор  
М.А.Шурупов.  
23 июня 1852  
(фото автора)

Rome. Testaccio.  
Tomb on Karl Brullov's  
grave by architect  
Mikhail Shurupov.  
23 June 1852

<sup>13</sup> Malizia G. Testaccio. Roma, 1996. *Beck-Friis J.* Der Protestantische Friedhof in Rom. Friedhof der Dichter, Denker und Künstler. Malmö, 1993. *Гасперович В., Катин-Ярцев М., Талалай М., Шумков А.* Тестаццо. Некатолическое кладбище для иностранцев: Алфавитный список русских захоронений. – СПб., 2000.

<sup>12</sup> The area was named after the artificial hill (about 52 metres high) called Monte Testaccio. According to archeologists, the hill was made of a huge number of broken amphoras used by ancient Romans for the transportation of oil and wine. The word "testaccio" means "a mount of tiles or pots". The major attraction of the area has always been the antique pyramid built in 12 BC and used as the family vault of Tribune Gaius Cestius. In the Middle Ages the Pyramid was thought to be Romulus's tomb.

<sup>13</sup> Malizia G. Testaccio. Roma, 1996. *Beck-Friis J.* Der Protestantische Friedhof in Rom. Friedhof der Dichter, Denker und Künstler. Malmö, 1993. *Vanda Gasperovich, M.Katin-Yartsev, M.Talalai, A.Shumkov.* Testachio. Necatolicheskoye kladbische dlya inostrantsev. Alfavitny spisok russkikh zakhoroneny (Testaccio. Non-Catholic Cemetery for Foreigners. A List of Russian Graves in the Alphabetic Order.) St Petersburg, 2000.

<sup>14</sup> Mikhail Osorgin. Pippo. Peresvet. Book 1, 1921, p. 62–63.

<sup>14</sup> Осоргин М. Пиппо // Пересвет. Кн.1, 1921, с. 62–63.





## Диспут об искусстве

...Обитатели Германии и России –  
люди самые свободные,  
самые отважные и самые жестокие  
из всех, каких знает история...  
Анри Бейль Стендаль

...Residents of Germany and Russia  
are the most free, the most coura-  
geous  
and the most cruel of all people  
known in history...  
Henry Beyle Stendhal

As its press-release stated, the second part of the 20th century deals not only with the cultural interaction between both capitals and the states, but – to a great extent – reveals the attitude of the two political systems to the visual arts. Thus one of its main aims was to analyze cultural events from an ideological point of view, in other words from the point of view of the long-lasting opposition "East vs. West" in the visual arts which started from the middle of the 20th century. Such a standpoint is disputable in our multi-polar world.

Personally I consider it much more interesting and correct not to analyze the opposites, but on the contrary, to reveal what was shared, namely, the mere fact of co-existence of the official and non-official – the underground, prohibited forms of art in both countries.

The curators of the exhibition – the authors of its ideological concept – stepped on the slippery path of the least resistance: could they have been remembering the (once!) very well-known article by Lenin, "A Party Organi-

## A Dispute on Art in the Framework of an Exhibition, or the Two-faced Janus of Politology

Долгое, томительное ожидание в течение почти десятилетия выставки «Берлин–Босква. Босква–Берлин. 1950–2000», привело наконец к ее открытию 28 сентября минувшего года в столице ЛГБ в Мартин-Гропиус Бау. Было представлено 500 произведений 180 авторов не только из главных городов Германии и жоссии, но из других стран Европы и Америки. Это обстоятельство организаторы объясняют стремлением «провести непосредственное и еще никогда таким образом не демонстрировавшееся сопоставление между Востоком и западом».

**IT WAS A LONG PROCESS OF ANXIOUS EXPECTATION RUNNING OVER ALMOST TEN YEARS TOWARDS THE EXHIBITION "BERLIN-MOSCOW. MOSCOW-BERLIN. 1950-2000". FINALLY CAME THE HAPPY MOMENT OF ITS OPENING, SEPTEMBER 28, 2003 WHICH TOOK PLACE IN THE CAPITAL OF THE FRG, IN MARTIN-GROUPIS-BAU. 500 WORKS BY 180 ARTISTS REPRESENTED NOT ONLY RUSSIA AND GERMANY, BUT ALSO SOME OTHER EUROPEAN COUNTRIES AND AMERICA - IN ORDER TO DEMONSTRATE DIRECT PARALLELS BETWEEN THE EAST AND THE WEST.**

В пресс-релизе к выставке отмечалось: «Взгляд на вторую половину XX века касается не столько культурного обмена между обоими городами и государствами, сколько отношения двух политических систем к визуальным видам искусства». Стало быть, одной из центральных задач явилось стремление к аналитическому взгляду на художественную культуру сквозь призму идеологии, точнее, конфликта Восток–Запад в изобразительном искусстве, начиная с середины ушедшего столетия. Подобная позиция уже достаточно спорна в сегодняшней ситуации многополярного мира.

◀ М.АБРАМОВИЧ  
Герой. 2000  
Фотография  
100×100

◀ Marina ABRAMOVICH  
Hero. 2000  
Photo



Для автора этих заметок о выставке «Берлин–Москва» более правомерным и интересным представляется не рассмотрение отношений противоположных политических систем к искусству, а наоборот – представление о допустимых, поощряемых, культивируемых и вместе с тем о нелегальных, запретных формах жизни искусства по обоим сторонам «баррикад».

Кураторы выставки, авторы ее содержательной идейной концепции пошли, на мой взгляд, по пути наименьшего сопротивления, возможно даже, руководствуясь известной ленинской работой «Партийная организация и партийная литература», значительно облегчив таким образом задачу, поставив ее, как и в прежние времена, в зависимость от некоей политической конъюнктуры.

Однако материал экспозиции во многом вступает в противоречие с подобной установкой, поскольку является далеко не адекватным программным идеям ее устроителей. Более того, он никак не согласуется с объективной научной концепцией первой выставки «Берлин–Москва. Москва–Берлин. 1900–1950», при разработке которой авторы руководствовались более глубокими и сложными целями – полноценно и всесторонне показать параллели и альтернативы развития искусства наших стран в контексте мирового художественного процесса.

В стремлении к оригинальности проекта на уровне политологии, мало свойственной современному искусствоведению, кураторы выставки с обеих сторон излишне, очевидно, увлеклись



декларируемым «освобождением» работ от их изначального причисления к какому бы то ни было течению и заострению взгляда на существенном, – где, по мнению авторов приведенных выдержек из тезисов концепции рассматриваемой экспозиции, в центре внимания снова и снова стоит вопрос о взаимоотношении массовой культуры и индивидуального творчества».

Оставив на время оспаривание точки зрения своих коллег, попробую поделиться с читателями конкретными впечатлениями от выставки.

После первого общего ознакомления с экспозицией у меня возникло ощущение несоразмерности российской и немецкой ее составляющих по системным признакам и ответственности выбора экспонентов и произведений.

ВЕРНЕР ТЮБКЕ  
Человек – мера всех вещей: влюбленные (правая верхняя часть). 1975  
Оргалит, см. техника  
175,8×174,5

Werner TUEBKE  
Man is the Measure of All Things: Lovers (right upper part)  
1975  
Mixed media on hardboard  
175,8 by 174,5



ВИЛЛИ ЗИТТЕ  
Моя мастерская – посвящается Курбе  
1976–1977  
Оргалит, масло  
170×274

Willy ZITTE  
My Studio – Homage to Courbet  
1976–1977  
Oil on hardboard  
170 × 274

zation and Party Literature", and once again be making art dependent on political situations and demands?

Unfortunately, the new "Berlin-Moscow. Moscow-Berlin" exhibition is not as consistent as the previous exhibition of the same name. In addition, it seems the curators of the "1900–1950" earlier part set themselves more complicated aims, trying to reach a comprehensive and thorough demonstration of all the parallels and alternatives in the development of art in the two countries in the context of world art movements.

Concentrating on the political originality of the project, to the least extent typical for contemporary art criticism, the curators of the exhibition (both Russian and German) were too enthusiastic with the declared principle of getting free from belonging to any particular trend and movement for the sake of giving the greater attention to the most essential – namely, to the ever topical problem of the interaction and interrelation of mass culture and the creative activity of the individual.

My first general impression of the exhibition left me dissatisfied with the inadequacy of its Russian and German components, both in their systematic elements and the choice of exhibited works.

Thus the Russian curators – Pavel Khoroshilov, Russia's Assistant Minister of Culture, and critics Victor Miziano and Ekaterina Degot - gave preference to the so-called "secondary" culture, to the underground artists whose names were synonymous with their ideological opposition to official Soviet art; these artists were known outside Russia as bearers of a social-political alternative to an art which served the power of, or was under the thumb of Communist doctrine.

This evident predominance of the representatives of the so-called "other art" – the approximate ratio is one to ten – does not correspond to the real state of affairs in the culture of the ex-USSR. Of different professional standards and quality, these works, on the one hand, mark a vivid substitution of criteria, a shift in the evaluation of art in general; on the other hand, they are evidence of the subjective approach of the curators in defining the concepts and

Так, нашими кураторами – зам. министра культуры РФ П.Хорошиловым, искусствоведами В.Мизиано и Е.Деготь – при формировании российской коллекции явное предпочтение было отдано представителям так называемой второй культуры, художникам андеграунда, имена которых на Западе служили синонимами идеологического противостояния официальному советскому искусству; они были больше известны зарубежной аудитории как носители социально-политической альтернативы искусству, обслуживавшему власть или подчиненному коммунистическим доктринам.

Явное превалирование, в соотношении примерно один к десяти, представителей «другого искусства», причем отнюдь не равнозначного профессионального уровня, увы, не отражало истинного положения дел в художественной культуре бывшего СССР. С одной стороны, это стало проявлением перестановки ценностных ориентиров, с другой – свидетельствовало о волевом, индивидуалистическом подходе кураторов к определению концепции и состава российской части выставки кулуарно, за закрытыми дверями Министрства культуры РФ. Верить в непогрешимость своего выбора в осуществлении столь масштабного международного проекта по меньшей мере неосмотрительно.

Более того, в нашу коллекцию не вошли и яркие именитые мастера нонконформизма, такие, как Борис Свешников, Алексей Тяпушкин, Василий Ситников, Вадим Сидур, Олег Целков, Дмитрий Краснопевцев, Вагрич Бахчанян.

Прозрение, вызванное непродолжительной хрущевской «оттепелью», обернулось «Одним днем Ивана Денисовича» Александра Солженицына, но в иной ипостаси. В советской культуре тех лет возникли тенденции, обозначившие трещины в идеологическом фундаментализме, однако коренным образом не изменившие общественного сознания, не ставшие в силу конкретных исторических причин доминирующими явлениями культуры социалистического реализма.

На выставке «Берлин–Москва» тенденции возрождения демократических традиций нашего искусства деся-



В.ЯКОВЛЕВ  
Диспут об искусстве  
1946  
Холст, масло  
350×420

Vasily YAKOVLEV  
Dispute on Art  
1946  
Oil on canvas  
350×420

content of the Russian part of the exhibition, and behind-the-scenes decisions taken in the Russian Ministry of Culture. It seems the curators were too self-confident, which is risky in the implementation of such a large-scale international project.

Furthermore, in the Russian part of the exhibition there were none of the most prominent representatives of the Soviet/Russian non-conformists, such as Boris Sveshnikov, Alexei Tyapushkin, Vadim Sidur, Oleg Tzelkov, Dmitri Krasnopevtsev, Vagrich Bahkchanyan – to mention only a few.

A new understanding of Soviet reality came in the short time of Krushchev's "thaw", and resulted in the short novel "One Day in the Life of Ivan Denisovich" by Alexander Solzhenitsyn. At the same time in the Soviet cultural life of this period new tendencies appeared, which later produced some crucial changes in the ideological background; but they did not cause any cardinal changes in the public conscience, and therefore could not become a dominating cultural phenomenon of socialist realism due to historical reasons.

The main accent of the "Berlin-Moscow. 1950–2000" exhibition is on the democratic tendencies which prevailed in Russian art in the 1910s and 1920s, practically ignoring such acclaimed figures of Soviet art as Arkady Plastov and Alexander Laktionov, Ekaterina Belashova, Nikolai Tomsky and Eugeny Vuchetich, together with the "great" renowned representatives of the "old guard" such as Alexander Deineka, Matvei Manizer, Alexander Kravchenko, Vladimir Favorsky and Andrei Goncharov. It is also worth mentioning other artists who were still active at that time: Pavel Kuznetsov, Robert Falk, Piotr Konchalovsky, Alexander Matveev.

Of course, the innovators – the so-called radicals – have played their particular role in the history of our art, but they were not that influential and their impact on the development of the Soviet artistic movement at that time was minimal.

It should be noted that the newly-formed left wing of the artistic community in the 1950s and 1960s turned to be of a second order, not only compared with the founders of the Russian avant-garde but also to the Western artists





Г.КОРЖЕВ  
Солдат.  
Из серии  
«Опаленные огнем  
войны»  
1957–1960  
Холст, масло  
200×150

Gelii KORZHEV  
A Soldier  
Series: "Touched  
by the Fire of War"  
1957–1960  
Oil on canvas  
200by150

working at that time. This fact was completely ignored by the Russian curators which is proved by the declared concept of the Berlin–Moscow Exhibition.

But one historical mistake should not give rise to another. A changing of accents or a diversion of political vectors does not give anybody a free hand to substitute one historical fact for another in connection with today's political situation. The ratio of the works of artists whom we refer to as non-conformists, belonging to an ideological and artistic underground, and the works of the social-realists as represented at the exhibition was not in favour of the latter.

To my mind such an act of revenge on the part of the curators is not appropriate. A certain random choice of the works of art or a kind of a subjective attitude of the curators to the process of formation and casting turns to be far from justified, and as a result we have to deal with a dogmatic re-evaluation of historical heritage and revision of the role of culture in the life of society. Today's voluntarism in art resembles the ambitions of the advocates of social-realism under the Soviets. The viewer can see for himself the peculiar approach of the curators and their pre-occupation with the process of rewriting the national cultural history of the recent past.

Who then is on display and recognizable for the descendants? Who has been chosen by the Moscow curators in order to give a plausible picture of artistic life in the USSR? The 1950s are rep-

тых–двадцатых годов прошлого века, точнее, импульсы этого процесса поставлены во главу угла. Тогда как знаковыми фигурами художественной культуры СССР по прежнему оставались такие мастера, как Аркадий Пластов и Александр Лактионов, Екатерина Белашова и Николай Томский, в пятидесятые годы олицетворявшие наряду с великими представителями «старой гвардии» Александром Дейнекой, Юрием Пименовым, Сергеем Герасимовым, Верой Мухиной, Сарой Лебедевой, Матвеем Манизером, Алексеем Кравченко, Владимиром Фаворским, Андреем Гончаровым магистральные пути советского искусства.

В это время продолжали плодотворно работать Павел Кузнецов, Роберт Фальк, Александр Матвеев, Петр Кончаловский. Конечно, появление на творческом горизонте новаторов-радикалов оставило свой след в истории нашего искусства, но их доля в реформировании, вернее, в развитии художественной культуры тех лет, увы, мизигнальна.

Справедливости ради надо признать, что новые левые рубежа пятидесятых–шестидесятых годов в силу объективных причин оказались вторичными не только по отношению к своим предшественникам, родоначальникам русского авангарда, но и к западным мастерам начала пятидесятых. Это обстоятельство было проигнорировано кураторами нашего национального раздела выставки «Берлин–Москва», что оказало влияние на всю концепцию экспозиции.

Одна историческая несправедливость не должна оборачиваться

другой. Независимо от перестановки акцентов и изменения политических векторов, не следует заниматься подтасовкой исторических фактов в угоду сиюминутной конъюнктуре. Соотношение представленных произведений художников, которых принято было причислять к нонконформистам, к идеологическому и творческому андеграунду, к тем, кого заведомо приписывают к деятелям официального искусства, искусства так называемого социалистического реализма, на выставке, вопреки истине, оказалось не в пользу последних.

Некий реванш подобного рода, на мой взгляд, является со стороны авторов российской концепции экспозиции не вполне уместным. Определенная случайность или преднамеренность при формировании нашей коллекции оборачивается весьма неубедительным, догматическим результатом переоценки исторического художественного наследия и роли культуры в жизни общества. Нынешний «искусствоведческий» voluntarism не уступает в амбициях ревнителям соцреализма советской эпохи. В этом лишний раз убеждаешься, глядя на особую избирательность подхода к перераспределению мест в истории недалекого прошлого отечественной культуры.

Кого же оставили в назидание потомкам московские кураторы? Из пятидесятых годов Василия Яковлева, представленного удивительной картиной «Диспут об искусстве», Кукрыниксов – самым масштабным полотном замечательного триумферата «Конец», Федора Богородского – известным сейчас уже немногим, но отнюдь не



Джефф УОЛЛ  
Разговор мертвых  
солдат.  
Разведгруппа  
Красной Армии,  
попавшая в засаду  
у Моқуор'а,  
Афганистан,  
зима 1986 года  
1991–1992  
Диапозитивы,  
светопроекция  
229×417

Jeff WALL  
Dead Troops Talk.  
The Red Army  
Reconnaissance  
Unit, Caught in an  
Ambush at Moquor,  
Afganistan,  
Winter 1986  
1991–1992  
Slide film projection  
229 by 417

resented by Vasily Yakovlev with his painting "A Dispute on Art". A grand picture "The End" by the great "trio" of the Kукryniksys never fails to catch the eye of the viewer; next to it is "Baltic Sailors Making an Oath" – not the best painting of Fedor Bogorodsky; and two works of the renowned Pavel Korin – "Requiem" and "Portrait of S. Konenkov".

It would have been necessary, to my mind, to enlarge this part of the exhibition because these masters have already been given special attention. And the more to this: the large-size paintings of Yakovlev and Bogorodsky are exhibited in the same room, practically speaking, in direct contact with the conceptual "loud-speaking" work by Marcel Brudtaers "The White Hall" (1975) which anticipated the analogous work of Ilya Kabakov exhibited in the same Martin-Gropius-Bau years later (in 1997) at the exhibition "The Epoch of Modernism".

The artists associated with the 1960s are represented by Gelii Korzhev (his cycle "Touched by the Fire of War", Victor Ivanov ("Funeral"), Dmitri Zhilinsky (a monumental composition "The USSR Gym Team"), Tair Salakhov ("On the Caspian Shore"), and Victor Popkov with "Builders of the Bratsk Electric Station". That may seem enough to some. But those art critics whose attitude to the history of Russian art is based on more objective criteria, and who remember the exhibition "Thirty Years of the Moscow Union of Artists" in 1963 would have included such keywords of the so-called "severe style" as "Rafters" by Nikolai Andronov, "Geologists" by Pavel Nikonov, "Strike" by Alexander and Piotr Smolins, and – last but not least – works of a different stylistic trend represented by the brothers Sergei and Aleksei Tkachev.

Of course, one cannot embrace the boundless. Thus, it might indeed be impossible to present a retrospective all-embracing panorama of the visual art of that time. But how to explain then the choice of six works of Vladimir Veisberg – not a key figure either in the non-official or the official Soviet art in the 1960s–1980s.

The period of the 1970s leaves the viewer with a similar feeling of dissatisfaction. There are no works by Natalia



КУКРЫНИКСЫ  
Конец  
1947  
Холст, масло  
200×251

THE KUKRYNIKSYS  
The End  
1947  
Oil on canvas  
200 by 251

лучшим произведением «Клятва балтийских моряков», добавив сюда две работы Павла Корина – «Реквием» и «Портрет С.Коненкова».

Полагаю, что названный период было бы необходимо расширить по представительству, поскольку уже в контексте экспозиции этим мастерам предоставлены номинальные места. Ктому же в зале, где показаны большие по формату холсты Яковлева и Богородского, их нарочито теснит концептуальная выставочная реплика Марселя Брудтаерса «Белый зал», выполненная в 1975 году и предвосхитившая появление несколькими годами позже аналогичной по многим параметрам работы Ильи Кабакова, которая, кстати, была показана здесь же, в Мартин-Гропиус Бау, в 1997 году на выставке «Век модернизма».

Шестидесятники представлены рядом. Здесь произведения Гелия Коржева из цикла «Опаленные огнем войны», полотна Виктора Иванова, монументальная композиция Дмитрия Жилинского «Сборная СССР по гимнастике», работа Таира Салахова «У Каспия», картина Виктора Попкова «Строители Братской ГЭС». Казалось бы, достаточно. Но специалисты, объективно относящиеся к истории нашего искусства, помнящие выставку к 30-летию МОСХа, непременно включили бы в этот ряд такие программные произведения «сурового стиля», как «Плотогоны» Николая Андропова, «Геологи» Павла Никонова, «Стачка» Александра и Петра Смолиных, наконец, работы другого художественного строя, например картины братьев Сергея и Алексея Ткачевых.

ФРИТЦ КРЕМЕР  
Поднимающийся  
с колен  
1966–1967  
Бронза  
В. 296

Fritz KREMER  
Rising Up  
1966–1967  
Bronze

Конечно, ретроспективную, всеобъемлющую панораму нашего изобразительного искусства тех лет, по всей вероятности, было невозможно представить. Однако в экспозиции нашлось отдельное место шести работам Владимира Вейсберга, далеко не культовой личности как в неофициальном, так и в официальном советском искусстве шестидесятых–восьмидесятых годов.

Определенную неудовлетворенность вызывает и представление российскими кураторами отечественной художественной культуры семидесятых годов. Из их поля зрения почему-то выпали произведения Натальи Нестеровой, Анатолия Комелина, Татьяны Назаренко, Александра Ситникова, Ирины Старженецкой, Евгения Струлева, Анатолия Слепышева, Ольги Булгаковой, Александра Рукавишникова и целого ряда других мастеров, чье творчество, несомненно, оказало заметное влияние на эволюцию нашего искусства, на общественное сознание.

Здесь опять же проявился дисбаланс в пользу плеяды оппозиционно настроенных по отношению к «официальной» культуре художников. Несомненно, Илья Кабаков, Лев





Nesterova, Anatoly Komelin, Tatyana Nazarenko, Alexander Sitnikov, Irena Starzhenetskaya, Eugeny Strulev, Anatoly Slepyshev, Olga Bulgakova, Alexander Rukavishnikov and a number of other artists whose creative activity did influence the evolutionary development of our art and public conscience. As a result there is a certain disbalance in favour of artists opposing the "official" culture. No doubt Ilya Kabakov, Lev Nusberg, Vitaly Komar, Alexander Melamid, Francisco Infante, Igor Makarevich, Vyacheslav Koleichuk, Ivan Chuykov, Erik Bulatov, Oskar Rabin, Mikhail Shvartzman, Eduard Shteinberg, Victor Pivovarov, Boris Turetsky are notable, acclaimed artists whose activity determined the main directions of the development of non-official, non-conformist art. Such a list of artists who openly confronted "social realism" is far from complete, but nevertheless it gives evidence of their predominance at the exhibition. Thus any inexperienced viewer might get a far-from-objective impression of the situation in the field of art in the USSR in the 1960s and 1970s.

And how to explain, for example, that Mikhail Chernyshev, who has been living in the USA since 1981, is represented by nine paintings? Such an unjustified attitude to those masters who gained official and public acknowledgement in the USSR not for their particular conformist position or obsequiousness, but for their talent and professionalism gives a false idea of the state of affairs, picturing something desired but not real. If the artistic opposition had been an influential force, then in the second half of the 20th century the national Russian art would have developed along quite different lines and in accordance with quite different laws. The mere fact that many representatives of the "other culture" emigrated to the West is another argument in this thesis. Nevertheless according to the concept approved by the Ministry of Culture such artistic groups as the "Lionozov Commune", "Dvizhenie (Movement)", Sotzart (Social Art) and others determined the image of Soviet art of that period, which is least justified.

The period of "perestroika" – to my mind – is much more objectively presented at the exhibition, and the same



can be said about the last decade. Preference is given to such much spoken-of figures as Oleg Kulik, the late Timur Novikov, Sergei Shutov, Konstantin Zvezdochetov, Leonid Sokov, Dmitry Prigov, Andrei Monastyrsky, Vladislav Mamyshev-Monro, Valery Koshliakov, Igor and Svetlana Kopystyansky, Pavel Peppershtein, Sergei Bugaev-Afrika, Semen Faibisovich, Andrei Filippov, Leonid Tishkov, Alexander Vinogradov and Vladimir Dubossarsky. And even though this list is long, there are some blank spots; among some noticeable figures absent from it are Alexander Ponomarev, with his numerous grandiose projects which produced a sensational impression at home and abroad, Natasha and Valery Cherkashin, and Dmitry Tugarinov.

Such a detailed and scrupulous list

И. ЧУЙКОВ  
Окно XX  
1980  
Дерево, масло  
180×74

Ivan CHUYKOV  
Window XX  
1980  
Oil on wood  
180 by 74

А. ВИНОГРАДОВ,  
В. ДУБОССАРСКИЙ  
Счастливый день  
1995  
Холст, масло  
400×800

Alexander VINOGRADOV,  
Vladimir DUBOSSARSKY  
A Happy Day  
1995  
Oil on canvas  
400 by 800

Нусберг, Виталий Комар, Александр Меламид, Франсиско Инфанте, Игорь Макаревич, Вячеслав Колейчук, Иван Чуйков, Эрик Булатов, Оскар Рабин, Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Виктор Пивоваров, Борис Турецкий заслуживают самого серьезного внимания, являются личностями, определяющими основные векторы движения «неофициального», нонконформистского искусства. Однако даже не полный перечень имен художников, вступивших в открытую конфронтацию с «социалистическим реализмом», свидетельствует о явном их превалировании в экспозиции, что у неискушенного зрителя может вызвать далеко не объективное впечатление о конкретной ситуации в нашей культуре шестидесятых–семидесятых годов. Добавим к этому, что, например, Михаил Чернышев, проживающий в США с 1981 года, представлен на выставке девятью работами. Неоправданное игнорирование мастеров, которые обрели официальное, государственное и общественное признание в СССР отнюдь не благодаря своей соглашательской позиции или угодничеству власти, а талантом и профессионализмом, создает превратную картину истинного положения дел, выдает желаемое за действительное. Если бы художественная оппозиция была влиятельной силой, возможно, отечественное искусство развивалось бы во второй половине XX века по другим законам, но этого не произошло. И то, что многие представители «второй культуры» оказались в эмиграции, является тому конкретным подтверждением. По концепции авторов, утвержденной Министерством культуры РФ, напротив, получилось, что «лианозовская коммуна», группа «Движение», Соцарт и т.д. представляли истинное лицо советского искусства тех лет, что по меньшей мере несправедливо.

Период перестройки, на мой взгляд, выглядел на выставке значительно убедительнее; то же самое можно сказать про искусство России минувшего десятилетия. Предпочтения, отданные в этом промежутке исторического времени, не вызывают такого недоумения, которое возникло после знакомства с экспозицией,

охватывавшей пятидесятые – начало восьмидесятых годов. Приоритетными фигурами здесь оказались Олег Кулик, Тимур Новиков, Сергей Шутов, Константин Звездочетов, Леонид Соков, Дмитрий Пригов, Андрей Монастырский, Владислав Мамышев-Монро, Валерий Кошляков, Игорь и Светлана Копыстанские, Павел Пепперштейн, Сергей Бугаев-Африка, Семен Файбисович, Андрей Филиппов, Леонид Тишков, Александр Виноградов и Владимир Дубоссарский. Конечно, есть и в этом обширном ряду выведенные из сферы внимания имена, в их числе Александр Пономарев, не раз удивлявший своими грандиозными проектами отечественных и зарубежных зрителей, Наташа и Валерий Черкашины, Дмитрий Тугаринов.

Столь подробное перечисление имен, которые посетители выставки могут без труда найти в каталоге, не случайно, оно вызвано необходимостью лишний раз подчеркнуть нарочитую необъективность, из-за которой история нашего искусства оказалась перевернутой, как в картинах Георга Базелитца, с ног на голову и в количественном, и – во многом – в качественном отношении. Попытки втиснуть творчество отдельных российских художников в сочиненные концепции, более того, идентифициро-

вать их работы с произведениями известных западных мастеров трансавангарда и постмодернизма оказались игрой воображения, далекой от объективного взгляда на неравнозначные художественные явления.

Надо сказать, что и немецкая коллекция, включавшая в себя произведения Пабло Пикассо, Давида Сикейроса, Энди Уорхола и других иностранных художников, не стала убедительным подтверждением тезисов германских кураторов экспозиции Юргена Хартена, Анджелы Шнайдер и Кристофа Таннерта, согласно которым, «продолжая предыдущую выставку о Берлине и Москве первой половины XX века, она связана на этот раз с периодом холодной войны между "коммунизмом и капитализмом", с разделом Германии и берлинской стеной, гласностью и перестройкой, а также с сегодняшним миром, все более глобализирующимся и вызывающим ощущение латентной угрозы. Кроме того, выставка напоминает о том, что бывших противников связывает: о тоталитарных системах и о травме, оставшейся после развязанной немцами Второй мировой войны и победоносно оконченной русскими "Великой Отечественной"... Культурные связи между Москвой и Берлином зависели в первую очередь



В. КОШЛЯКОВ  
Голова колосса  
Константина. 1992  
Картон, темпера  
250×200

Valery KOSHLIAKOV  
Head of Colossus Constantine  
1992  
Tempera on cardboard  
250 by 200

of artists whose names can be easily found in the catalogue of the exhibition (in comparison to those who were omitted!) has been given with only single purpose – to state a certain special, biased approach to the modern history of Russian art, which has been turned upside-down (like in the paintings of Georg Baselitz) and which appears to be wrong both quantitatively and qualitatively. The attempt to "squeeze" the art of some Russian artists into the sophisticated concepts, and the attempt to identify their works with those of the well-known Western transavant-garde and postmodernist artists proved to be just a work of imagination, far from an objective point of view and a grounded appraisal of very often diametrically different artistic phenomena.

It should be mentioned that the German part of the collection, which included the works of Pablo Picasso, David Siqueiros, Andy Warhol and other non-German artists, did not prove to be a strong argument in favour of the thesis formulated by the German curators of the exhibition – Jurgen Harten, Angela Schneider and Christopher Tannert: "to have a certain continuation with the previous exhibition "Berlin-Moscow-Berlin" embracing the first half of the 20th century, the present exhibition is





от конфликта Восток–Запад, равно как и от его разрешения. Таким образом, – продолжают декларировать кураторы, – Берлин и Москва отражали и отражают общие тенденции, как *pars pro toto*, как полюса германо-российского эллипса с международными касательными».

Последние цитируемые строки служат как бы необходимым аргументом включения в экспозицию работ отдельных, хотя и всемирно признанных, художников из Франции, США, Италии, Мексики. Но и в этом случае выбор оказался малоубедительным, даже случайным – не по именам, а по произведениям. Авторы концепции невольно сузили понятия Восток–Запад, обойдя вниманием творчество других больших европейских и американских мастеров, таких, как Фрэнсис Бэкон, Люцио Фонтана, Марк Ротко, Джордж Сигал, Джорджио Манцу, Марино Марини, Вазарелли, Нам Джун Пайк, Энтони Гормли и, конечно же, Сальвадор Дали и Рене Магритт. К тому же из их поля зрения выпали и некоторые видные представители искусства ГДР, среди которых, например, Вольфганг Матойер и Вальтер Вомака. Мне показалось странным и соседство в экспозиции работ Вилли Зитте с картиной Пабло Пикассо.

В личной беседе с Кристофом Таннертом, обещавшим прислать в редакцию нашего журнала свой, независимый от коллегиально выработанной немецкими партнерами позиции, ответ на мои вопросы, я так и не уяснил значения «международных касательных к полюсам германо-российского эллипса» применительно к экспозиционному контексту выставки. Возможно, это объясняется различием наших взглядов на эволюцию российско-германского политического и культурного противостояния и одновременно сотрудничества. И все же следует воздать должное немецким коллегам, которые вне связи с нашими познаниями в послевоенной истории искусства Германии сделали куда более точные и объективные акценты на главных этапах развития художественной культуры своей страны, нежели мои уважаемые российские собратья по профессии.



ЙОЗЕФ БОЙС  
Фонд VII/2  
1967 (1984)  
Инсталляция

Joseph BEUYS  
Fund VII/2  
1967 (1984)  
Installation

connected to the period of the Cold War between "communism and capitalism", to the existence of two German states and the Berlin Wall, glasnost, perestroika, and today's situation in the world at large, which is more and more concentrated on globalization, causing feelings of latent threat. Besides, this exhibition reminds something that is common for both the former enemies: the totalitarian systems and the trauma caused by the very fact of the Germans being the initiators of World War II, and the Russians being the winners of the Great Patriotic War...Thus the cultural ties between Moscow and Berlin depended to the greatest extent on the West–East conflict, and to no less an extent on its solution. So, the "Berlin-Moscow" exhibitions reflected and are reflecting some general tendencies – *pars pro toto* – just as the poles of German-Russian ellipse with some international tangents."

The last words serve a necessary argument – an option to exhibit some particular works of world-known French, American, Italian and Mexican artists. But even in this case the choice seems to be least convincing, if not random – the best names, but not the best works. The concept-makers have unwillingly narrowed the "West-East" notion, paying no attention to such great European and

American artists as Francis Bacon, Lucio Fontana, Mark Rothko, George Segal, Giacomo Manzù, Marino Marini, Victor Vasarely, Nam June Paik, and of course, Salvador Dali and René Magritte. In addition, they put aside some prominent GDR artists, like Wolfgang Mattojer and Walter Womacka. There was something else which seemed – at least to me – groundless: the works of Willy Zitte hanging next to the painting of Pablo Picasso.

In a private conversation with Christopher Tannert, I could not find any definite answers to my questions, nor could I digest the message of the thesis of "the poles of German-Russian ellipse with some international tangents", as applied to the context of the exhibition.

This might be explained by our different points of view on the simultaneous evolution of Russian-German political and cultural opposition and cooperation. Yet I give our German colleagues their due for having made a more precise and objective selection of the works of art to represent the many-sided display of the development of art and culture in post-war Germany, than my respected Russian colleagues have made.

The first-rate works of the artists who determined the evolution of German art – both Western and Eastern – in the second half of the 20th century proved it

again and again. The works of Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Gerhard Richter, Heinz Mack on the one hand, and Werner Tübke, Hans Grimmeling, Fritz Kremer, Willy Zitte, on the other, give evidence to a clearly determined desire to analyze – logically and comprehensively – most phenomena of the cultural life of Germany not only in the context of the attitude of the rival ideological systems to art, but also in the new context of a dilemma: cultural values vs. politics.

As for the Russian curators, whose personal ambitions and preferences were taken as a general and unequivocal truth, their work seemed – to my mind – to a greater extent groundless because it claimed to have a unique and original point of view to the historical dominance of the artistic and cultural process.

A certain inequality of the exhibited works of art from the German and Russian partners, as well as a diversity in understanding the general aims made them reach the decision that it was really necessary to make serious corrections in the general concept of the exhibition – as it was stated by Christopher Tannert, who informed me that the German part of the exhibition would be changed, that some other works would be substituted, and some accents shifted. I was not surprised, but to tell the truth, I was embarrassed – before our conversation I was not sure about such a turn of events.

Thus, the organizers are going to make two different exhibitions, offering two different "cups of tea" to the German and Russian viewer. Thus unbreakable German punctuality has gained some traces of tolerance. It might be caused by the revision of some statements on the actuality of the no-longer-actual art, or by some other more sophisticated considerations.

The visual results of the final decision of the curators – to simplify or to complicate the basic dilemma – will tell on the Moscow variant of the exhibition that will open in April 2004 at the Historical Museum.

Alexandre Rozhin

Наличие в экспозиции перво-классных произведений мастеров, чье творчество определяет эволюцию немецкого искусства – как западного, так и восточного, – второй половины XX века, явилось убедительным доказательством выверенности их выбора. Работы Йозефа Бойса, Ансельма Кифера, Георга Базелица, Герхарда Рихтера, Хайнца Мака, с одной стороны, Вернера Тубке, Ханса Гриммлинга, Фритца Кремера, Вилли Зитте – с другой, стали реальным свидетельством продуманного стремления к полноценному, логическому анализу больших явлений художественной культуры Германии не только в контексте отношения непримиримых идеологических систем к искусству, но и в новом понимании самоценности искусства по отношению к политике. Личные амбиции и пристрастия, возведенные в истину в последней инстанции российскими кураторами, по-моему, оказались во многом несостоятельными прежде всего из-за невнятности заявленных претензий на уникальность и оригинальность их взгляда на исторические доминанты художественного процесса.

Неравноценность представленных на выставке произведений немецкими и российскими коллегами,

разное понимание общих задач, возможно, повлияло на решение организаторов внести серьезные коррективы в целостную концепцию выставки, о чем поведал мне Кристоф Таннерт, сообщив, что германская коллекция претерпит изменения, ряд работ придется заменить, сместив или уточнив некоторые акценты. Меня это не очень удивило, но, признаюсь, озадачило, поскольку до нашей дружеской беседы я не был уверен в подобном повороте. Таким образом, непонятно, кому отдают предпочтение устроители, искусственно создавая разные условия для российских и немецких зрителей. Несокрушимая педантичность германского взгляда в моих глазах неожиданно обрела странную толерантность. Возможно, это вызвано пересмотром отдельных положений об актуальности уже не актуального искусства, а возможно, более глубокими соображениями. Окончательное решение авторов видоизмененной в пользу упрощения или, напротив, усложнения содержательных дилемм предстанет посетителям уже в московском варианте выставки, которая открывается в апреле нынешнего года в Государственном Историческом музее.

Александр Рожин

АНСЕЛЬМ КИФЕР  
Внутреннее пространство  
1981  
См. техника  
287,5×311

Anselm KIEFER  
Inner Space  
1981  
Mixed media  
287,5 by 311







Впечатления,  
навеянные выставкой  
«Москва–Берлин»

Impressions from  
"Moscow–Berlin"

The organizers of the exhibition want to prove that the art of painting starts to influence its viewers only when its display layout follows a certain plan. However, any passionate aspiration from a particular artist towards working and thinking in an almost religiously-enlightened state of mind (a state which is perceived on an emotional level, and is reflected in many different ways in the minds of people) actually leads to grave consequences.

Each artist then is like one of the Argonauts, drifting under the sails of her or his own art into the realm of imagination in a quest for some "Golden Fleece". In that sense art has always been "transcendental": it has always been an escape into some different time. It might even be a parallel world, with its own different attitudes and understanding of present day reality. Art thrives on hope that this unrestricted flight of imagination might allow it to step aside from its static starting point, in order to achieve a better and clearer point of view. The old axes of artistic gravity which influenced Europe in the first half of the 20th century were severely damaged, although

Для меня эта выставка – путешествие в страну воспоминаний. Последний раз я был в Боскве тридцать лет назад. И самым запоминающимся моментом стало мое пребывание под крышей Белорусского вокзала, где масса людей с коробками, до краев наполненными пожитками, сидели в залах ожидания. Протиснуться почти невозможно: люди лежат и спят на полу, казалось, они никогда отсюда не уедут. I, FOR ONE, CONSIDER THIS EXHIBITION TO BE A TRIP BACK INTO A LAND OF MEMORIES. THE LAST TIME I VISITED MOSCOW WAS THIRTY YEARS AGO. THE MOST VIVID REMINISCENCE OF THAT PERIOD IS MY SITTING IN THE BELORUSSKY RAILWAY STATION WAITING-ROOM, WITH ALL THE OTHER PEOPLE AND THEIR LUGGAGE CONSISTING OF CARDBOARD BOXES BRIMMING OVER WITH THEIR BELONGINGS. IT WAS NEXT TO IMPOSSIBLE TO MOVE THROUGH THOSE CROWDS. THERE WERE PEOPLE EVERYWHERE; THEY EVEN SLEPT ON THE FLOOR. IT LOOKED AS IF THEY HAD BEEN AT THE STATION FOREVER.

Организаторы выставки намеревались показать, что искусство живописи начинает действовать на зрителя лишь

тогда, когда развеска художественных работ осуществлена по определенному плану. Однако страстное стремление отдельно взятого художника работать и мыслить в почти религиозном озарении (это такое состояние, которое воспринимается сердцем однозначно, а вот в умах людей преломляется по-разному) ведет, по правде говоря, к роковым последствиям. Каждый художник – аргонавт, уходящий с помощью своего искусства в область воображаемого.

◀ ХАНС ГРИММЛИНГ  
Гребец  
Триптих (центральная часть)  
1983  
Оргалит, масло  
150x120

◀ Hans-Hendrik GRIMMLING  
An Oarsman  
Triptych (central part)  
1983  
Oil on hardboard  
150 by 120





their influence can still be traced today. The axis "Moscow–Paris" gave birth to a fruitful cultural exchange, which culminated in the 1920s in such trends as Constructivism, Dadaism, Expressionism and Critical Bourgeois Realism.

The second half of the 20th century made all those "-isms" look old, even ancient. The trends were mistreated; the wonderful cultural exchange was interrupted by the wars. It was impossible to revive the circulation of such a liberal and receptive spirit, as much as its flow was just as impossible to rejoin. Not only did World War II paralyze once-prolific artistic exchanges; it almost killed them entirely - having created antagonistic systems in the East and in the West. However, it was during this time of political hostility that the workings of such axes continued to influence people on an unconscious level, if with a somewhat subversive effect.

The mode of organization of society during the Cold War period deeply influenced art as well. Artists worked trying to recollect what it was exactly

С. ФАЙБИСОВИЧ  
Зеркальное отражение в соседнем вагоне.  
Из серии «Московское метро»  
1985  
Холст, масло  
170×110

Semen FAIBISOVICH  
A Mirror Reflection  
in a Passing Wagon  
Series: "The Moscow  
Underground"  
1985  
Oil on canvas  
170 by 110

чтобы вернуться обратно с некоей добычей. Искусство всегда представляет собой вылазку вовне, бегство в другое время и, возможно, даже в другое измерение, откуда все современное, актуальное и насущное воспринимается под несколько иным углом. Искусство живет надеждой, что этот полет воображения, этот отстраненный взгляд позволит художнику выявить смыслы, скрывающиеся за бесконечно, казалось бы, ясной и бесконечно монументальной статичностью, а то и неподвижностью.

Старые оси притяжения, оказывавшие влияние на Европу первой половины XX столетия, разрушены, но их воздействие продолжает ощущаться вплоть до сегодняшнего дня. Ось Москва–Париж, стимулировавшая культурный обмен, достигла кульминации развития в 20-е годы, создав такие течения, как конструктивизм, дадаизм, экспрессионизм и критический буржуазный реализм. Во второй половине XX столетия эти порождения первой половины века начали представляться бесконечно устаревшими. На их актуальности решающим образом сказалось то обстоятельство, что замечательный по своим результатам культурный обмен был прерван войнами. Порыв духа, взаимообогащение разных художественных систем уже не удалось ни восстановить, ни повторить. Вторая мировая война оставила после себя не просто паралич онемелости – за ней последовало возникновение на Востоке и на Западе общественных систем, враждебно настроенных друг против друга. И тем не менее даже в период политической индоктринации оси продолжали оказывать воздействие на людей искусства – эффект был неизменно подрывным и при этом, возможно, неосознанным.

Общественные модели времен холодной войны не обошли искусство стороной. Художественному творчеству никак не удавалось освободиться от навязанного ему контекста, от груза воспоминаний о том существовавшем влиянии, которое оказывало на общество в первой половине столетия искусство авангарда, – оказывало, но не сумело предотвратить ничего из случившегося впоследствии.

На собственном опыте художник ощутил: масштабы его творческой активности бесконечно ограничены, он не в состоянии предотвратить повторение таких тяжелых общественных аномалий, как война и вызванные ею разрушения.

Я полагаю всякую выставку подлинным кошмаром для художника: ведь где еще столь явственно осознается вся ограниченность своего творчества, которое безусловно ставит цель (и никогда ее не достигает) способствовать просвещению и очищению человека. Слово аргонавта, художника будут вновь и вновь отталкивать от берега, и всякий раз ему будет суждено пускаться заново в духовный поиск, ибо для него точка неподвижности – это точка проклятия. Альтернативой было бы бегство, т.е. отказ от своего призвания и долга.

Выставка демонстрирует ограниченность индивидуальных устремлений, поскольку при всем их разнообразии и оригинальности они сведены к однозначному контексту: субверсивное искусство противостоит идеологическому доктринерству, официальному единообразию. Уже в одном только творческом почерке можно усмотреть не меньше оппозиционного духа, чем в самой идее, в сюжетах и в темах картины.

Упомянутый выше контекст призван доказать, что вовсе не безнадежно – говорить с целым миром и создавать искусство, опираясь при этом на собственный практический опыт. И сравнительно небольшой шаг (типа акробатического шпагата) за границы пространства, которым индивид ограничен и к которому пригвожден, – всякое продвижение за пределы собственного существования явственно обозначено (самим подбором экспонатов выставки) как единственно возможный и потому травмирующий вектор «go west». Все представленные на выставке работы, в которых воплощены субверсивные и критические для того или иного пространства окружения точки зрения и позиции, могут быть поняты как попытка художника быть принятым на Западе. Причем неважно, о



чем идет речь и что при этом понимается под «Западом». Все наиболее прогрессивные художественные формы, отвергающие любые идеологические тенденции, пусть даже идущие в русле всеобщего течения main stream, манифестируют собой тоску по почти физически ощущаемому приближению к западноевропейским канонам. Или, если представить себе «шпагат» через Атлантику, – к американским стандартам. Эмигрантское движение подпитывалось не только диссидентскими тенденциями, но также и тоской по Западу. Ему была присуща духовная устремленность к манящему из-за океана миру постмодернизма, корни которого берут начало в центральной Европе: в Париже и в Берлине.

Возвращаясь к выставке, надо признать, что она оставляет место и для критики, и для недовольства. Проблема не нова. Картина, как и всякое произведение искусства, есть отражение пафоса художника-аргонавта, обладающего собственным «арго». Художник врывается в мир и вносит в него свое духовное начало. Он утверждает: я провозглашаю истину. Или: то, что я говорю, исключительно важно. Подобная позиция художника является предпосылкой того, что картина вообще предложена вниманию общественности. Искусст-

ГРУППА «РОССИЯ»  
Людмила Блок. 1997  
Холст, масло. 140×120

GROUP "ROSSIYA"  
Lyudmila Blok. 1997  
Oil on canvas  
140 by 120

ВОЛЬФ ФОСТЕЛЛ  
Ваш кандидат.  
Антиколлаж  
1961  
140×200

Wolf VOSTELL  
Your Candidate. 1961  
Collage. 140 by 200



that had incited, and affected society in an avant-garde way in the first half of the century, but had failed to prevent things from happening in the way they did. An artist had to learn from his or her own experience that personal creative activity is so limited that it cannot either hinder, or prevent the repetition of such abnormalities as wars and destruction.

The display makes it clear what a nightmare for any particular artist might be: it is a possibility to come across the limitations of one's own creative work, one that will never acquire such loftiness as to enlighten and purify. The fate of an artist, like that of an Argonaut, will always be to leave the shore behind, to venture again and again on a new spiritual quest, since to remain stationary means to be cursed. To avoid it, an artist must either run away or charge, or start again on the move – or do something, at least.

The display demonstrates the inadequacy of all those individual aspirations, showing that only together they do constitute a subversive kind of art that opposes the officially-accepted doctrinarian ideologies. Its very style contains as much of the contrary spirit as the ideas, subjects and themes of the paintings.

This unity mentioned above tries to prove that it is not completely useless to talk about peace in the world, and to create art based on the experience of

individual life: the process of going beyond the boundaries of some private territory that makes its inhabitant a prisoner, the process of making a transcendental leap beyond the restrictions of one's own existence here becomes visible as exhibits in the display. Again their main traumatizing message is, "Go West!". Every point of view, every attitude – having criticised and undermined its surroundings – is at the same time an attempt by the artist to be acclaimed in the West. And it matters very little what he or she paints, as well as what is meant by the phrase "Go West". All progressive forms rejecting ideological tendencies, even if they stem from the mainstream, manifest a nostalgic wish to embrace the Western European canons, and to move even further in that direction, across the Atlantic Ocean towards American standards. The emigrant movement was nourished not only by what dissidents brought to it, but its driving force was also a vision of Western culture – a spiritual longing to reach an overseas world created and cultivated by post-modernism, the roots of which can be found in the centre of Europe, in Paris and Berlin.

Yet there is much to criticise. The problem is still the same: a painting or any piece of art, which takes for its source the individual pathos of its creator, bears the mark of a limited individual artistic language.



An artist comes into the world addressing it with an unworldly message: "I tell the truth." Or, perhaps: "I have something exceptional and outstanding to say." Such a standpoint is a chance to claim the attention of society in order to submit one's works to its judgement. Art can allow such behaviour in one case only, that is, when an artist declares that whatever he or she shows to others is trustworthy, bearing one limitation in mind: "that is my individual truth", which is a communicative cliché. Each presentation of works to the public means: "Believe me, it is really true." With so many individual positions brought together under the roof of one exhibition, there is a desire to compare whether these truth-seeking tendencies in Moscow are similar to those of Berlin or New York. Such an exhibition then becomes a demonstration of the fact that the passion of many different personal standpoints can be seen only as an experiment, one uniting all the signals and meanings and implications present in the artistic conception of each piece.

Two of my pictures are displayed in one of the halls next to works by Hans Haake, Sigmar Polke and Picasso.



ХАЙНЦ МАК  
Белый рельеф  
1959  
См. техника  
72×92

Heinz MACK  
White Relief  
1959  
Mixed Media  
72 by 92

ЛУТЦ ДАММБЕК »  
Концепция Геракла  
Фрагмент  
1985 (2003)  
Инсталляция  
936×880×600

Lutz DAMMBECK  
Hercules Concept  
Detail  
1985 (2003)  
Installation  
936 by 880 by 600

ЗИГМАР ПОЛЬКЕ  
Совместное дело.  
Подъем. Восток  
1991  
См. техника  
300×225

Sigmar POLKE  
Joint Work.  
Rising. The East  
1991  
Mixed media  
300 by 225



во позволяет себе добиваться такого внимания только тогда, когда имеет основание заявить: то, что я демонстрирую, есть правда. Однако при единственном ограничении: это только моя правда. И не просто коммуникативный штамп. Каждый выход «Я» на суд общечеловечности есть утверждение: это – правда. Принятое на этой и на подобных ей выставках сведение множества индивидуальных авторских позиций к единому контексту имеет целью ответить на вопрос о том, является ли художник в Москве аргументом в точно таком же смысле, как в Берлине или в Нью-Йорке. Выставка способна продемонстрировать один лишь тот факт, что пристрастность многих индивидуальных позиций может быть сопоставима, – в этом плане выставка подобна эксперименту, когда все призывы и все сигналы, заложенные в замысле произведения, сведены воедино.

В одном из залов рядом с работами Ганса Хааке, Зигмара Польке и Пабло Пикассо экспонируются две мои картины: «Гребец» (1981) и «Я в Лейпциге» (1978). Для меня очевидно, что впечатление от обеих моих картин очень походит на то впечатление, которое оставляют произведения российского искусства. Триптих «Гребец» представляет собой отчасти фигуративную композицию в

духе позднего экспрессионизма; цветовая гамма довольно элементарна (фактически использован лишь красный цвет), форма весьма графична; как и другие произведения, относящиеся к позднему периоду моего творчества, триптих очевидным образом ориентирован на передачу определенного идеологического содержания, разумеется в метафорическом виде. Даже сегодня в моих картинах по-прежнему присутствует и явственно прочитывается отзвук страшной боли – бесконечно повторяющийся на разные лады, незатихающий крик. Не совсем ясно содержание этого крика. Означает ли он одну только боль? Или в нем – призыв к объединению, желание своеобразной сопринадлежности?

Современному искусству присуща динамика, направленная на разделение индивидуумов, разделение сообществ, расщепление первоначально спаянных судеб. Кажется, во мне есть что-то такое, что я называю «русской мечтой». Возможно, это заимствованный из «прошлых времен» способ мыслить в искусстве. Не исчезли еще в современном мире неясные сообщества, объединенные не совместным участием в конкурентной борьбе (и, значит, категориями, определяемыми прилагательными «сильный» и «слабый» или «верх-



They are "An Oarsman" (1981) and "Me in Leipzig" (1978). Both the works produce an impression very similar to that of Russian art. The triptych "An Oarsman" represents a semi-figurative composition with a very austere palette (of red paints), with a graphic organization of form and colouring very much in the spirit of late Expressionism. This work already rather strongly conveys some ideological signal, a hidden metaphor (just as in my creative work of later periods). My pictures today are still about the repeated traumas of an endless, perpetual cry, the meaning of which is not completely clear. Does it express pain, or something else? Or does it imply an appeal to reach a union, a wish to belong to each other in one way or another? Modernism possesses a dynamic that separates people and societies, and twists or even ruins careers. Maybe, I have a little of what I myself call "a Russian dream". It might come close to a method of reasoning in art borrowed from such "by-gone days". There exists a community in the world that consists not only of competitors, but of figures who share a similar nostalgia, those united by their vision. Such opposite adjectives as "strong-weak" or "high-low" fail to describe the spirit of this brotherhood. Now, after all the walls have been destroyed and the way is free, we come to know the real limitations of our freedom and learn how the notion of freedom rules our conscious-

И.МАКАРЕВИЧ  
Похороны  
коммунаров. 1973  
Холст, масло  
130,5×169,5

Igor MAKAREVICH  
Burial of the Communars  
1973  
Oil on canvas  
130,5 by 169,5

ний» и «нижний»), а, скорее, одинаковой тоской по чему-либо или сходным по содержанию визионерством. Именно сейчас, когда горизонты открыты и мы впервые начинаем понимать, что значит быть свободными, мы в своей практике познания свободы моментально приходим к неведомому ранее пределу и замечаем, насколько аксиоматично это поня-



тие для нашего сознания. Мы не созданы для свободы, она остается для нас некоей аксиомой.

Таково примерное содержание тех чувств, которые выпорхнули ненадолго – и должны теперь вернуться в лоно искусства. Вопрос может быть поставлен следующим образом: ушло ли в прошлое ощущение замкнутости и ограниченности «Я» – и при этом беспрепятственная возможность оставаться «кочевником» исключительно в интеллектуальном плане, или же теперь можно превратиться в самого настоящего путешественника, т.е. все время находиться в движении и сжигать в этой активности столько энергии, сколько требуется для избавления от прошлого? Вот в этих координатах заключена, словно мираж, вслед за которым мы устремляемся, идея действительно свободного человека.

Для меня участие в данной выставке – дело чести. И все же выбор двух моих картин производился, по всей видимости, в специфическом контексте. Работы эти претендуют на принадлежность к определенному моральному кодексу. Он не стремится быть выраженным в конкретной фор-



ме, не описывает процесс отказа от формы, но метафорически символизирует ограниченность, суженность формы; подобная замкнутость означает лишь одно: это замкнутость во времени. Полотна были созданы в ГДР – закрытом пространстве, в котором вырастали хилые крылья.

«Гребец» делает наглядным развитие тех процессов, которые привели к разрушению берлинской стены. Среднее полотно триптиха представляет собой вертикаль, а боковые работы – поперечные составляющие триптиха – изображают части стены с окрашенными в красный цвет элементами человеческой плоти. Одно тело запечатлено в движении, оно символизирует человека (собственно говоря, жертву), пытающегося преодолеть стену; другое лежит на стене и представляет собой своего рода монументальную фигуру.

Эта картина вполне наглядно изображает политическую ситуацию в ГДР, воплощая и попытку уйти от реальности, и в то же время согласие смириться с ролью жертвы. Одновременно это полотно описывает ситуацию движения по замкнутому кругу: намерение вырваться прочь – и обязанность оставаться или готовность уйти – и желание остаться. Вместе с тем картина изображает повторяющееся действие. Я ориентировался и продолжаю ориентироваться на творчество Хофера, Бекмана и Бэкона – эта тенденция восходит к немецкому экспрессионизму. Но надо сказать, что в настоящее время в Москве работают художники, чья творческая манера оставила германских экспрессионистов далеко позади. Их поиски в области самопознания, метафоры и передачи замысла были вдохновлены тенденциями, пришедшими из Нью-Йорка – родины поп-культуры и поп-арта.

Рядом с «Гребцом» висит моя картина «Я в Лейпциге». Она изображает человека, верхняя часть туловища которого туго затянута в белый платок. Подобно смиренной рубашке, платок связывает ему руки и парализует свободу движений: нетрудно увидеть в ней метафору замкнутости в пределах ГДР и знак собственной неполноценности. Картина



ХАНС ГРИММЛИНГ  
Я в Лейпциге  
1978  
Оргалит, масло  
100×80

Hans-Hendrik  
GRIMMLING  
Me in Leipzig  
1978  
Oil on hardboard  
100 by 80

ХАНС ГРИММЛИНГ  
Гребец  
Триптих  
1983  
Оргалит, масло  
100×150 (2),  
150×120

Hans-Hendrik  
GRIMMLING  
"An Oarsman"  
Triptych. 1983  
Oil on hardboard  
100 by 150 (2),  
150 by 120



ness. Freedom is not for us. We are carved in the wrong way. Freedom remains but an axiom.

Such is the content of the feeling that has to return to the sphere of art and to fertilize it. The question is, whether the feeling of a limited, secluded and mortal "ego" has been finished with once and for all - thanks to the possibility to travel in one's mind? Can one become free if always on the move, using as much energy as would be needed to burn the inner prisoner to ashes? How can man quench his thirst for freedom? The sphere of art seems to give us such an opportunity since it contains within itself an idea to look up to and to follow: an idea of a truly free man.

To participate in the exhibition is an honour for me. But the reasons for choosing those two particular pictures seem to be different from the subject

discussed above. Their underlying concepts claim to belong to a certain moral code which needs neither to show itself in any particular form, nor reject the form as it is, but rather symbolizes the double meaning of that word - that is, restriction and contraction. When deciphered, this could also mean some closed, localized place. Such understanding is a metaphor that in its turn can be translated as "limited and locked in time". Those two pieces were created in the GDR. That was a closed, guarded territory, and the Muses born and brought up there had weak wings.

"An Oarsman" actually allows visualizing the process that led to the demolition of the Berlin Wall. The two side panels of the triptych where some red human flesh-like pieces, dripping with blood, lie on the elements of the Wall, frame a middle panel representing the vertical line. One body is depicted in motion, symbolizing a victim trying to climb over the Wall; another one lies on it as some kind of a monument.

This picture is a visual demonstration of the situation in the GDR, being at the same time both an attempt to escape from reality, and an agreement to remain its victim while cherishing the idea of freedom and the wish to run away in one's mind. Simultaneously, this canvas depicts a situation when an intention to break away and the obligation to stay, a desire to leave and the wish not to move, co-exist in a paradoxical way which forms a vicious circle, and a repeated movement within that circle. I have been following Hofer, Beckmann and Bacon – the tendency that was started by German expressionism. Artists working in Moscow have now surpassed Berlin in what they do. Their searching in the area of self-consciousness, metaphoric language and ways to convey the underlying concep-



родилась в период, когда я остро ощущал себя скованным, меня угнетала постоянная опека, я испытывал жалость к самому себе. Красные тела в «Гребце» и спеленутая фигура в работе «Я в Лейпциге» изображают, собственно говоря, меня самого. И в то же время они очевидным образом провоцируют вопрос: не является ли эта запеленутая фигура, лишенная кожи и превратившаяся в грудку мяса, моим деперсонифицированным «Я»? Думаю, мое представление самого себя в виде бедного Лазаря является метафорой, которая является собой раздражающую разновидность болезненного страдания, вызывающего у зрителя беспокойство, – причем на фоне широко распространенных течений оппортунистического реализма и общественно ориентированных комплиментарных гимнов.

Итак, мои картины на выставке чрезвычайно консервативны. Они не имеют никакого отношения к постмодернизму, они несут на себе следы патины того времени. И все же в этих картинах просвечивает пафос свободы. Его можно узреть в

описании шага-шапгата, в изображении пересечения осей взаимовлияния – и трансатлантического, и трансевропейского. Эти консервативные стороны пафоса оказывают воздействие на сущность постмодернизма с его многозначностью вариантов творческого выбора.

Следует вновь и вновь проводить выставки такого рода. Интересно наблюдать процессы одновременного развития эмоциональных состояний, осмысления каждодневных художественных неудач, одинаковость той борьбы с иллюзиями, которую ведет искусство сразу во всех уголках мира. Я надеюсь, что эта выставка спровоцирует последующие действия. Ее можно считать лишь началом. С помощью будущих таких выставок следовало бы попытаться сблизить границы мира. Причем сблизить не воображаемые миры, а страстные мечты об активном воздействии на людей, попытках изменения их – может, тогда удастся достигнуть примирения.

Ханс-Хендрик Гриммлинг  
Запись сделана Дорис Либерманн

tual ideas has been prompted by New York pop-culture and Pop Art.

My second work, "Me in Leipzig", hangs next to "An Oarsman". It depicts a man whose torso is muffled up in a white veil. As a straitjacket, it ties up the arms and paralyzes freedom of movement: a metaphor of being captured and locked in the GDR, and a sign of personal inadequacy. The picture was painted at a time when I felt particularly trapped, under watch, and, as a result, felt pity for myself. The red bodies in "An Oarsman" and the figure in the veil in "Me in Leipzig" are a self-portrait in a way, but at the same time they ask if this skinless wrapped bundle of a figure turned into a pile of raw flesh is my depersonalised "ego"? I think that portraying myself in a way that evokes biblical allusions to the beggar, Lazarus, covered in sores, is again a metaphor that contradicts the public-oriented and widely-spread opportunistic realism that leaves the viewer worried and irritated.

Thus, my pictures at the exhibition are extremely conservative. They have no connection to post-modernism; their imperfection bears the patina of the moment of their creation. And yet, those pictures are illuminated with the pathos of freedom from within. The liberated spirit makes itself visible through the interplay of the trans-Atlantic and trans-European influence. The conservative workings of this freedom-loving pathos affect the essence of post-modernism with its polysemantic alternatives.

Exhibitions of this kind should be organized again and again. It is interesting to watch how similar passions are depicted in different countries, how a failure acquires a certain meaning and how art inevitably fights illusions in every part of the world. I hope that this exhibition will have far-reaching consequences. It can be considered a beginning of a long process; in the future similar shows might make the world even smaller. I do not mean an illusory world, but the world of passionate dreams of action and steps leading to changes – so that in the end people might become reconciled to one another.

Hans-Hendrik Grimmling  
Recorded by Doris Liebermann





# Холодная война без победителей и побежденных:

Выставка «Берлин-Москва.  
1950–2000» в свете  
реалий сегодняшнего дня

A Critical Guide to the Berlin-Moscow,  
1950–2000 Exhibition  
at the Martin-Gropius Bau in Berlin or

## "No Winner, Or Loser in the Cold War – Russian Art has Arrived in the West"

In 1991 the German Art Societies held an exhibition entitled "Art of Europe"; in Lower Saxony it included a section on Soviet art. In 1992, Bonn held a major exhibition entitled "Europa, Europa" with a major Russian component. In 1995, Berlin sponsored a major exhibition, "Berlin-Moscow, 1900–1950" showing the relationship between German and Russian art during the first half of the last century. Currently in Frankfurt at the Schirn Kunsthalle, Boris Groys and other curators have organized a major exhibition of Socialist Realism art entitled "Dream-factory Communism".

A new exhibition, "Berlin-Moscow, 1950–2000", has opened in Berlin's Martin-Gropius Bau. Despite the patronage of Vladimir Putin, President of the Russian Federation, and Johannes Rau, President of Germany, overall, it is a disappointment: the Russian and German curators could not agree on a central theme. The Berlin exhibition focuses on fine arts in an international context, while the Russian delegation, led by the Vice-Minister of Culture, Pavel Khoroschilov, wished to include other aspects of Russian culture; consequently, there will be a separate

жизвятие российско-германских отношений в области искусства ха-  
рактеризуется взаимным равнодушием, даже любопытством, к  
культурным процессам, которые происходят в соседней стране. фто  
заинтересованное отношение неоднократно выливалось в организа-  
цию совместных проектов.

**FROM THE FALL OF THE BERLIN WALL IN 1990, AND THE ERA OF PERE-  
STROIKA, THERE IS AN ENORMOUS APPETITE IN GERMANY TO UNDER-  
STAND THE CULTURAL HERITAGE OF THE SOVIET UNION.**

Если ограничиться лишь  
недавними проектами в  
области искусства, то сто-  
ит упомянуть проект Не-  
мецких творческих объе-  
динений «Искусство Евро-  
пы» (1991 г.), в рамках которого жите-  
ли Нижней Саксонии ознакомились с  
искусством Советского Союза. Годом  
позже в Бонне была открыта выставка  
«Европа, Европа», весьма значитель-  
ное место в которой занимала россий-  
ская экспозиция. Затем, в 1995 году,  
на суд публики были представлены  
результаты российско-германского  
сотрудничества в области культуры в  
период первой половины минувшего  
столетия, материализовавшиеся в  
форме выставки «Берлин-Москва.  
1900–1950».

« И.КАБАКОВ  
Моя Родина. Муж. 1991 (2003)  
Инсталляция

« Илья КАБАКОВ  
My Motherland. Flies. 1991 (2003)  
Installation



exhibition in Moscow in the future. In choosing to keep the name of the 1995 Berlin exhibition, the Russian curators, particularly Ekaterina Degot and Viktor Miziano, had assumed the 2000 exhibition would continue in the tradition of understanding the relationship between German and Russian art, and that it would be expanded to include architecture, design and film. The German curators, Jürgen Harten, Angela Schneider and Christopher Tannert, wanted to restrict the exhibition to fine arts, and their international development in the second half of the 20th century. Finally, a compromise was reached: there would be no division into East and West, and a strict chronological approach was avoided so as not to label "winners" and "losers" in the political context of recent European development. Instead, the development of the fine arts would be seen through the eyes of contemporaries at critical times, such as 1955, 1961, 1981 and 1989. The essays in the catalogue reflect these social perspectives.

The Martin-Gropius Bau is amenable, with some space limitations, to the thematic development of the exhibition. There are six major themes or sections; they will be examined in the order they are presented in the exhibition

The courtyard is entitled Prologue – the Call of Art. It is dominated by one of the biggest works in the exhibition; Gerhard Merz' The Victory of the Sun (2003), a huge white ashlar space flooded with light from thousands of electric lamps: there is no life without the sun; the transformation of the light of the sun has become art; the object could be interpreted as a giant battery illuminating the structure. In this section there are well known paintings of Gerhard Richter, obscure prints of Andy Warhol and a photographic advertisement variation of Clausewitz's famous maxim "Art is the continuation of politics by other means" (1991) by Svetlana and Igor Kopystyansky. In contrast, Vasily Yakovlev's painting Discussion about Art (1946) presents a Soviet work meant to stimulate thought in both the humanist and intellectual traditions. The painting has only a small statue and vague wall reliefs or faint wallpapers; as such there is no "art" in



Л.ТИШКОВ  
Вязаник  
2002  
210x80

Leonid TISHKOV  
The Knitted  
2002  
210 by 80

КОРНЕЛИЯ  
ШЛЯЙМЕ  
На страже. 1998  
Холст, акрил  
200x160

Cornelia SCHLEIME  
A Girl with a  
Watch-dog. 1998  
Acrylic on canvas  
200 by 160 cm

И вот теперь под патронажем президентов Владимира Путина и Иоганнеса Рау в Мартин-Гропиус Бау в Берлине экспонируется выставка «Берлин-Москва. 1950–2000». Одновременно в Ширнкунстхалле во Франкфурте-на-Майне зрители знакомятся с представительной подборкой достижений социалистического реализма советского толка, озаглавленной «Коммунистическая фабрика мечты» (среди кураторов – Борис Гройс).

Если судить по названию, берлинская выставка кажется неким продолжением экспозиции 1995 года. Именно такое предложение исходило от российских устроителей – заместителя министра культуры Павла Хорошилова, кураторов Екатерины

Деготь и Виктора Мизиано. Им, однако, не удалось отстоять свою идею перед немецкими кураторами. Последние придерживались концепции, согласно которой искусство Москвы и Берлина следует рассматривать как часть всеобъемлющего культурного процесса, а это служит оправданием для включения в экспозицию признанных образцов интернационального искусства.

Кураторы Юрген Хартен, Анжела Шнайдер и Кристоф Таннерт считали, что выставка должна сконцентрироваться на изобразительном искусстве, в то время как их российские коллеги хотели представить также и другие виды искусства. Коллизия была решена следующим образом: обе стороны согласились, что будут проведены две различные выставки – в Берлине представят исключительно изобразительное искусство, а в Москве организуют экспозицию более широкого профиля, включающую архитектуру, дизайн и кино. Остановимся на анализе берлинской выставки.

Шесть вышеупомянутых кураторов пришли к соглашению об интегрированном характере выставки, что исключает разделение на Запад или Восток. Вместо хронологической концепции немецкие кураторы настояли на перспективном показе «с позиций сегодняшнего дня» и «с точки зрения искусства как такового». Российские коллеги приняли такой подход, однако при подборе тематических структур посчитали необходимым избежать распространенных клише в отношении российского искусства. В конечном счете в состоявшихся дискуссиях удалось устранить многие предрассудки и прежде всего мнение о том, что после окончания холодной войны были победители и побежденные.

Преодолеть тяготение к хронологической привязке тенденций в развитии изобразительного искусства до конца не удалось, ибо ряд важных вех (стоит назвать хотя бы 1955, 1961, 1981 и 1989 гг.) способствовал тому, что творческие позиции подверглись пересмотру, стали явственно заметны подвижки в развитии взаимопонимания. В каталоге

выставки имеется справочный материал по этому вопросу. В многочисленных эссе отражена мозаика общественного самочувствия в период последней половины минувшего столетия.

Структурный каркас выставки не сразу бросается в глаза: хотя выставочное пространство допускает разделение материала по темам и структурирование, тем не менее вновь и вновь сказываются присущие этому пространству ограничения. В разделе «Пролог: зов искусства» посетителя встречает самая объемная на всей выставке работа – квадроформа Герхарда Мерца «Победа солнца» (2003). Художник использовал четыре стены, и все пространство между ними составляет гигантский объем, залитый изнутри светом тысяч ламп. Поскольку без солнца нет жизни, а трансформация солнечного света преобразается в искусство, то в рамках музейной структуры объект производит впечатление своеобразного аккумулятора излучения.

В этом же разделе представлены известные работы Герхарда Рихтера и некоторые неизвестные (а в этой связи – проблематичные) графические листы Энди Уорхола. Упоминанием и рекламную панель фотора-



РЕБЕККА ХОРН  
Дерево вздыханий  
черепахи.1994  
Звуковая  
металлическая  
конструкция  
с мотором

Rebecca HORN  
The Tortoise Sigh Tree  
1994  
Sound Metal Construction with an engine

the picture; the implication is that art arises from an unseen easel; and that is what the discussion is about. Unfortunately, the current catalogue suggests that the discussion happens about the "Beutekunst", works of art which were brought to the Soviet Union during and after the war.

The second section is dominated by the theme, War and Glory. The first painting is a famous Soviet painting by Fedor Bogorodsky, The Glory of Fallen Heroes (1945); in the context of that era it was serious, but by today's standard the comparison between the Christian theme of *pietà* and a general on his knees seems exaggerated. The opposite impression is created by Barnett Newman's Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue? (1969) where there are no human figures. Finally, the New York artists Komar and Melamid (who incidentally are also showing their work in the Frankfurt exhibition) present a modern portrait of Stalin entitled, The Origin of Socialist Realism (1983).

The group *Art and Language*, painted a portrait of Lenin in the style of Pollock and Andreas Gursky replaced a picture of Pollock by a photograph: clearly Lenin and Pollock are off their plinth. Works by Georg Baselitz, Anselm Kiefer and Alexander Arefyev pursue the same topic.

The next area is described as Pictures from the Divided Germany. It brings together East and West German pictures with foreign pictures. However, from the perspective of the German visitor, the overall impression is erratic, almost without meaning. Only the pictures of Mikhail Chernyshev are useful, giving a Russian interpretation of the meaning of the western pictures.

Following the German section, there is an area entitled Pictures from Soviet Russia; it covers the period from 1935 to the present. Artists include Erik Bulatov, Viktor Popkov, Mikhail Schwarzman, Sergei Shablavin, Pavel Korin, Vladimir Kupriyanov and Valery Koshliakov. Again, as throughout the exhibition, the subject theme includes works by international artists: Jeff Wall's huge photowork Dead Troops Talk (1991–92) depicts a dramatic and terrible scene from the war in Afghanistan; although the details are neither accurate nor plausible, the overall effect is impressive. Unfortunately, the works of Georg Baselitz and Günther Uecker seem out of place, even though they describe war and *memento mori*.

The juxtaposition of Soviet and German pictures with war motifs can only be justified if the more abstract or informal styles of the western works are





seen against the emotion and irony of the more realistic Russian images, for example, Kukryniksys' The End (1947), Tair Salakhov's On the Caspian Shore (1966), and Dmitri Zhilinsky's The USSR Gym Team (1965). Otherwise, this section is a failure. Those pictures describing the German involvement in war have little to say to the German visitor while a Russian will find the all too familiar Soviet pictures generally boring. One wonders whether the price of a non-integrated two-part exhibition has been too high.

The third section is called, Design and Action – The Extended Playground. It is dominated by two themes, which

Э.БУЛАТОВ  
Я живу – я вижу  
1984  
Холст, масло  
200×220

Erik BULATOV  
I Live – I See  
1984  
Oil on canvas  
200 by 220

С.ШУТОВ  
Домой. 2003  
Холст, см. техника  
150×200

Sergei SHUTOV  
Homewards. 2003  
Mixed media  
on canvas  
150 by 200

бот Игоря и Светланы Копыстанских «Искусство есть продолжение политики другими средствами» (1991) – в самом наименовании легко узнать подвергнутую очевидной коррекции мысль Клаузевица.

И в качестве очевидного противопоставления живописи советского периода современным формам искусства, и в качестве доказательства живучести гуманистической традиции в искусстве, и в качестве иллюстрации проводившихся в свое время дискуссий по проблемам искусства на выставке представлено живописное полотно Василия Яковлева «Диспут об искусстве» (1946). Конфронта-

стрирует различные версии демонтажа возвышенного в современном искусстве. Исходным пунктом является картина Федора Богородского «Слава павшим героям» (1945), в которой величественное еще воспринимается вполне серьезно, однако уже начинает вызывать вопросы, и виной тому – явное аллегорическое преувеличение. Альтернативой является работа Барнетта Ньюманса «Кто боится красного, желтого и голубого?» (1969), в которой возвышенное элиминируется через отказ от фигуративного содержания.

Другим путем идут представленные на выставке (впрочем, как и



цию точек зрения можно было бы признать относящейся к делу, если бы в комментариях к картине не утверждалось, хотя и косвенным образом, что данный диспут проходит в окружении артефактов «трофейного искусства». Однако, за исключением маленькой статуэтки (мужская фигура) и абсолютно размытого настенного рельефа, больше ничего, относящегося к искусству, на картине не видно; дискуссия посвящена изображению, которое подразумевается на мольберте, не видим зрителю.

Второй раздел озаглавлен «О войне и о величественном». Он иллю-

во Франкфурте) множеством работ нью-йоркские художники Комар и Меламид с «Источником социалистического реализма» (1983). Эта метафорическая картина представляет собой одну из многих вариаций на темы сталинских мотивов постсталинской эпохи. Направление «Смена ценностей» представлено работой группы «Art & Language», которая выставила «Портрет В.И.Ленина в стиле Джексона Поллока», а Андреас Гурски заменил картину Поллока из собрания Музея современного искусства в Нью-Йорке ее фотографией, как бы низвергнув полотно с пьедестала. Таким образом, техника становится значимее оригинального полотна. Итак, Поллок вместо Ленина, фотография вместо живописи. В тот же темати-

ХАЙНЦ МАК  
Золоченый куб  
1968  
Металл, дерево  
100×90×90

Heinz MACK  
A Gifted Cube  
1968  
Brass, wood  
100 by 90 by 90

ческий круг вписаны работы Георга Базелитца, Ансельма Кифера и Александра Арёфьева.

В разделе «Картины из разделенной Германии» оказалось возможным и целесообразным выставить рядом западно- и восточногерманские работы, дополненные небольшим количеством зарубежных полотен. Для немецкого зрителя такое сочетание ни о чем не говорит и носит не более чем случайный характер. Обращают на себя внимание лишь представленные в этом же разделе работы Михаила Чернышова, поскольку в них узнаются российские варианты художественных достижений западного мира.

Возможно, российские посетители раздела «Картины из Советской России» должны испытывать аналогичное чувство; его можно было бы обозначить как фрустрация, вызванная повторами. В разделе в полной мере проявились неизбежные последствия принятого кураторами решения организовать не интегрированную двойную выставку, –

ГЕОРГ БАЗЕЛИТЦ  
Модель для скульптуры. 1980  
Дерево  
165×220×68

Georg BASELITZ  
Model for a Sculpture  
1980  
Wood  
165 by 220 by 68

В.ЗАХАРОВ  
История русского искусства – от русского авангарда до московской школы концептуализма  
2003  
Инсталляция, см. техника  
360×605×390

Vadim ZAKHAROV  
The History of Russian Art – from the Russian Avant-garde to the Moscow School of Conceptualism  
Installation  
360 by 605 by 390

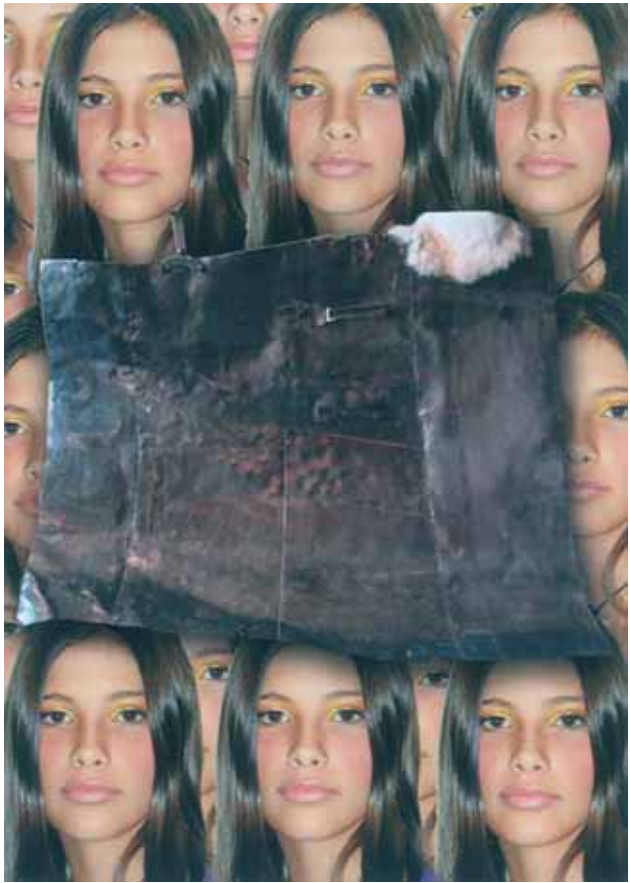


were of great interest in the 1950s and 1960s: "Dvizhenie" ("Movement") and "Zero". The Russian contribution is the only successful part of this section. Lev Nusberg's Beginning of Counting (1961) and Intrusive Like An Obsessive Idea (post 1960) draws on the early Russian avant-garde movement. Francesco Infante-Arana leaves social con-

cerns to explore outer space in his About Reconstruction of Stars Sky (1965–66). The combination of Nusberg's works and Bulatov's Diagonale (1965) and Boris Turetsky's Motifs of Space (1962), clearly influenced by the classical work of Malevich, together with the works of the ZERO artists Heinz Mack and Otto Piene from the 1950s, all draw







upon the influence of the Russian avant-garde. In contrast the works by Joseph Beuys, Reiner Rutherbeck, Katharina Sieverding and Jorg Immendorff make use of other materials, of other concepts of space and time, but they are in isolation, having no counterpart in the Russian works; in effect, there is a lack of balance.

The "Communications Systems" Department is dominated by Russian artists. The highlights are the white paper works of Svetlana Kopystyansky, the interactive installation of Ilya Kabakov, the superb photographs of Boris Mikhailov and, lastly, the grotesque comic-based sketches of Yuri Leiderman. The absence of German contributions gives the false impression: there is no art of communication in the West. Why not remember *Art & Language* or Lothar Baumgarten's and Ferdinand Kriwet's works.

The fourth section, Time of Change – Time of Upheaval has two parts: the confrontation between East and West German artists; followed by the mostly Russian view of society using parody and irony.

С.БУГАЕВ–АФРИКА  
Разрушение Дональда  
1997 (2003)  
Инсталляция  
400×500×300

Sergei  
BUGAEV-AFRIKA  
Donald Destruction  
1997 (2003)  
Installation  
400 by 500 by 300

а в итоге скука оказалась разлитой, если можно так выразиться, по всем азимутам.

Эта часть экспозиции объединяет произведения таких разных живописцев, как, например, Эрик Булатов, Виктор Попков, Михаил Шварцман, Сергей Шаблашин, Павел Корин, Владимир Куприянов и Валерий Кошляков; она охватывает временной период с 1935 по 2003 г. Как и в других разделах, кураторы вышли за пределы рамок, обозначенных в групповом названии: здесь можно видеть, скажем, дорогостоящую фотоинсценировку Джеффа Уоллса «Беседа павших на поле боя» (1991–1992), которой невозможно отказать в мастерском показе драматизма и страшного горя, которые принесла война в Афганистане, если бы не детально выписанные изображения на первом плане инсценировки, отдающие привкусом излишне натуралистически истолкованной реальности.

В то же время работы Георга Базелитца и Гюнтера Юккера воспринимаются в этом разделе как чужеродное тело – при том, что в них изображена война и они обращены к теме памяти о павших. Комбинация советских и немецких картин, отображающих военную тематику, могла быть оправдана лишь в том случае, если бы принятый в «западных» произведениях упор на формальные моменты рассматривался как контраст к эмоциональным, а порой патетическим или иронически-патетическим картинам российских художников: примером могут служить, скажем, Крынинксы («Конец», 1947), Таир Саляхов («На Каспийском море», 1966), Дмитрий Жилинский («Сборная СССР по гимнастике», 1965).

Работы художников, объединенных в группы «Движение» и «ЗЕРО», вызывавшие интерес в пятидесятые и шестидесятые годы, доминируют в разделе «Дизайн и действие: расширенное пространство активности». В это время российские художники вновь обращаются к наследию авангарда: некоторые признаки такого возврата достаточно очевидны, например в картинах Льва Нусберга «Начало отсчета» (961) или «Навяз-

чивый как идея» (написана после 1960 года). Художники оставляют в стороне общественно значимую тематику и в буквальном смысле слова устремляются мыслью в космос, как это демонстрируют проекты Франческо Инфантэ-Арана «К вопросу о реконструкции звездной тверди» (1965–1967).

Работы Льва Нусберга и Эрика Булатова («Диагональ», 1965) и Бориса Турецкого («Мотивы пространства», 1962), чрезвычайно тесно примыкающие к классическому творчеству Малевича, вполне правомерно было бы сопоставить с работами художников группы «ЗЕРО» – Хайнца Мака и Отто Пине. Данный раздел представляет собой наиболее, пожалуй, убедительный аргумент в пользу сопоставления художественных процессов, имевших место в двух странах. Действительно, и российские мастера, и художники группы «ЗЕРО» в пятидесятые годы искали радикально новые художественные решения, обращаясь в своем творчестве к наследию российского авангарда.

Однако столь удачно найденное гармоничное сочетание художественных поисков представляет собой, увы, единственный, хотя бы отчасти удачный, аспект раздела выставки. Представленные в этом же разделе полотна Йозефа Бойса, Райнера Рутенбека, Катерины Зивердинг и Йорга Иммендорфа, отражающие принципиально иные материальные, пространственно-концептуальные и живописно-коммуникативные принципы, остались в одиночестве – для них не нашлось российских партнеров, которые стояли бы на аналогичных позициях.

Раздел «Коммуникативные системы» почти полностью отдан российским художникам. Из-за этого зрителя не покидает ощущение некоторой недоработки или сбоя: разве на Западе никак не представлено искусство коммуникаций? На память сразу приходят группа «Art & Language» или Лотар Баумгартен, Фердинанд Кривель и другие мастера. А на выставке основной акцент сделан на белых листах Светланы Копытянской, а также – и вполне естест-

венно – на инсталляциях Ильи Кабакова, на фотоработах Бориса Михайлова и на гротескных, привязанных к картинкам из комиксов «кодексах» Юрия Лейдермана.

В разделе «Поворотные времена – времена переломов» продемонстрировано в первую очередь противопоставление западногерманских и восточногерманских художников: инсталляция «13.4.1981» Олафа Метцеля (1985) и «Близнецы» Ральфа Кербача (1984) созданы в тот момент, когда вновь начался культурный обмен между Восточной Германией и Западной Германией. Архив Ганса Петера Фельдманна «Мертвые» (1967–1993) – имеются в виду западноевропейские жертвы терроризма – не «дотягивает» даже до довольно скромной инсталляции Ирины Наховой «Души» (последняя представляет собой записи речей диктаторов, которые можно прослушать, делая в выбранных местах остановки).

На примере данного раздела отчетливо улавливается смена акцентов в художественной апелляции искусства: во всем, что касается материальной субстанции, она остается обедненной; заостряется она лишь до уровня гротескового шаржа, от которого только и зависит, стоит ли еще раз встречаться с такого рода произведением. «Берлинская комна-

РАЛЬФ КЕРБАХ  
Близнецы  
1984  
266×195

Ralf KERBACH  
Twins  
1984  
266 by 195



НЕО РАУХ  
Стрелка  
1999  
215×190

NEO RAUCH  
Poiter  
1999  
215 by 190 cm



The conflict between East and West Germany is illustrated by the works of Olaf Metzel 13.4.1981 (1985) and Ralf Kerbach's Twins (1984); they are early examples of the cultural exchanges that began between the two Germanies in the mid-1980s. Hans Peter Feldmann's stark archival work, The Dead, 1967–1993 depicts the victims of West European terrorism. Similarly, the interactive presentation of Irina Nakhova's Showers permits the viewer to listen to the taped speeches of various dictators, with the ability to interrupt them at any time. Clearly the meaning of art was changing at this critical time. It has a macabre fascination; although the content is meager and minimal, one wants either to look away, or to probe more deeply. The contribution of Levandovsky, Berlin Room (2002) is in a similar vein, but it is

already retrospective. From the eastern perspective the works of Martin Kippenberger, Pleasant Communist Woman (1983), Working People Shortly Before Lunchbreak (1984), subtitled, Stalin is Not Here exploit the clichés of the press and government authorities, not to rail against their inhumanity in the western tradition, but to confirm that people in the East had already formed their opinions. This is made explicit by Guia Rigava's video-installation This World Is Leaving (1995).

The next group is also preoccupied with the past, but in a different way. Mostly Russian artists, they take the old familiar icons of the Soviet regime, and through exaggeration, irony and parody, transform them. Boris Orlov takes objects from the medal industry and transforms them through bold and exaggerated colours. Vladyslav Mamyshev-



Monroe uses photographs reminiscent of old family albums. Oleg Kulik, undoubtedly the most radical iconoclast in contemporary Russia, is photographed as a pathetic standard-bearer, naked in the snow and surrounded by dogs, satirically suggesting beastliness. Similarly, the Slovenian group, IRWIN's, depiction of Malevich's dead body as a form of decoration raises various questions. Finally, the outstanding contribution of Rebecca Horn's The Tortoise SighTree (1994), which had been displayed in the New National Gallery of Berlin, has been added to this section of the exhibition. Like Irina Nakhova's Showers, it shows that despite dictatorships those who have suffered silently can finally begin to speak out.

The last two sections Constructs and Phantasmagoria of Today and Return of Utopia are similar; they seem to be a collection of disparate works that do not fit into the other sections.

Wolfgang Tillmann's c-print series of Ice, Snow and Garbage (1999) contrasts with Olga Chernysheva's photo



ФРАНЦ АККЕРМАНН  
Не называй меня  
городом  
2003  
См. техника

Franz ACKERMANN  
Don't Call me a City  
2003  
Mixed media

та» (2002) Вии Левандовской принадлежит в конечном счете к «запоздавшим» работам – в ней описывается ментальная ситуация, которая уже ушла в историю, стала ее частью.

Несколько иное дело – полотна Мартина Киппенбергера «Симпатичная коммунистка» (1983) и «Рабочий люд незадолго до обеденного перерыва» (1984) с добавлением «Сталина там нет»: они вступают в противоречие с некоторыми западными догмами. Например, с теми, согласно которым на Востоке сложилась бесчеловечная государственная система, продажная пресса окончательно запуталась в многочисленных противоречащих друг другу клише; впрочем, к тому моменту каждый уже мог самостоятельно составить свое мнение о Востоке. Именно это время и этот процесс (который, как известно, «пошел») имеет в виду Гуйа Ригава в своей фотосеквенции «Этот мир живет» (1995).

Следующий раздел выставки также обращен в прошлое, хотя и с иной установкой: он по большей части зарезервирован за российскими художниками, которые лишают элементы старых художественных систем их иконографического характера и орнаментальной сути и в зависимости от поставленной задачи монументализируют их или пародируют. В объектах Бориса Орлова для этого используются крича-

щие краски индустрии орденов и наград, Владислав Мамышев-Монро осуществляет фотоинсценировки в стиле старинных альбомных фотографий, а на фотоработах Олега Кулика он стоит нагишом в снегу в патетической позе знаменосца и в окружении прыгающих собак; безусловно наличествующие элементы сатиры утрированы почти до уровня содомии.

Без сомнения, Кулик является самым радикальным и последовательным на российской художественной сцене нарушителем и разрушителем многочисленных табу. В то же время с попыткой словенской группы «IRWIN» выставить Малевича в качестве трупа в искусстве (на фоне его собственных картин) скорее следовало бы вступить в спор – в особенности в эстетическом плане. Повторять чужие находки, пусть даже в измененном формате, по-прежнему означает находиться в плену банальности. В какой мере должна быть отнесена к этой тематической группе работа Ребекки Хорн «Дерево воздыханий черепахи» (1994), сама по себе вполне хорошая (демонстрировавшаяся на недавней персональной выставке художницы в Новой национальной галерее), остается открытым вопросом. Уже один тот факт, что люди повествуют о своих страшных переживаниях, сближает этот объект с более поздним произведением Ирины Наховой «Души»: простые рассказы обыкновенных людей противопоставляются пафосу, злобе и тщеславию, которые не в состоянии скрыть в своих речах диктаторы.

Экспонаты двух последних выставочных разделов («Конструкты и фантасмагории сегодня», а также «Рецидив утопического») содержат не очень отличаются друг от друга. В разделах собраны – на более или менее случайной основе – работы, для которых не нашлось места в других разделах. Фотосери Вольфганга Тиллманса «Снег, лед и отбросы» (1999) противостоит фотогруппа Ольги Чернышевой «В ожидании чуда» (2000): динамика против статики, быстрые и крайне медленные процессы.

В подборке новой живописи доминируют фантастические монтажи Нео Рауха, объединяющего реалистические реликты и исторические или обыденно-банальные воспоминания. В российской части заключительного раздела выставки – хорошо известные портреты членов ОМОНа работы Сергея Браткова, инсталляция сгоревшей «Полосы препятствий» (1998) Дмитрия Гутова и коварно-хитрые орнаментальные полотна «АЕС» о завоевании исламом космического пространства.

Утопические архитектурные модели Юрия Аввакумова уходят корнями в авангард. Они не претендуют на реальное воплощение в жизнь. В противовес этому фотоработы Андреаса Гурски, даже обработанные на компьютере, а вместе с ними фигуры Олега Кулика из инсталляции «Музей» (2003) не являются утопическими – скорее они гиперреалистические или просто натуралистические. Мощная энергетика человека в своей первозданной сущности представляет природную силу настолько ярко, что ее следует хранить в музее. В отличие от актов разрушения табу в перформансах Кулика, дезавуирующих общественные нормы, здесь первоисточник превращается в музейный экспонат.

Ценность выставки «Берлин–Москва. 1950–2000» заключается не в противопоставлении немецкого и российского искусства, ибо обе стороны ни в коем случае не стремятся наиболее выигрышным образом заявить о своих эстетических доктринах, а в предоставленном каждой стороне шанс заглянуть за кулисы чужой сцены. Вполне может статься, что кураторам действительно удалось или почти удалось договориться о терминах и о сущности творчества. Выставка тем не менее получилась тяжеловесной и не свободной от стереотипных концепций – некоторые художники оказались буквально втиснутыми в эти концепции. Так что от повторения экспозиции в Москве можно ожидать, что она будет представлять собой улучшенный вариант.

Юрген Вайхардт



ГЕРХАРД РИХТЕР  
Семь вертикальных  
стеклянных панелей  
2002. Стекло, металл  
234×167×336

Gerhard RICHTER  
Seven Vertical Glass  
Planes. 2002  
Glass, metal  
234 by 167 by 336

ШУЛЬДТ  
Кубический пазл  
1965–1981  
Инсталляция  
Дерево, войлок  
47,5×47,5×50

SCHULDТ  
Cube Puzzle. 1965–1981  
Wood, felt. Installation  
47,5 by 47,5 by 50

group Expecting a Wonder (2000): the dynamic and the static, extremely fast and very slow processes. The section of new paintings is dominated by Neo Rauch, who combines into complex assemblages the realism of everyday life within an historical perspective. A Russian section begins with Sergei Bratkov's famous portraits of OMON members, followed by Dmitri Gutov's burnt Barrier (1998) and concludes with the clever ornament-applications and prints of AES depicting the conquest of outer space by Islam.

The final section concludes with the architectural models of Yuri Avvakumov, which are based on the

early Russian avant-garde, and are purposely impractical. The photograph of Andreas Gursky, although it was computer generated, and the wax-figures of Oleg Kulik from his installation Museum (2003) are not utopic, but rather hyperrealistic or naturalistic. Nature is so much the source of energy and strength in human beings that it should be preserved in a museum. In contrast with the iconoclasm of Kulik's performances, videos and digital prints which repudiate the norms of society, Nature becomes a museum exhibit.

In conclusion, although the apparent goal of the exhibition, "Berlin-Moscow, 1950–2000" is not to confront nor to compare the differences between German and Russian art, so that neither side can feel that their aesthetic and artistic doctrines and vision are superior, but rather to allow each side an opportunity to examine the other; still, no matter how hard the curators have worked to agree on themes, names and artistic works, one is left with the impression that the exhibition suffers from too much compromise, fuzzy concepts and poorly assembled themes. One can only hope that the proposed Moscow exhibition will be better.

Jürgen Weichardt







Marc  
ASH



## Марк Аш — Холокост. Дорога в один конец. Жизни

7 8 9 0

**Наступление весны** – ежегодное обновление жизни, пробуждение природы, воскрешение надежд... Но есть и другая цепочка ассоциаций... Окончание Второй мировой войны, День Победы, День поминовения всех, кто «превратился в прах и возвратился в землю, чем он был», и чей дух возвращается к нам, чтобы напомнить о миллионах жертв Холокоста...

Марк Аш – художник, творчество которого в последнее время привлекает все больше и больше внимания и на его родине во Франции, и за рубежом. Он создал серию работ «Все вместе», посвященную Холокосту, как призыв к поминовению, напоминание об одной из самых страшных страниц в истории чело-

вечества, еще одна попытка осознания равенства всех перед глобальной угрозой для человечности...

Марк Аш сумел заставить свои полотна заговорить от лица всех погибших: на картине, давшей название всей серии, – отличительные знаки-нашивки евреев, французов, поляков, русских, оказавшихся в замкнутом пространстве обнесенного колючей проволокой концентрационного лагеря.

Картины и инсталляции Марка Аша – своего рода послание Художника зрителю: ИСКУССТВО – средство эмоционального, порой бесценного общения. Оно способно передать зрителю квинт-эссенцию, самую суть

**The beginning of Spring** marks the revival of life, but also makes us remember all those who were killed at the different fronts of World War II, and those who were turned into "dust and returned to Earth, whence they came", and whose spirits return to us to remind us about the Holocaust...

A French artist who over the last decade has attracted increasing attention both in his homeland and abroad, Marc Ash has created a series of works, "Tous Ensemble", dedicated to the Holocaust to remind us that we are together when we face any global threat to humanity... Marc Ash's canvases speak on behalf of those who perished. The picture that lent its title to the series introduces special marks – the

"ID"s of the prisoners – Jewish, French, Polish, Russian... All those who happened to be together at the same concentration camp.

This series is a combination of paintings and installations which sends a special message from the artist to the viewer: art is communication – emotional, anxious, interested and invaluable. It is to pass on the most essential elements of the present time to our contemporaries, to pass on something immaterial and voiceless which burns in the heart of the artist. Babies, girls and boys, women and men, grandmothers and grandfathers – who perished in the fire of crematoria in concentration camps all over Europe – who could not escape – but whose

♦ *Tous Ensemble*  
Все вместе  
One and All  
2002  
150×150 cm

## One and All: A Story with no Finale







*Des roses pour les justes*  
Розы для праведников  
Roses for the Just  
2002  
50×50×50 cm

Времени, в котором Художник и зритель сосуществуют на равных. Искусство способно передать нечто нематериальное, безгласное, немое, что, как «уголь, пылающий огнем», горит в сердце художника и взывает жечь, обжигать сердца людей. Творчество Марка Аша напоминает нам о тех, кто когда-то был чьим-то ребенком, матерью, отцом, братом, сестрой, мужем, женой... кто превратился в пепел в огне крематориев... кто не смог спастись... чьи крики и стоны до сих пор эхом отзываются в сердцах живущих ныне на земле и будут, непременно должны быть услышаны всеми, кто придет на эту землю, чтобы жить.

Некоторые критики относят творчество Аша к неоматериализму. Что ж, он действительно придает вещам некую новую материальную сущность. Поверхность его работ фактурна и рукотворна. Он как бы дает некогда бывшим в употреблении предметам, пережившим тех, кто ими пользовался, вторую жизнь. Очки в металлической оправе, лож-

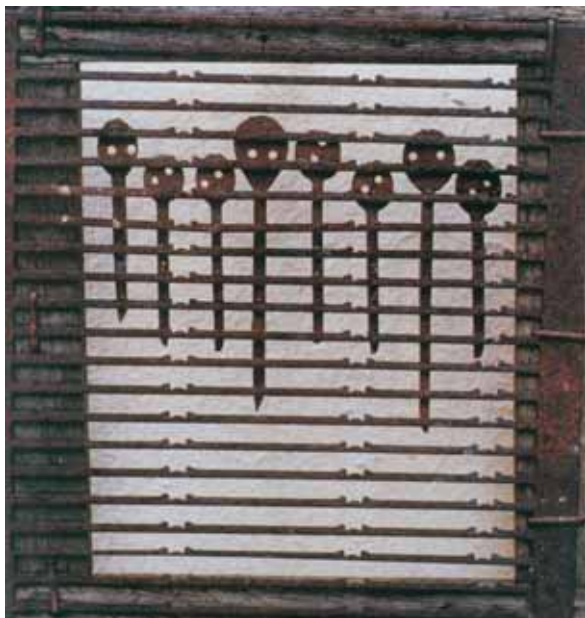
ки, вилки, полосатая роба заключенных, зубные протезы... Эти вещи – свидетели и свидетельства трагедии, которая произошла с теми, кому не удалось выжить...

Аш и колючую проволоку использует и как символ безысходности (опять-таки при упоминании о миллионных жертвах, прежде всего еврейского народа «без исхода»), и как символ страшных мук Спасителя, голова которого увенчана была терновым венцом (центральная часть полотна «Все вместе»). Инсталляция Марка Аша «Розы для праведников» – вечно алое напоминание о крови принесенных в жертву. Розы «произрастают» из пепла сгоревших заживо. И вообще все посыпано пеплом. Так художник обыгрывает свое происхождение, свою фамилию, которая и на немецком, и на английском языках обозначает «пепел, прах». Его серия «Прах звезды» (ассоциация со звездой Давида) – наводящий ужас своей материальностью ряд инсталляций, в которых вещи невольно занимают место тех, кто однажды был жив и для кого Время навсегда осталось за порогом газовых камер («Stop» – остановка, прибытие к пункту назначения и одновременно прекращение действия, а в данном контексте и самой жизни). Все, что художник использует в инсталляциях и инклюзиях-коллажах, поражает достоверностью, присущей лишь подлинным вещественным доказательствам. Стилистический язык Марка Аша лаконичен и выверен до последней де-

cries and screams still ring in the hearts of the living, and will be heard by those yet to come, those still coming to life.

Marc Ash's art is classified by some art critics as "neo-materialism". It is true that he does give everyday objects a new material implementation so that they acquire a new meaning and quality. The surface of Ash's works "speaks" for itself and for the artist, as something tangible, raw and coarse. He gives a second life to things that have witnessed the tragedy of their owners and survived: eye-glasses in their metal frames, forks and spoons, prisoners' robes and dentures. It is the mute evidence of the crime; the undisputable evidence of human tragedy.

Marc Ash's artistic language is laconic and expressive. His canvases are marked with an inner tension, intensified by the usage of different objects which act as a kind of a collage or inclusion, and giving his paintings another quality – that of an "assemblage".



*Les Regards*  
Потусторонние взгляды  
Beyond the Grave  
2002  
35×30 cm



*Le Temps*  
Время  
Time  
2002  
162×130 cm

Ash uses strips of barbed wire to indicate the horror of the inevitable, and to associate it with the thorns that crowned the head of Christ (the central part of the work "Tous Ensemble"). The installation "Des Roses pour les Justes" (Roses for the Just) is an ever blood-red tomb, with roses that are growing – contrary to what is possible – from the ashes. Thus he constantly plays on the meaning of his own surname: "ash=ashes=dust". He creates a series of works with the title "Poussiere d'E-



*Vestiaire*  
Раздевалка  
Locker Room  
2002  
130×162 cm

тали. Внутренняя напряженная экспрессия выражается им в композиционной продуманности работ, сбалансированности мысли и чувства.

Мощный, усиленный внутренним эмоциональным напряжением посыл Марка Аша невольно заставляет вспомнить Гойю, Гроса, Грундиг, Дикса, Неизвестного, Пикассо, Сидура, Цадкина и наряду с ними всех тех, кто открыто говорил об ужасах войны. Марк Аш отверз свою душу для обще-

ния с душами умерших. Общение это болезненно, изнурительно и вместе с тем подобно катарсису. Все явленное зрителю как плод творческих усилий художника стоит того, чтобы видеть и глазами, и душой... Ибо работая на таком, казалось бы, сугубо политизированном поле, художник Аш не предъявляет прямолинейных плакатно-жестких обвинений или натуралистических изобличений. Он спокойно, но с комком в горле выстраивает свой диалог со зрителем. И ка-

жется, Марк Аш сделал поверхность полотен своей кожей, на которой оставили несмыаемые временем отпечатки колючая проволока, пыточные крюки, нестерпимые холод и голод, а главное, бесчеловечные унижения. Мы не должны забывать о том, что было, и тогда никто не будет вправе поставить точку в ЭТОМ повествовании.

Одна из задумок Марка Аша – дерево памяти, на ветви которого нанизываются бесчис-

toile" (Dust of the Star, hinting at the Star of David turned into ashes) – a horrifying scene of the crime with objects acting for those who once were alive... Time stops, in direct confrontation with the evil forces aimed at killing God's blessed life; but evil cannot kill the human soul.

Marc Ash opened his soul to communicate with the souls of the dead; this communication is stressful, painful and exhausting. What he managed to make with his hands and heart is really worth "feeling" – the verb "to see" is too weak to express the emotions of the viewer.

Marc Ash's canvases are forceful and expressive, sometimes reminding the viewer of Goya, Dix, Grundig, Picasso, Grosz, Neizvestny, Sidur, Zadkine and others who have spoken loudly of the atrocities of war. The very theme of Holocaust made Ash play in the slippery field of politics. But Ash never allows himself to use the political visual vocabulary. The surface of the canvases seems to become a tender sensitive skin of the artist himself, on which tortures, hunger, cold, fright, humiliation have left the timeless marks – like the numbers pierced on the skin of the CC prisoners. And this is to be remembered.

"We might forgive, but never forget", – therefore, this story is one with no finale.

At Marc Ash's exhibition last year there was a tree with branches covered with the notes of visitors. I left a short note too. It said that my father – Ilya Kamenkovich –



*Hiver '42*  
Зима, 1942  
Winter '42  
2002  
162×130 cm

devoted his postwar life to the history of the Holocaust in the USSR and to its survivors; and that according to his will his collection of artefacts was donated by his widow and two daughters to the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C.

We will never Forget.

*Natella Voyskounski*

*Poussiere d'étoile*  
Прах звезды  
Dust of the star  
2002  
50×50×50 cm





## Путешествие «Неизвестной с розой» The Journey of "A Woman with a Rose"

Он умер в 1990 году, за несколько дней до открытия своей выставки в галерее, о которой мечтал всю жизнь. В Третьяковской галерее уже была развернута его экспозиция: Дивные пейзажи Израиля, яркие, сочные натюрморты и, конечно, так долгие годы помогавший мастеру вид русской церкви в Гефсимане. Бечеть Гмара и Дамасские ворота – символы Иерусалима, города, где прошла основная часть жизни, были выплеснуты им на холсты со всем размахом его удивительного таланта. Дарование блистательного израильского мастера Александра Копеловича, воспевшего Иерусалим и всю жизнь считавшего себя русским художником, вызывал неподдельное восхищение.

HIS LIFE ENDED JUST A FEW DAYS BEFORE THE OPENING OF HIS FIRST EXHIBITION IN RUSSIA – AN EVENT OF WHICH HE HAD DREAMED FOR HIS ENTIRE LIFE. THE TRETYAKOV GALLERY WAS READY TO PRESENT TO THE PUBLIC A NUMBER OF HIS MASTERPIECES: THE BRIGHT AND "JUICY" STILL-LIFES, THE DIVINE LANDSCAPES OF ISRAEL, AND THE VIEW THAT HAD INSPIRED THE MASTER FOR MANY YEARS – THE RUSSIAN CHURCH IN GETHSEMANE. THE TRUE SYMBOLS OF JERUSALEM, THE CITY WHERE THE ARTIST SPENT MOST OF HIS LIFE – THE MOSQUE OF OMAR AND THE DAMASCUS GATES – FLOODED HIS CANVASES WITH WAVES OF BEAUTY AND TALENT. YET THE BRILLIANT ISRAELI ARTIST ALEXANDER KOPELOVICH ALWAYS CONSIDERED HIMSELF A RUSSIAN PAINTER.

Kopelovich did visit Moscow about a year before the opening of his exhibition. At the time the USSR had softened its hostile policies, giving its citizens an opportunity for some freedom to travel, and allowing immigrants to visit their homeland. When Kopelovich was in Moscow, he could hardly wait for dawn to go out and make sketches of the Kremlin and the beautiful cityscapes of the capital. In his unbelievably large apartment in Jerusalem, Kopelovich often entertained his friends and newly-arrived immigrants, and never lost an opportunity to inquire about the state of affairs in Russia. He remained a child – and, like a child, he cherished his hopes for a better world. With special pride, the artist showed his guests around his studio, with its breathtaking view from the

За год до открытия выставки, когда в еще существовавшем СССР наступили новые времена, Александр Давидович Копелович все-таки посетил Москву. Казалось, он не мог дождаться рассвета, чтобы скорее писать Кремль и московские пейзажи. А в Иерусалиме, в своей огромной квартире, с нетерпением ожидал встречи с первыми, свободно прибывавшими из СССР. Тем, кто, в отличие от предыдущих лет, приезжал уже не навсегда. Копелович жадно расспрашивал их о происходящем, ведь он, как ребенок, всегда верил во все хорошее.

Он с гордостью демонстрировал гостям свою мастерскую как раз напротив Дамасских ворот. Там, с третьего этажа, Александр Давидович любовался Старым городом и разноцветным людским потоком к Гробу Господню и Стене Плача. Копелович, как никто другой, умел передать весь фейерверк красок великого города.

Времена бывали разные – войны, терроризм, но никому не удалось уговорить Александра Давидовича оставить любимую студию. Он в ней и умер в одночасье, у неоконченной картины.

Его отец, Михаил Хавин, был врачом и за свое удивительное мужество получил звание офицера царской армии; для уроженца черты оседлости –

Д.ГЛЕВИЦКИЙ ▶  
Портрет неизвестной с розой  
Холст, масло  
81×62

DMITRY G. LEVIZKY ▶  
A Woman with a Rose  
Oil on canvas  
81 by 62 cm







Александр Копелович  
и Таир Салахов

Alexander Kopelovich  
and Tair Salakhov

событие не самое обыденное. Впоследствии Михаил Хавин погиб от холеры, спасая от страшной «гостии» население Туркестана.

Мать, чью фантастическую красоту так изящно запечатлел М.Добужинский, происходила из известной еврейской семьи Либо. После смерти мужа Полина Хавина вышла замуж за коллекционера Давида Копеловича, который и усыновил маленького Александра.

Коллекция Копеловича так и путешествовала вместе с его приемным сыном. Там были работы Валентина Серова, большое полотно Бориса Кустодиева «Пикник», эскизы Михаила Добужинского и Сергея Судейкина. Была великолепная картина Поленова «Зима». Но главной «жемчужиной» собрания, конечно, являлся «Портрет неизвестной с розой» работы Д.Левицкого, впоследствии подаренный по воле мужа вдовой Александра Давидовича Советскому фонду культуры и ныне украшающий зал великого портретиста екатерининской эпохи в Третьяковской галерее.

Сама картина заставляла долго ломать голову искусствоведов – она не значилась ни в одном каталоге. Дивное изображение томной красавицы не вошло в книгу Сергея Дягилева

«Русская живопись в XVIII веке. Том первый. Д.Г.Левицкий. 1735–1832», вышедшей в 1902 году и с тех пор безоговорочно ставшей настольной для любого, кто соприкасался с историей русского искусства золотого екатерининского века.

Великий импресарио установил 92 портрета, которые точно принадлежали кисти Левицкого, и 15 портретов, местонахождение которых было неизвестно. К своей работе Дягилев приложил хронологическую таблицу портретов, созданных Дмитрием Григорьевичем с 1769 по 1818 года. Но никаких следов «Неизвестной с розой» там не было и в помине.

Не оказалось портрета загадочной красавицы и в каталоге знаменитой выставки Левицкого в Третьяковской галерее, открывшейся 31 декабря 1922 года. Однако наш известный искусствовед Людмила Маркина сделала просто фантастическое открытие. Работая со старыми негативами, она увидела «Неизвестную», висевшую на этой экспозиции на стене вместе с другими работами Левицкого. Но в каталоге выставки, который делал не кто-нибудь, а сам Игорь Грабарь, опять не было упоминания о картине!

Однако Маркина сумела найти ключ к этой почти мистической исто-

third floor onto the Damascus Gates, the Old Town, the Lord's Tomb and the Wailing Wall – onto the city of Jerusalem, with its most famous monuments and multi-racial streams of people, which he depicted so skillfully. Neither terrorism, nor wars, nor even Kopelovich's friends could convince the painter to leave his comfortable, and comforting, studio. And it was there that he died, quite unexpectedly, in front of his easel and an unfinished painting.

His father, Mikhail Khavin, was a doctor who was awarded the position of an officer in the imperial army for his bravery, an achievement very unlikely for a Jew born in the "Pale of Settlement" at the time. He later died of cholera, trying to save the population of Turkestan, in Russian Central Asia, from the disease. Kopelovich's mother, whose exquisite beauty was so brilliantly depicted by the great artist Dobuzhinsky, came from the famous Russian Jewish family, the Libos. After the death of her husband, Polina Khavina re-married the art collector David Kopelovich, who adopted her child, Alexander. From that time, Kopelovich's extensive collection always travelled with his adopted son. Many truly remarkable works of art found their place in that collection: paintings by Serov, Kustodiev ("The Picnic"), sketches by Dobuzhinsky and Sudeikin, and even a huge masterpiece, Polenov's "Winter". Yet the real "pearl" of the collection was Levizky's "A Woman with a Rose", which is now one of the greatest embellishments of the Levizky hall of the Tretyakov Gallery. This painting, by one of the most outstanding artists of the era of Catherine the Great, was donated to the Russian Cultural Foundation by Mrs. Ray Kopelovich his widow.

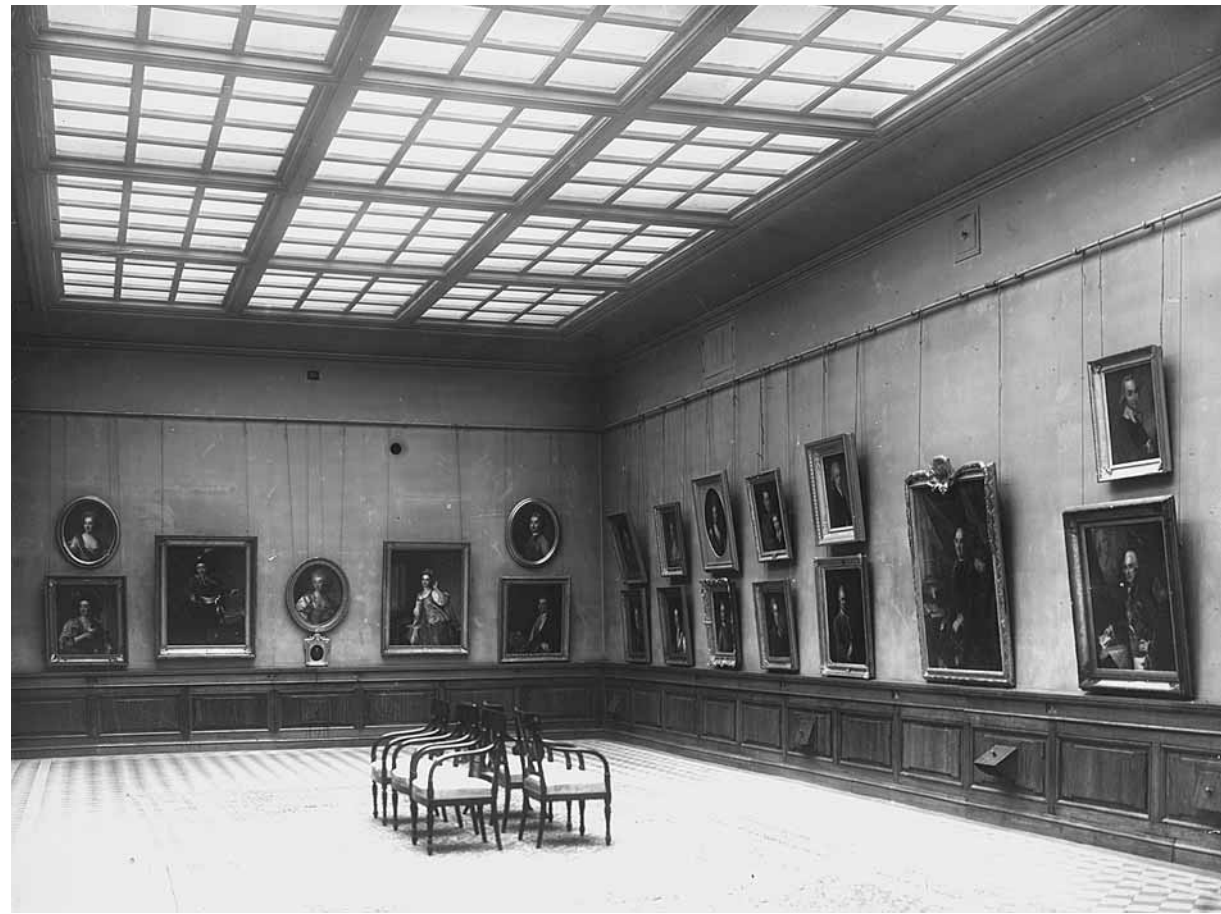
The painting itself was a mystery for art lovers and critics for a long time. The exquisite depiction of a magnificently beautiful woman was not included in Diaghilev's encyclopaedic edition, "Russian Painting of the 18th Century. Volume I: D.G. Levizky 1735-1832", published in 1902 which later became the ultimate authority and reference book for all interested in Russian art of the "golden" 18th century.

рии. Все дело в том, что и выставка, и каталог готовились в страшной спешке, ряд картин из других музеев России и частных собраний появились в Третьяковке в самый последний момент. Рукописные экземпляры каталога были направлены в Главлит лишь 29 декабря. А в Отделе рукописей Третьяковской галереи Маркина обнаружила копию следующего письма, датированного 30 декабря. «Давиду Самойловичу Копеловичу. Государственная Третьяковская Галерея просит Вас дать на временное помещение на выставке в ознаменование столетней годовщины со дня смерти художника Д.Г.Левицкого портрет "Неизвестной" работы Левицкого из собрания П.О. либо сроком на один месяц. По окончании выставки портрет будет Вам возвращен». Таким образом, работа, будучи на выставке всего месяц, так и «ускользнула» от внимания исследователей.

По словам искусствоведа Саввы Дудакова, много лет дружившего с Александром Копеловичем, тот рассказывал ему, что «Неизвестная» была приобретена его отчимом в 20-х годах. Тогда Давид Самойлович собирался купить у Марка Шагала иллюстрацию к «Мертвым душам», но в последний момент передумал и истратил сто червонцев на Левицкого. К слову, и коллекционер, и его сын всегда называли этот портрет «Смолянкой». Однако, и это подтвердила экспертиза Третьяковской галереи, сделанная по просьбе Фонда культуры в мае 1990 года, на картине читается дата «1788». К тому времени Левицкий уже закончил свою серию портретов воспитанниц Смольного института. Ни подлинность подписи, ни дата сомнений у членов экспертного совета не вызвали.

В дальнейшем история полотна Левицкого оказалась накрепко связанной с бурными событиями русской истории только что завершившегося столетия. Вместе с родителями Александр Давидович в 1925 году переехал в Ригу. Там на долгие годы он стал любимым учеником великого русского пейзажиста Виноградова.

Сергей Арсеньевич Виноградов не вернулся в Россию из США, где он представлял выставку русского ис-



Один из залов юбилейной экспозиции приведений Д.Г.Левицкого 1922 года в Государственной Третьяковской галерее, на которой впервые была представлена «Неизвестная с розой»

One of the halls of the Tretyakov Gallery where Levizky's «A Woman with a Rose» was first exhibited in 1922

The great impresario Diaghilev managed to make a list of 92 portraits that were for certain by Levizky, as well as 15 works whose location was unknown. In addition to this, Diaghilev also created a chronological table of all Levizky's works dated from 1769 to 1818, yet the mysterious "Woman" was not among them.

Nor was the painting in the catalogue of Dmitry Levizky's famous 1922 exhibition at the Tretyakov Gallery. However, the well-known Russian art critic Lyudmila Markina made a stunning discovery: while looking through old negatives of pictures from the exhibition, she saw the painting hanging on the wall of the Tretyakov Gallery. Nevertheless, it remained unclear why the painting was missing from the catalogue, which was composed by such a great expert as Igor Grabar. However Markina managed to find the key to this mysterious story: it turned out that both the exhibition and the catalogue were prepared in such a great hurry that some works were sent from different museums all over Russia only at the last minute. The handwritten text of the

catalogue was sent to the State Literary Department only on December 29. When Markina checked the archives of the Gallery, she found a letter addressed to D.S. Kopelovich, dated December 30: it asked Kopelovich to lend the Tretyakov Gallery the "Portrait of a Woman" from Libo's collection for the time of the exhibition dedicated to the centenary of the death of Levitzky. The portrait was to be returned to the owner when the exhibition was over: thus the painting "escaped" the attention of the art experts. According to the art critic Savva Dudakov, who had been on friendly terms with Alexander Kopelovich, the step father of the artist, D.S.Kopelovich bought the painting in the 1920s; he was initially planning to buy Chagall's illustrations to Gogol's "Dead Souls", but changed his mind at the last minute and spent the money (100 chervonets) on the Levizky. Both Alexander Kopelovich and his stepfather always called the woman in the painting the "Smolyanka" – a student of the Smolny Institute for noble young ladies – and expert research by the Tretyakov Gallery proved that the date



on the painting (1788) corresponded to the period when Levizky completed his series of portraits of young women attending the Smolny Institute. The authenticity of the signature, and the date remain beyond doubt to the Gallery's experts.

The final part of the portrait's long journey was directly and inevitably connected with the numerous events that took place at the turn of the century, and which had a drastic effect on the Kopelovich family. Alexander Kopelovich moved to Riga in 1925 with his parents, and it was there that he met the great Russian landscape-painter and academician Sergei Vinogradov, who would later become Kopelovich's mentor and teacher. Vinogradov, who had left Russia to present his exhibition in the United States but subsequently returned to Riga, had always been a true symbol of the genuine Russian artist to most art critics. Since Vinogradov had no children, Kopelovich found a "new father" in the great artist; Kopelovich would always speak of Vinogradov with great warmth and respect. In the booklet devoted to his long-awaited exhibition, Kopelovich explained that he had a special reason to love everything that was Russian: it was due to the fact that he – as a young boy of thirteen – had met Vinogradov, and since then had cherished his love for Russia and loved everything in any way related to the country. Vinogradov not only taught him the laws of drawing and colouring, but also introduced him to the treasures of Russian literature: Pushkin's "Eugene Onegin", Dostoyevsky's "The Brothers Karamazov", Bunin's "Mister from San-Francisco"... Vinogradov used to read aloud passages from great Russian books, such as Tolstoy's "The Death of Ivan Ilyich" or "Kholstomer. A Story of a Horse". Among Vinogradov's friends were some really outstanding artists of his time, and having Vinogradov as his "spiritual father" and mentor not only served him well as a painter, but made him a personality. "His memoirs about his meetings with Tolstoy, Levitan, Vrubel, Serov and especially his closest friends, Fyodor Shalyapin and Konstantin Korovin, are unforgettable. I will always remember my respected



А.КОПЕЛОВИЧ  
В мастерской  
Холст, масло  
68×54

Alexander  
KOPELOVICH  
In the artist's studio  
Oil on canvas  
68 by 54 cm

куства в 1924 году, а остался в Риге, где долгие годы для очень многих был символом подлинно русского живописца. У него не было детей, и Александр Копелович обрел в нем нового отца. Вот что писал сам Александр Давидович в буклете, подготовленном к открытию долгожданной выставки в Третьяковской галерее: «...У меня есть особая причина любить все русское. После приезда в Ригу я тринадцатилетним мальчиком начал учиться живописи у большого русского художника академика С.А.Виноградова... Он открывал мне не только законы рисунка и колорита, но и богатство русской литературы, познакомив с Татьяной Лариной и Евгением Онегиным, "Братьями Карамазовыми" и "Господином из Сан-Франциско". Виноградов читал ученикам вслух "Холстомера" и "Смерть Ивана Ильича".

А как интересны были его воспоминания о встречах со Львом Толстым, Исааком Левитаном, Михаилом Врубелем, Валентином Серовым и особенно ближайшими друзьями – Федором Шаляпиным и Константином Коровиным! Я всегда буду хранить память о моем любимом учителе

и духовном отце, Сергее Арсеньевиче Виноградове».

Талант Копеловича, кроме Виноградова, высоко оценил Добужинский, а во время приездов удивительно одаренного юного рижанина в Париж на него обратила внимание Серебрякова и в письме к матери Александра предрекла ее сыну великое будущее. А затем в жизнь уже сложившегося мастера вошла Святая Земля.

В канун Второй мировой, когда горячий жар печей нацизма уже начал обжигать Европу, Копелович неоднократно бывал в Палестине. Писал под немилосердным солнцем, когда начинали течь масляные краски. Он иногда оказывался под огнем – тогда уже вовсю полыхала интифада, но продолжал писать. Писать неповторимые пейзажи и портреты евреев и арабов, писать то, что впоследствии прославило его на весь мир.

В 1939 году, уже в разгар мировой бойни, Александр Давидович и его жена, балерина Рей, оказались в Иерусалиме без всяких средств. После первых спокойных дней, когда стало пропадать сознание близости смерти, выяснилось, что надо было хоть чем-то зарабатывать на жизнь. И Копелович, остановить которого, казалось, не могло ничто, нашел выход.

Они с женой стали изготавливать краски. Сначала приходилось растирать краски вручную... Прошло несколько лет, и краски, изготовленные на фабрике Копеловича, уже расходились по всему миру. Призраки нужды отошел в небытие, и мастер смог посвятить себя живописи.

Поразительно, но коллекция отца также не пропала в огне мировых бедствий. Из Латвии Александру Давидовичу удалось переправить ее в Израиль.

Путешествие коллекции могло бы стать сюжетом большого детективного романа. Ящики, среди которых, естественно, была и «Неизвестная с розой», оказались в Триесте. Оккупация, бомбежки, реквизиции – а коллекция уцелела. Дядя Александра Давидовича, который тогда служил в британских войсках, отыскал на одной из железнодорожных станций, на

teacher and "spiritual" father Sergei Arsenievich Vinogradov", wrote Kopelovich.

Besides Vinogradov, Kopelovich's talent was noted by Dobuzhinsky, and then this extremely gifted young man came to Paris from Riga, where he met with Zinaida Serebryakova, who in a letter to the painter's mother, predicted a great future for her son. And then the Holy Land entered the artist's life.

By the beginning of World War II, as the Nazi incinerators were starting to work all over Europe, Kopelovich had visited Palestine a number of times. He painted the masterpieces that would later make him famous: he "recorded" the everyday life of Jews and Arabs. He would paint under the burning and merciless sun, when the oil paints would start to melt and drip; he was painting as if under fire – no intifada could stop him. In 1939, at the beginning of the World War II, Alexander Kopelovich and his wife, the ballerina Ray, ended up in Jerusalem with almost no means of subsistence. After their first few days there, after the fear of death had started to ease a little, the couple found that they immediately had to find jobs, and the unstoppable Kopelovich found a way out. He and his wife began making paints: at first they had to make them literally by hand, but with time the paints made at the Kopelovich factory were acclaimed around the world, and the couple were no longer troubled by financial difficulties, allowing Kopelovich to devote himself totally to art. It is amazing that his father's collection was neither lost nor damaged in the calamities of the world of the time, and that he managed to rescue his step-father's collection and bring it to his new homeland from Latvia. However, the trip to Israel was not an easy one for the collection: some of the containers, including the one with "A Woman with a Rose" somehow turned up in Trieste. Miraculously, the collection escaped both numerous bombings and the Nazi occupation. Kopelovich's uncle, who was serving in the British Army, managed to find it in one of the city's



А.КОПЕЛОВИЧ  
Фрукты  
Холст, масло  
66×51

Alexander  
KOPELOVICH  
Fruits  
Oil on canvas  
66 by 51 cm

railway stations which was then under the control of Yugoslav partisans. Later he organized its transportation to Naples, and from there to Israel by sea. Thus, after a few more such "adventures", Kopelovich once again received his step-father's great treasure.

Kopelovich was a regular visitor to Paris. He often exhibited there and, in 1980, he received the award of one of the best artists of France. In 1983, he was awarded the International Art Critics' Association award in New York. His exhibitions were extremely successful both in Europe and the United States. The artist had travelled much in his life, yet he always had one true passion – a passion for Russia. He died just two days short before the fulfilment of his dream.

And today, when the visitors of the Tretyakov gallery see the "Portrait of a Woman with a Rose" in the Levizky hall, a painting in which the talent of one of the greatest Russian masters truly "burst" out on canvas, it is impossible not to remember Alexander Kopelovich – a wonderful artist and a genuine keeper of timeless, eternal treasures.

*Olga Zemljakova, Victor Leonidov*

ходившихся под контролем югославских партизан, драгоценный груз из Риги. Он смог переправить ящики в Неаполь, а оттуда морем в Эрец-Исраэль. Так Александр Давидович вновь обрел сокровища своего отца.

Копелович часто приезжал и представлялся в Париже; в 1980 году был признан одним из лучших художников Франции, в 1983 получил диплом Международной ассоциации искусствоведов в Нью-Йорке. Его выставки проходили в Европе и Америке, мастер много путешествовал, но «одной, но пламенной страстью» Александра Давидовича, до конца дней сохранявшего какую-то детскую непосредственность, оставалась Россия. Всего два дня он не дожил до исполнения главной мечты своей жизни.

И сегодня, когда посетители в зале Левицкого видят поразительный по красоте «Портрет неизвестной с розой» – картину, в которой с невероятной силой и мощью воплотился талант одного из лучших художников за всю историю России, так хочется вспомнить замечательного мастера и настоящего хранителя вечности – Александра Давидовича Копеловича.

*Ольга Землякова, Виктор Леонидов*



# ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ ...



## The Theatre Playbill: Art – and Ads?

Если правда, что «наша жизнь – игра», или еще более жестко: «жизнь – театр, а люди в нем актеры», то следует признать особое место театральной афиши в ряду иных родов графического искусства. Поэтому устроители замечательной выставки в Театральном музее им. А.А.Бахрушина дали ей броское название «Театр начинается с афиши». Перенесение приоритета с вешалки в хрестоматийном афоризме на афишу представляется весьма симптоматичным. Дело не только в большей по сравнению с гардеробом художественной насыщенности этой информационно-рекламной составляющей театрального организма. Важнее, надо думать, изменение самого стиля современной жизни. Становясь все более чувствительными к утилитарным, обеспечивающим комфорт, элементам быта (к коим должна быть отнесена и вешалка), мы все острее начинаем переживать потребность в «избыточной» эстетизации среды, да еще так, чтобы тяжеловесная назидательность и пафос замещались игровой легкостью. К тому же афиша, оставаясь связующим звеном между миром сценической сказки и фантазии, с одной стороны, и суетливой повседневностью – с другой, сохраняет качество художественного документа эпохи, осколка «большого стиля», формирующего и станковое, и декоративно-прикладное, и сценическое искусство.

Музей потому и музей, что позволяет вырваться из жестких временных связей. Но многократно переплетающиеся нити нынешнего постмодернистского трагично-карнавального бытия оказываются столь прочны и все время возвращают в сиюминутность, что традиционно построенную



If it is true that "all the world's a stage" – or to be more exact "all the world's a stage and all the men and women are merely players" – then the theatrical playbill occupies a special place among other graphic genres. This explains the eye-catching title of the exhibition at the Bakhrushin Theatre Museum, given by its curators: "The Theatre Begins with the Playbill". This shift of attention is from the popular saying immortalized by Stanislavsky, "the theatre begins with the cloakroom", and the move from the proverbial cloakroom to the playbill is symptomatic. It is possible not only because of the greater artistic value of the playbill as an advertisement for the theatre as an institution, when compared to the famous cloakroom hall; the stylistic change of modern life also seems to be of even greater importance.

As we become more and more sensitive to the quality of utilitarian comfort which creates everyday things – among them, the cloakroom – we feel an acute need for excessively aesthetic surroundings. But our heightened sensitivity demands a replacement of some heavily

по хронологии экспозицию бывает трудно воспринять. А потому и обзор представленного собрания поведем от конца к началу, начав с работ последних лет. Кстати, и в подписях они оказались выделены, – если афиши предыдущих десятилетий обозначались, как это обычно и принято, фамилией автора, далее название и дата, то здесь текст на этикетках начинался так: «дизайн имярек», а затем в установленном порядке. Многозначительный англицизм в первой строчке успокаивал. Все в порядке, все под контролем, ты в XXI веке, и предстоящие впечатления не претендуют на подлинность и актуальность. Они «понарошку», они – игра. Постмодернистская сущность этих листов проявилась в совмещении различных временных и смысловых слов. Такова афиша к «Чевенгуру» для питерского Малого драматического театра (простите, дизайна!) А.Андрейчука. Понятная аналогия с брейгелевскими слепцами, бредущими мимо зрителя, при этом, подобно персонажам А.Платонова, не очень понимая куда, дополняется изображениями панорамы современного небоскрежного города, атакуемого эскадрилей, и какого-то смутно обозначенного здания, напоминающего горящий Белый дом на набережной. Подобной «подкладкой» воспользовался и В.Милованов в афише к комическому балету Д.Шостаковича «Светлый ручей» в Большом театре, где поверх высветленного фрагмента послевоенного «Хлеба» Т.Яблонской, призванного олицетворять ми-

фичность советских прелестей, даны фотографии персонажей в довоенных синеглазских одеждах рядом с сочными логотипами спонсоров: Citibank, SAMSUNG и проч.

Вместе с «дизайнами» вывешен стенд с высказываниями мэтров, в том числе Е.Добровинского: «Театральный плакат – умирающий жанр в России». Конечно, кто сейчас не ругает «наше сложное время», но есть и серьезная разница, водораздел между последними смонтированными на компьютере работами и более ранними, кистевыми, близкими традиционному пониманию плаката как автономного вида искусства. Так, например, исполненная в 1975 г. О.Савостюком и Б.Успенским афиша к балету С.Прокофьева «Иван Грозный», в которой сама динамика мазка задает трагический эмоциональный тонус. И уже совсем частью художественного наследия выглядят решенные в духе графического минимализма листы Б.Мессерера. Духом прошлых лет наполнены и афиши Э.Дробицкого, развивающие характерную для плаката 70-х стилистику, причем для плаката не столько театрального, сколько политического, или других областей приложения с их насыщенными контрастными цветами.

Еще шагок в глубь времени, и встречается афиша-картина, точнее, афиша, подобная графическому станковому листу, на котором живо, как бы с натуры, рисованы персонажи, беглой штриховой техникой разработаны формы и объемы, – Ю.Пименов,



В. и Г. СТЕНБЕРГИ  
Гастроли Камерного театра в Берлине. 1923

V. and G. STENBERGS  
The Chamber Theatre Tours in Berlin. 1923

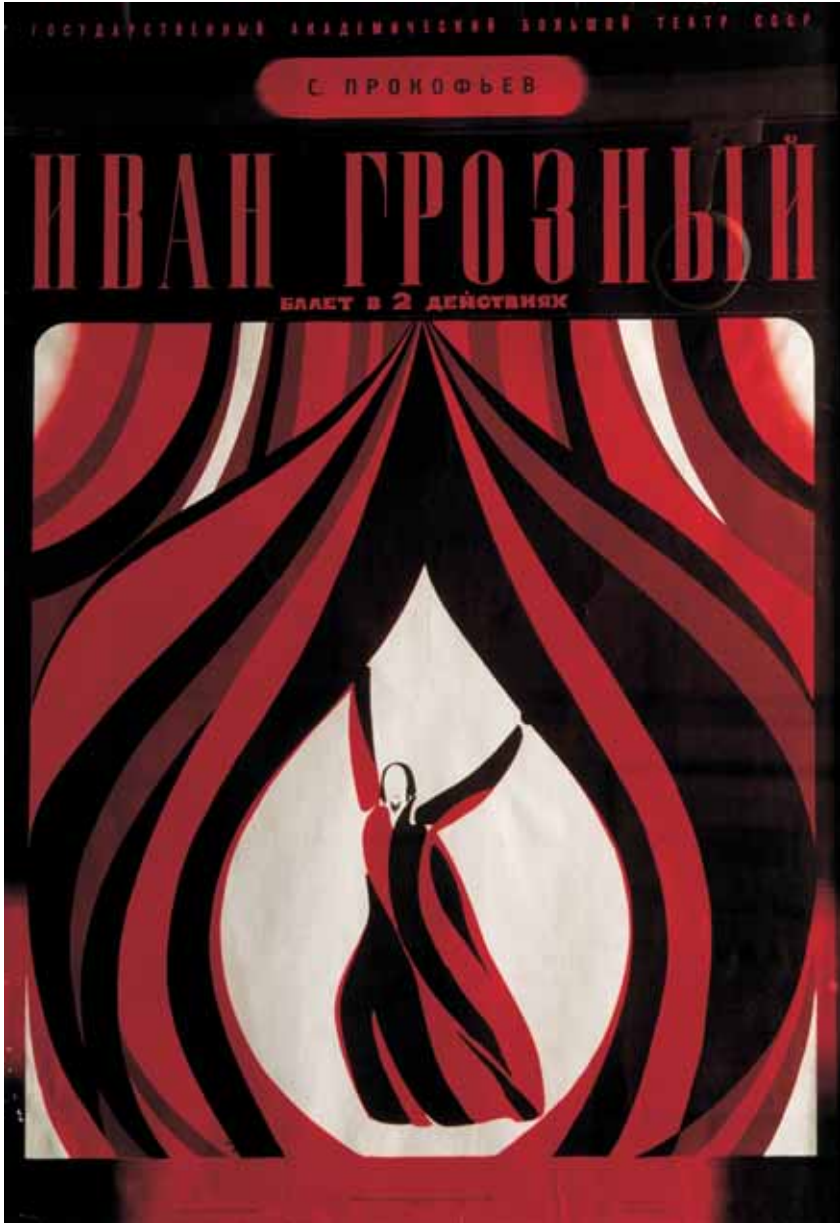
Н.АКИМОВ  
«Радость»  
Пьеса Д.Щеглова  
Ленинград. 1931

N.AKIMOV  
"Joy" by D.Shcheglov  
Leningrad. 1931

Б.МЕССЕРЕР  
«Кармен-сюита»  
Балет Ж.Бизе –  
Р.Щедрина  
Киев. 1975

B.MESSERER  
"Carmen-Suite"  
Ballet by G.Bizet –  
R.Shchedrin  
Kiev.1975





О.САВОСТЮК,  
Б.УСПЕНСКИЙ  
«Иван Грозный»  
Балет С.Прокофьева  
ГАБТ, Москва  
1975

O.SAVOSTYUCK,  
B.USPENSKY  
"Ivan the Terrible"  
Ballet by S.Prokofiev  
The Bolshoi  
Theatre.1975

«Таланты и поклонники» для Театра им. В.Маяковского (1969). Чего только не было в 60-е! Были и опыты в области сюрреализма, как у корифея афиши Н.Акимова («Искусство комедии» Э. де Филиппо, Театр комедии, Ленинград, 1966). Был и своеобразный ретроспективизм, когда в конце десятилетия автор афиши юбилейного спектакля Театра на Таганке «Добрый человек из Сезуана» воспроизвел островыразительный язык начала 60-х, времени постановки спектакля. Да и личность автора представляется музейщикам спорной – имя Б.Бланк дано с вопросительным знаком. Шестидесятые годы – уже глубокая история! Уже могут оказаться бесильны и воспоминания, и архивы.

Второй зал экспозиции представил искусство 20–50-х годов во всем разнообразии стиливых виражей XX столетия. Тот же Н.Акимов представлен и неоклассическим вариантом в афише к 100-летию Александринского театра, и экспрессией сродни ОСтовцам («Тень»), и трогательным любованием вполне реалистически изображенной конструктивистской архитектурой в афише спектакля «Радость». Были и работы, сходные с карикатурной графикой «Крокодила», и шрифтовой лаконизм 20-х годов, и подробная перечислительность афиши «Синей блузы» работы неизвестного художника (!), будто увиденной глазами несравненных И.Ильфа и Е.Петрова. Помните театр Колумба в

didactic pathos with a playful and more light-hearted attitude. Moreover, the playbill is a link between the world of scenic fairy tale and fantasy, and hectic everyday life, and remains an artistic document of the epoch in which it was created. With the passing of time it becomes a fragment of a "grand style" associated with painting, the decorative and applied arts, and the scenic arts as well.

Any museum provides an opportunity to escape from the strict limitations of time. But our intricate post-modernist existence inevitably brings us back to the present, in which the interplay of the tragic and the festive forms a reality, which makes it difficult to appreciate the traditional chronological organization of the exhibition's display. That is the main reason for observing it "back to front", starting with the most recent works. It is interesting that even their captions stand out from the others: the playbills of earlier years are marked as usual, initially by the name of the artist, followed by the name of the play, and finally by its date; the text of the modern captions starts with "the design of", and then the usual information in the traditional order.

The *Anglicism* – "the design" – (the word which is not translated but transliterated into Russian) in the opening line calms you down. Everything is under control, and we are in the 21st century, and the expected impressions do not pretend to be either real or true: they are no more than a game, a process of "make-believe". Their postmodernist essence demonstrates itself in the combination of different layers of time and meaning. One such is the playbill for "Chevengur" for St.Petersburg's Maly Drama Theatre created – or rather, designed – by A.Andreichuck. Easily recognized blind men, almost from Bruegel, are all too reminiscent of Platonov's characters, and trudge past an undefined panoramic view of a modern city, whose skyscrapers are being attacked by a squadron of aeroplanes, against the background of a building vaguely resembling Moscow's "White House". V.Milovanov used a similar effect in the playbill to the comedy ballet of Dmitry Shostakovich "A Light Spring" at the Bolshoi Theatre. Above a bleached and ghostly fragment of the post-war paint-

ing "Bread" by T.Yablonskaya, which signifies the doubtful attraction of Soviet "goodies", photos of workers dressed in pre-war blue uniforms are counterposed with the flashy logos of the sponsors: Citibank, Samsung, and others.

Alongside the "designs", we see a display stand with various statements from the masters exhibited; one of them belongs to E.Dobrovinsky, and reads: "The theatre playbill is a dying genre in Russia." Despite a general inclination to deride "our complicated times", there is a huge difference between the most recent, computer-made works and their earliest counterparts – which are "hand-made", painted with a brush and in a way closer to the theatrical poster as a separate and autonomous kind of art.

The playbill created by O.Savostyuck and B.Uspensky in 1975 for Prokofiev's ballet "Ivan the Terrible" is as an example of this obvious difference, where the dynamics of the brush movement itself produces a vibrant and emotionally-charged tragic effect. And, of course, the minimalist graphic works created by Boris Messerer are without doubt a part of Russia's artistic heritage. The playbills of Ed.Drobitzky, dating back to 1970s, remind the viewer most of all of that era's political posters, with their saturated and contrasting colours.

A further step back into the depths of time, and we encounter a picture-playbill which is still a bill, though its characters are painted as if from life, their forms and volumes conveyed by a rapid brush technique which makes it similar to a graphic art work. Yu.Pimenov created it for "Talents and Admirers" staged at the Mayakovsky Theatre in 1969. The range of works from the 1960s is almost unlimited: the playbills of the leading artist N.Akimov are examples of surrealistic experimentation ("The Art of Comedy" by Eduardo de Filippo, at the Comedy Theatre, Leningrad, 1966). There existed even an original retrospective approach, when at the end of that decade the artist of the jubilee play "The Good Person of Szechwan" staged at the Taganka Theatre, recreated the poignant visual style typical of the beginning of the 1960s, when the play was first staged. But even the artist's identity seems to be uncertain to the museum specialists: the name, B.Blank, is followed by a question mark. The 1960s,

Неизвестный  
художник  
Маскарад  
«В мире декаданса»  
С.-Петербург  
1901

Anonymous  
Masquerade  
"In the World  
of Decadence"  
St.Petersburg  
1901

«Двенадцати стульях»: «Звуковое оформление – Галкина, Палкина, Малкина, Чалкина и Залкинда... Мебель – древесных мастерских Фортинбраса при Умслопогасе им. Валтасара»? Правильно, дух времени дольше всего живет в искусстве. А потому калейдоскопичность 20-х годов осталась нам и в «Блохе» Б.Кустодиева, соединившей грубоватость лубка с изыском «Мира искусства», и в конструктивизме афиши В. и Г.Стенбергов к гастролям Камерного театра в Берлине, и в нарядном декоративизме С.Судейкина, и в «Бунте машин» по пьесе А.Толстого, трактованном Ю.Анненковым совсем не страшно, если сравнивать с современными антиутопиями-ужасниками в кино- и компьютерных версиях.

Но пора погружаться в дореволюционные годы. Здесь рубежная работа – великолепная хрестоматийная крупноформатная афиша В.Серова с танцующей А.Павловой. Есть гипотеза, что к ней должна была появиться парная работа – так много споров вызывающий портрет Иды Рубинштейн, возможно, выполнялся как эскиз для еще одной афиши. Но в историю театрального искусства вошло лишь изображение Павловой. Балерина как бы упархивает в очаровательный Серебряный век. А по соседству с ней в экспозиции – монументальный фотомонтаж, представляющий зрительный зал с расположившимися в партере и ложах представителями тогдашней российской элиты, включая имама Шамиля. Разумеется, зрителю представлены в большом количестве афиши в стиле «модерн», среди авторов которых встречаются блистательные фамилии начинавшего как театральный художник Ф.Шехтеля – создателя своеобразных неорусских «декораций» Москвы: зданий Ярославского и Казанского вокзалов, и И.Билибина, перешедшего в 1910-е годы во второй этап своего творчества, отмеченный более детальной орнаментальной разработкой в духе допетровской гравюры. Богатое было время – и в смысле уточненно-насыщенной декоративности, и в разнообразии стиливых решений, и в обилии всяческих сценических и околосценических затей. Чего стоят, например, «Гуляния "В мире грез



и фантазий XXI века», в программе которых обещано зрелище «Воздушного Алюминиевого Корабля на полном ходу». На афише сей корабль, тронутый краской-серебряночкой, оседлан был красоткой в развеваемой ветром юбке, успешно обгоняющей плешивого бога, кое-как пробирающегося по небесам на велосипеде-глобусе. А афиша бенефиса некоего М.К. грозила ошеломить зрелищем «декоративных новинок:

1. Фонтаны живой воды.
2. Живые картины, меняющиеся без занавеса.
3. Волнующееся море».



Затейливы были наши предки и изобретательны, чувствовали себя свободными в выборе средств достижения цели! Так, афиша «На дне» оказалась оформлена плетеным и растительным орнаментами, более подошедшими бы к постановкам древнерусской тематики. А в ее тексте театр Лопатинского сада в Смоленске, поставивший пьесу в 1903 году, отметил: «Лица, взявшие билеты в театр, за вход в сад не платят». Жизнь в старых афишах раскрывается в какой-то непосредственной полноте, демонстрируя порой неожиданную логику участников давнишних событий. В афише 1892 года к «Ревизору», пьесе убийственной, по просмотру которой государь-император Николай I сказал: «Всем досталось, а мне больше всех», бодро значилось: «Перед началом спектакля оркестром театра Корша под упр. г. П. 3-О исполнен будет народный гимн "Боже, царя храни!"». В данном случае можно предположить расчетливую иронию. Посмеяться или усмехнуться не зло, в том числе и над собой, умели. Известный художник, зазывая в 1901 году на маскарад «В мире декаданса», изобразил прижимающую к тощей груди

Неизвестный художник  
Театр  
«Синяя блуза»  
Москва. 1926

Анонимous  
"Sinyaya Blusa"  
(The Blue Blouse)  
Moscow. 1926

В.МИЛОВАНОВ  
«Светлый ручей»  
Комический балет  
Д.Шостаковича  
ГАБТ, Москва  
2003

V.Milovanov  
"The Light Spring"  
A Comic Ballet  
by D.Shostakovich  
Moscow  
SABT. 2003



obviously, are already ancient history! Both memory and archives appear to fail to help those who strive to know the exact details...

The second hall of the exhibition shows the variety of the stylistic trends in 20th century art, ranging from the early 1920s to the 1950s. Akimov is represented here by a neo-classical bill marking the centenary of the Alexandrinsky Theatre, and by an expressive piece to the famous play by Evgeny Schwartz "The Shadow", and by another which does not hide his touching admiration for constructivism in architecture, for the play "Joy". Some pieces have much in common with the cartoon graphics of the magazine "Crocodile", while others display a similarity with the laconic prints of the 1920s; on the other hand, the bill for "The Blue Blouse" by an unknown – remarkable though it may seem – artist, is overloaded with detail. Could it be that the bill of the "Columbus Theatre" from the unforgettable book "The Twelve Chairs" by Ilf and Petrov prompted its idea? Recall the text: "The sound effects by Galkin, Palkin, Malkin, Chalkin and Zalkind...Furniture from the wood workshops of Fortinbras at Umslopogas named after Balthazar?"

There is also a kaleidoscope of the 1920s, from Kustodiev's "The Flea" which combines the roughness of a popular print with the subtle elegance of the World of Art movement; as well as the constructivism of the playbill by V. and G.Stenbergs for the Berlin tour of the Chamber Theatre; and the fancy decorative bill by S.Sudeikin, and the "Rebellion of the Machines" based on Alexei Tolstoy's play, by Yu.Annenkov, which is hardly frightening at all when compared to contemporary anti-utopian thrillers and computer games.

Developments from before 1917 are no less important. The pivotal work here is the brilliant and magnificent playbill (an essential one for art history) – the large scale piece by Valentin Serov showing Anna Pavlova dancing. It is assumed that the notorious portrait of Ida Rubinstein was probably a study for yet another bill with which it would be twinned. It is only the portrayal of Anna Pavlova, however, that entered the history of art: the ballerina is depicted as if flitting away into the enchanting Silver



Age. Next to this piece there is a photographic exhibition, showing a theatre auditorium with the representatives of the Russian elite of those days in the front stalls and in the boxes, with Imam Shamil among them.

There are also many playbills in the art nouveau style. Among those are some of special importance: Fedor Shekhtel is an outstanding example of a theatrical artist who became a designer and architect of the neo-Russian "decorations" of Moscow, including the buildings of the Yaroslavsky and Kazansky railway stations. Another brilliant name is that of Ivan Bilibin, who in the 1910s entered a second stage of his artistic work: his works from that period with their detailed decorative ornaments are stylised after prints dating back to the era before that of Peter the Great.

The 1920s were steeped in an atmosphere of exquisite decorativeness, as far as the number of styles and the abundance of various scenic ideas was concerned. "Festival: In the World of Dreams and Fantasy of the 21st century", the programme of which promises the spectacular entertainment of "An Aluminium Airship at Full Speed". On the bill this "airship", glittering with silver paint, is flown by a dashing beauty in a flyaway skirt. She actually rides the ship, leaving the bald God far behind on his outdated bicycle which is also a globe! Meanwhile the benefit performance bill of some M.K. brags of previously unseen "decorative innovations:

1) fountains with live water;

атрибуты искусства музу-вампира столь пугающе-зеленой и остекленело глядящей на зрителя, что ему уже и не страшно совсем. Хотя пугать могли, как С.Панов в афише «Макбета» для Нового василеостровского театра, убедительно изобразивший полусгнивший череп.

А заканчивалась (в смысле, начиналась) выставка чисто информационными текстовыми листовками первых годов XIX века, минимализмом оформления созвучными зачастую лишенным изображений и орнаментики работам 1920-х годов.

Такая картина открывается при игровом, обратном осмотре двух залов Бахрушинского музея: от утомленного своей изощренностью рубежа тысячелетий к наивной простоте работ двухвековой давности. Восхождение от иронии постмодернизма к идеализму послереволюционных лет и далее к эстетству «модерна» и к простоте классической эпохи. Традиционный маршрут показал бы эволюцию от безыскусного повествования пушкинской поры к иллюстрированию смыслов в период расцвета афиши и в итоге к декорации всеобщего современного спектакля, в котором искусство, жизнь и история сливаются в единую игру.

Виктор Калашников



Б.БЛАНК (?)  
«Добрый человек из Сезуана»  
Пьеса-притча  
Б.Брехта  
Театр на Таганке,  
Москва  
1969

B.Blank (?)  
"The Good Person of Szechwan"  
A play-parable  
by B.Brecht  
Moscow  
Taganka Theatre  
1969

Ю.ПИМЕНОВ  
«Таланты и поклонники»  
Пьеса А.Островского  
Театр им. В.Маяковского,  
Москва  
1969

Yu.Pimenov  
"Talents and Admirers"  
by A.Ostrovsky  
Moscow  
Mayakovsky Theatre  
1969



2) live pictures changing in front of you without any curtain;  
3) rough sea."

It is hard not to appreciate the fanciful inventiveness of our predecessors in their striving to astonish the audience – and in order to reach that goal they left no stone unturned. Thus, the bill for Maxim Gorky's "The Lower Depths" is decorated with wicker and plant ornaments, which would have been more appropriate for plays on more traditional "Old Russian" themes.

This particular bill announced the play staged in 1903 at the theatre in the Lopatin gardens in Smolensk. Its text contains an interesting detail: "Those who have bought tickets to the theatre need not pay the admission fee to the gardens." Such old playbills help us to understand past life in its naïve completeness, and demonstrate the paradoxical logic of those who lived then. For example, the 1892 playbill for the "The Government Inspector" has a murderous sarcasm of which Tsar Nikolai I would say: "No one was spared, and I least of all!"; and happily announces that "the Korsch theatre orchestra, conducted by a certain 'somebody', will play the popular hymn "God Save the Tsar!" before the performance." In this case the irony could have been a well-planned trick: in past eras they definitely knew how to laugh and to play jokes on one another. In 1901 an unknown artist inviting the public to the masquerade ball "In the World of Decadence" painted the greenish vampire-muse with dead glassy eyes

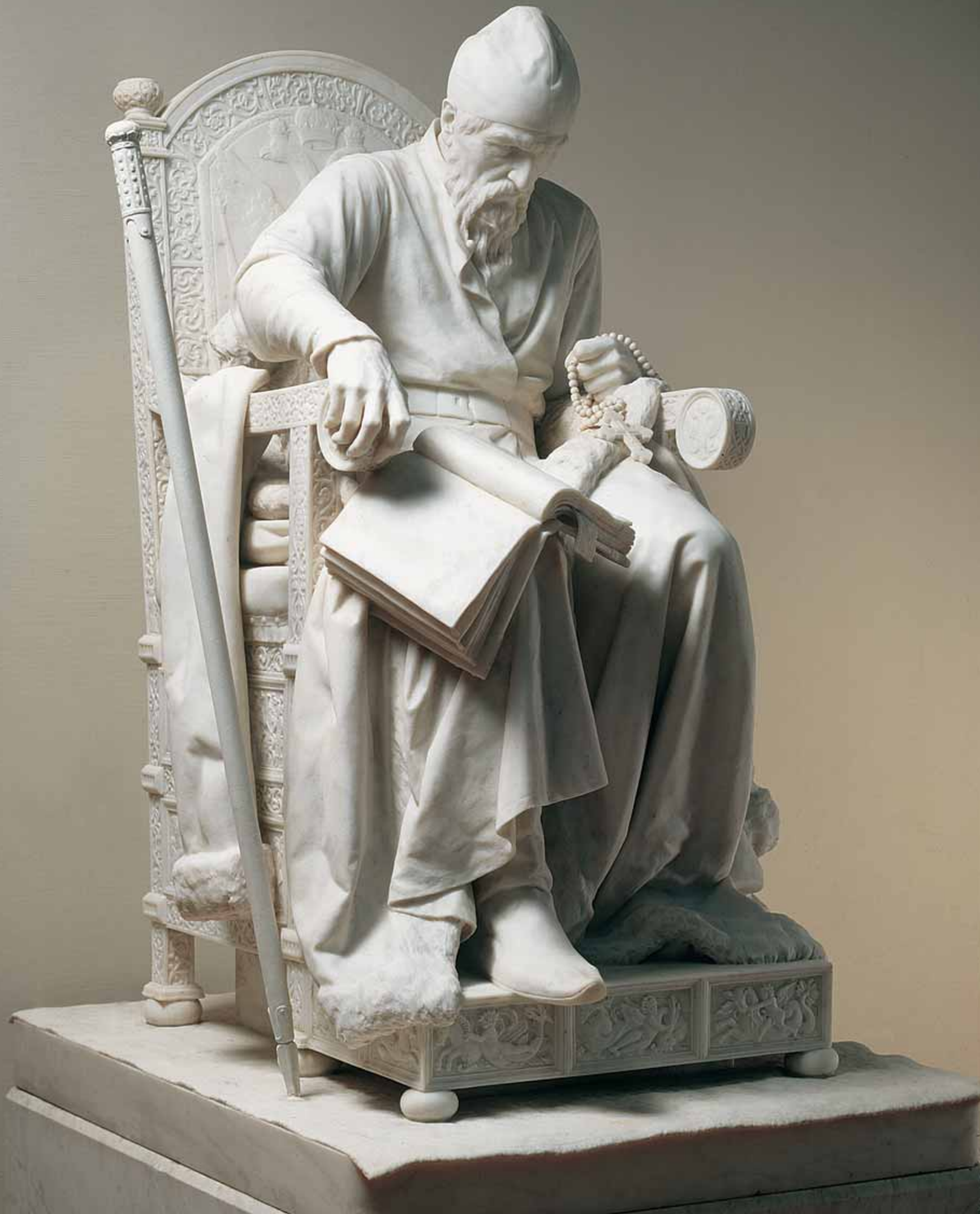
pressing the attributes of art to her skinny chest in such a scary manner that the viewer is not scared at all.

Though the artists certainly knew how to frighten, if that was necessary. One example is S.Panov, on the playbill for "Macbeth" staged at the New Vasilievsky Theatre, which depicts a very convincing decaying skull.

The exhibition ends – or, in the terms of this article, begins – with the purely informative text-only hand-outs dating back to the early 19th century. Their visual minimalism resembles that of the works of the 1920s, with an absence of image and ornament. When observed in this way – back to front – the exhibition of the two halls of the Bakhrushin Theatre Museum takes the viewer from the sophisticated works of the turn of the two centuries to the naïve simplicity of works dating back to the early 19th century. It witnesses the irony of post-modernism, then goes to the idealism of the post-revolutionary years and further on to the refinement of modern art, and yet further to the simple purity of the classical epoch. Observing the exhibition in a traditional way would have illustrated the evolution of the straightforward narration of Pushkin's era through to the representation of various meanings in the golden age of theatrical playbills – as a result making a gripping decoration to the contemporary play called "Life", where it is impossible to divide art, life itself, acting and history from one another.

Victor Kalashnikov





## «Я сделал все, что мог»

**Mark Antokolsky:**

**"I've done everything I could..."**

Смена художественных стилей в искусстве часто сопровождается возникновением ярких творческих индивидуальностей. Искусство второй половины XIX века на сравнительно коротком временном отрезке дало целое созвездие незаурядных мастеров. Не последнее место среди них занимал скульптор Марк Матвеевич Антокольский. Вокруг имени этого человека в начале его творчества скрестились мечи демократической критики и апологетов академизма. Это противостояние сильно осложнило жизнь ваятеля, но одновременно сделало его знаковой фигурой в истории русской скульптуры.

■ **Марк Антокольский** родился в городе Вильно, в районе, называвшемся Антоколь (отсюда и происхождение фамилии), в семье многодетного еврея-трактирщика. Сам факт рождения за чертой оседлости не предвещал ничего хорошего, к тому же семья сильно нуждалась. Детские годы будущего мастера были настолько безрадостны, что, решив написать свою биографию в зрелом возрасте, Антокольский начал ее с момента поступления в Академию художеств, старательно исключив детские годы. «Детство мое слишком мрачно, да так мрачно, что я с содроганием вспоминаю, а писать мне о нем тяжело. Я был нелюбимым ребенком, и мне доставалось от всех...». Отец Марка мечтал сделать из сына трактирщика или пристроить его к какому-либо прибыльному делу. Художественные склонности сына не только не поощрялись, но и считались «опасным бредом». Первый опыт художественного творчества, выразившийся в росписи свежепобеленной отцовской печи, закончился жестокими побоями. Однако вскоре, отчаявшись пробудить в сыне «истукане» сознание, трактирщик определил его в мастерскую позументщика, где тот должен был постигнуть науку изготовления золотой и серебряной тесьмы. От позументщика юный Антокольский вскоре сбежал и продолжил образование в мастерской резчика по дереву Тасселькраута, который и стал его первым серьезным наставником. Через год он уже делал рамы у другого мас-

*Radical shifts in art are very often connected with the birth of outstanding creative personalities. The second half of the 19th century was just such an example: over a short period of time a real constellation of art-stars appeared, who inspire true lovers of art to this day. Among them is the sculptor Mark Antokolsky; the attitudes towards him of art critics from diametrically opposed wings of art – the democratic and the academic – were as different as the trends of art they represented. This juxtaposition did not make his life easier, but did make him a notable figure in the history of Russian sculpture.*

■ **Mark ANTOKOLSKY** was born into a Jewish family, the son of an inn-keeper in the town of Vilno, in the district of "Antokol" – which explains the origin of his surname. The mere fact of being born outside the Pale of Settlement boded no good, not to mention the accompanying poverty. Antokolsky's childhood was so unhappy, that when he decided to write his autobiography, he began it with the time of his studies at the Academy of Art, omitting his earlier years. "My childhood was too dismal – oh, it was so dismal that it makes me shudder to remember it, and it is too painful to write about it. I was the unloved child, and oh, what a beating I got!"

Mark's father wanted his son to become an inn-keeper – like himself – or to enter any other "good" business: the artistic abilities that Mark revealed at an early age were simply despised. The boy's first experience in painting the newly-whited stove ended in a thrashing. Soon Mark's father lost any hope of making something out of the boy, and

sent him to the shop of a braid-maker, where he was supposed to learn the art of making gold and silver ribbons. But soon Mark had changed the shop of a braid-maker for that of a wood-carver. The owner of that shop, Tasselkraut, became Mark's first real teacher and mentor.

Within a year he was making frames in another shop owned by another wood-carver, Gimadra. It seemed Mark could not break this vicious circle, but fate gave him a chance: one day he saw a reproduction of the famous painting by Van Dyck "Christ and Madonna", and carved it in wood.

Царь Иоанн  
Васильевич  
Грозный  
1875  
Мрамор  
В. 151

Ivan the Terrible  
1875  
Marble  
h = 151cm





тера-резчика – Джимадра. Вырваться из этого замкнутого круга помог случай. Увидев однажды репродукцию знаменитой картины Ван Дейка «Христос и Богоматерь», Антокольский вырезал ее в дереве. Работу увидела жена виленского генерал-губернатора А.А.Назимова и, восхитившись, дала молодому человеку рекомендательное письмо к петербургской приятельнице баронессе Эдитт Федоровне Раден – фрейлине великой княгини Елены Павловны. Так в жизни Марка Антокольского произошел счастливый поворот.

4 ноября 1862 года он был зачислен в Академию художеств в качестве вольнослушателя, так как довольно слабо умел рисовать. Недостаток технических навыков Антокольский компенсировал напряженной работой под руководством сначала профессора класса скульптуры Н.С.Пименова, а затем, после внезапной смерти учителя, у И.И.Реймерса. В Академии художеств по-прежнему штудировали антики, работали с «образцов», однако в каникулы, отдыхая на родине, в Вильно, скульптор лепил жанровые композиции. Вскоре на отчетной выставке 1864–1865 годов появились его «Портной» (1864) и «Скупой» (1865). Обе работы были удостоены серебряной медали, а за «Скупого» ему назначили стипендию в размере 29 рублей.

В Академии художеств Антокольский пробыл семь лет. В ноябре 1867 года он писал в Вильно некоему Барелю: «В классе работаю целый день и не имею свободной минуты, но зато теперь не падаю духом. В первый раз начал в классе работать глину и, слава Богу, получил на экзамене первый номер. Скульпторы, наверное, сделались моими тайными врагами, но меня это не огорчает. Стол у меня очень плохой. Вернее будет, если напишу, что никакого стола у меня нет». Успехи в учебе окрыляли скульптора, но угнетало хроническое безденежье. Чтобы прокормить себя, Антокольский работал в токарной мастерской,

Христос перед народом	Christ before the People
1876	1876
Мрамор	Marble
В. 195	h = 195 cm

The wife of Vilno's General-Governor was greatly impressed by this work and gave Antokolsky a letter of introduction to her St.-Petersburg friend, baroness Edit Raden – a maid of honour of Grand Duchess Helen Pavlovna. It was a happy turn in Mark's fate.

On November 4, 1862 Mark Antokolsky was enlisted at the Academy of Arts as a non-affiliated student because he was still poor at drawing. To overcome the lack of experience he studied hard, first under the tutorship of professor N. Pimenov, and after his sudden death, with I. Reimerce. The process of education was classical: studies of antiques and copying, but when on vacation Mark Antokolsky visited his native town Vilno, he modeled genre scenes. Soon, at the Academy exhibition of 1864–1865, he presented his "A Dress-maker" and "A Miser". Antokolsky was awarded silver medals for both works, and in addition a special stipend of 29 rubles for "A Miser".

Antokolsky studied at the Academy of Arts for seven years. In November 1867 he wrote to a certain Barel: "I am working the whole day, and I am still enthusiastic about my work. I started to do clay, and – thank God! – was first in the exam. All the sculptors might become my secret enemies, but I am indifferent." (Istoricheskii vestnik, 1905, 12, p. 987). His success lent him wings, but the constant shortage of money really held him back. He was ready to do anything to support himself – he worked in a woodshop, carved the numbers on ivory billiard balls – just for a few kopecks, modeled Cupids in the style of Poussin, and such like occupations. During the first years of his studies in St.-Petersburg he got a 10-ruble stipend from the special fund of the banker I. Gintsburg "to support indigent Jews".

But he had other problems – Antokolsky suffered from his illiteracy: he was really more a *clever* than an *educated* person. Antokolsky not only wrote in Russian with many mistakes, he very often spoke incorrectly which made his communication with others troublesome. In one of his letters to Vladimir Stasov, Antokolsky mentioned the fact of having been treated badly: "...it is not proved that the one who writes correctly, thinks correctly."

There was another circumstance that complicated the life of the sculptor – a certain law (later abrogated by Tsar Alexander II) according to which Jewish societies had a right to "trap" all Jews who had no passport (even those who did not belong to that very society or province), and recruit them. For years this threat was a nightmare to the sculptor.

In summer, 1868 Antokolsky, terribly afraid to fail his general examinations at the Academy of Arts, left St.-Petersburg for Berlin. In case of failure, he could have been recruited.

"Something that is far away is always alluring..." – says one of Antokolsky's letters. "It seemed to me - my imagination was working feverishly – that *there* everybody was a brilliant scientist, and connoisseur of art... Oh, I'll be fine there..." Having got leave until October 1, he left Russia. But Berlin was a complete disappointment: the same academic routine, nothing new. In November 1868 Antokolsky returned to Russia to face the same problems he had tried to avoid so eagerly – a non-affiliated student without any perspective and material support.

"My situation was getting worse every day, I was at a spiritual low, I had no courage: no present and no future. I could not stay at the Academy, and I could not get anything there." In this situation Antokolsky came to the decision to take part in the competition and make a statue of Tsar Ivan the Terrible. And again he faced troubles: being a non-affiliated student he had no right to participate in a competition organized by the Academy for its regular students. But the possibility of victory was a real temptation – it gave an official status as an artist, and exemption from recruitment. Though there was a way out – to obtain the title of honoured citizen. According to the Russian laws, receiving the title opened an opportunity to choose the profession of an artist. Antokolsky submitted an application to the Board of the Academy, simply begging them to regard his case as exceptional. He was lucky this time too. In April 1870 he received the personal title of "honoured citizen". Having settled one problem, he still had others. Now he had no place to work – no studio. The



Не от мира сего  
(Христианская мученица)  
1887  
Мрамор  
В. 146

Unworldly  
(A Christian Martyr)  
1887  
Marble  
h = 146

вырезая номера на бильярдных шарах из кости за несколько копеек, и лепил из глины амуров в стиле Пуссена. В самые первые годы его пребывания в Петербурге он получал десять рублей стипендии из кассы «вспомоществования нуждающимся евреям», учрежденной банкиром И.Г.Гинцбургом.

К материальным проблемам прибавлялось сознание того, что он крайне неграмотен. Действительно, Антокольский был более умным, чем

образованным человеком. Этот факт сильно затруднял его общение с людьми, так как он не только писал с многочисленными ошибками в русском языке, но и говорил не слишком правильно. В одном из писем он жаловался В.В.Стасову: «Наша интеллигенция третирует меня как пешку. А почему? Право не знаю. Думаю, однако, потому, что я неправильно пишу (других грехов за мной не водится, кажется), точно будто уже доказано, что кто правильно



пишет, тот правильно и думает». Известно, что, прежде чем отправить письмо, Антокольский давал его кому-нибудь проверить.

Еще одним обстоятельством, серьезно омрачавшим жизнь скульптора, было некое российское законоположение, отмененное впоследствии Александром II, согласно которому еврейские общества имели право ловить всех беспаспортных евреев, принадлежащих к другому обществу, даже губернии, и отдавать их в солдаты, в зачет своей рекрутской повинности. Рекрутские наборы на долгие годы были одним из кошмаров скульптора.

Отъезд Антокольского из Петербурга в Берлин летом 1868 года объяснялся тем, что он боялся неизбежного провала на общеобразовательных экзаменах в Академии и отчисления. В этом случае молодой скульптор лишался законного основания для пребывания в столице, и его могли отдать в солдаты свои же соплеменники.

«Даль всегда заманчива... – писал юноша о предстоящем путешествии. – Мое воображение сильно работало: мне казалось, что там все такие ученые, так хорошо понимают искусство... О, там не дадут мне упасть». Испросив в Академии отпуск до 1 октября, он покинул Россию. Однако Берлин его разочаровал. В берлинской академии царила та же рутина и условность в искусстве, что и в Петербурге. Учиться там было положительно нечему. Вернувшись в Россию в ноябре 1868 года, Антокольский столкнулся с теми же трудностями и проблемами, от которых бежал: вольнослушатель без перспективы и материального обеспечения.

«Мое положение с каждым днем становилось все хуже и хуже, моя бодрость была надломлена, по временам я падал духом: у меня не было ни настоящего ни будущего – оставаться в Академии было невозможно и добиться от нее я ничего не мог». В таком состоянии души скульптор решил принять участие в конкурсной программе Академии и создать статую Иоанна Грозного. Но и здесь его подстерегали неприятности. Будучи вольнослушателем, Антокольский не имел право принимать участие в конкурсе, победа в

котором могла принести ему статус художника и освобождение от рекрутства. Единственным выходом было получение звания почетного гражданина, дававшего возможность избрать профессию художника. Антокольский подал прошение в совет Академии, умоляя сделать для него исключение. Ему вновь повезло, и в апреле 1870 года он получил личное звание почетного гражданина. Далее возникли проблемы с помещением для работы. Звание не давало возможности занимать помещения Академии. Класс, где Антокольский предполагал работать над статуей, требовалось освободить к началу занятий. Вновь начались хождения по начальству с унижительными просьбами. В конце концов ему была выделена маленькая каморка на четвертом этаже академического здания, куда служители Академии, нанятые на средства скульптора, по частям подняли сорокапудовую глиняную модель статуи. При переносе скульптура сильно деформировалась, и многое надо было начинать сначала. Каморка была мало приспособлена для работы, она плохо отапливалась, из-за чего, по настоянию врачей, работа часто прерывалась. Но, несмотря на трудности, она была завершена. Это стало важной вехой в творчестве мастера. Антокольский сумел преодолеть некоторую иллюстративную ограниченность своих ранних произведений, хотя еще и сохранялась композиционная перегруженность, возникшая из-за желания скульптора создать исторически достоверный образ. Так распорядилась судьба, что известность ему принесли сюжеты из еврейского быта, а подлинную славу – темы русской истории.

Бесспорно то, что статуя Грозного грешила элементами многословности, подробности формы, но нельзя отрицать и того, что она открыла новые горизонты современной отечественной скульптуры. Антокольский доказал, что в станковой пластике можно воплотить большую тему. Противников нового метода скульптора было очень много. Верный друг Стасов не успевал прикрывать Антокольского от издевательских нападок критиков. Скульптор писал: «...На них я никогда не обращаю внимания, и если люди успевали раздражить меня, то от этого только

title itself did not give him the right to occupy any of the Academy's rooms. The sculptor worked in one of the classrooms, which he had to vacate at the beginning of classes. Again he had to beg for a working place; in the end he was given a small room on the third floor where the clay model of the statue moved.

The room was too small and cold, and damp, and all this badly affected his health, so that he had to interrupt work often. In spite of all these difficulties the statue was completed. This work became a turning point in his creative activity: such was his fate that Antokolsky gained popularity for his works on everyday Jewish scenes, but he became famous for depicting Russian historical subjects.

The statue of Ivan the Terrible was no doubt an innovation for its time. It opened up new horizons. It became another argument in favour of the grandiose theme being embodied in a plastic form. Antokolsky had many opponents, but also friends, among them the well-known Russian art critic Stasov, who defended the sculptor whenever and wherever he could. In one of his letters Antokolsky wrote that he paid no attention to all the critical remarks, pointing out that the more they annoyed him, the better it was for his work.

Unfortunately the sculptor became ill because of the awful working conditions, and could not exhibit his statue of Ivan the Terrible at the Academic exhibition which opened in November 1870. So Antokolsky set himself an incredible task – to make the professors of the Academy come to his studio to see the statue. Quite naturally his requests were not considered; the Academy was absolutely definite to punish this upstart.

But nothing seemed to be able to stop the sculptor – he decided to appeal to Prince Grigory Gagarin, Vice-president of the Academy. The latter – taken unawares – agreed to visit Antokolsky. The statue of Ivan the Terrible impressed the Prince, and he recommended the Grand Duchess Maria Nikolaevna – at that time President of the Academy – to see the statue for herself. The day after her visit to the sculptor's



studio the Academy received an order to prepare for a visit by Tsar Alexander II. The sculpture produced such a great impression on Alexander II that he made an order for the Hermitage. The reaction of the Academy was immediate. The Emperor was informed that, according to the decision of the Board of the Academy, "the talented artist will be given the title of Academician". Thus again Antokolsky had broken all the rules – he received a title otherwise only given after the award of four silver and two gold medals, as well as a six-year stay abroad on an Academy grant pension. It was a remarkable success, compounded by the fact that he received 250 rubles from the Academy to complete his work.

In 1871–1872 he made a bronze cast of the statue, and in 1875 one in marble for Pavel Tretyakov. After the statue of Ivan the Terrible was exhibited in London in 1872 he made a copy in plaster for the Kensington Museum collection. But his situation was far from stable: the money he received was spent quickly, and there was a group of art critics who were hostile to him and whose criticism was for the most part insulting –

Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи 1868–1870  
Второй вариант композиции  
Горельеф. Гипс 107×195

The Assault of the Inquisition on the Jews at their Secret Passover Celebration (second version) 1868–1870  
Hautrelief. Plaster 107 by 195

выигрывал ход моего искусства. Помню, когда я работал "Ивана Грозного" при крайне трудных обстоятельствах... я тогда сказал, кажется, Крамскому: хорошо, чем больше они бесят меня, тем лучше выйдет "Иван Грозный"».

Между тем из-за болезни, вызванной трудными условиями работы, представить Грозного к выставке, состоявшейся в ноябре 1870 года скульптор не успел. Перед Антокольским встала почти невыполнимая задача добиться прихода профессоров в его мастерскую. Многочисленные просьбы и приглашения остались без ответа. Академия твердо решила указать этому выскочке его место. И тогда, в обход всяких правил, а он абсолютно не умел играть по правилам, Антокольский обратился к вице-президенту Академии князю Г.Г.Гагарину, который, от неожиданности, тотчас же согласился посетить скульптора. Статуя понравилась князю, и он рекомендовал ее великой княгине Марии Николаевне, бывшей в то время президентом Академии художеств. На следующий день, после того как княгиня увидела статую, Академия получила от министра двора

приказ готовиться к визиту самого Александра II. Скульптура настолько понравилась государю, что он заказал ее для Эрмитажа. Совет Академии осознал, что в отношении «Иоанна Грозного» допущена ошибка, и реакция последовала незамедлительно. Императору тотчас же полетела докладная записка, уведомлявшая его о желании академического совета дать Антокольскому звание академика. Через четыре дня было принято решение «удостоить даровитого художника этим званием». Так, в очередной раз в обход существующих правил, Антокольский получил звание, которое давалось после четырех серебряных, двух золотых медалей и после шестилетнего заграничного пенсионерства. Успех был бесспорным. А главное, Академия выдала ему денежное пособие в размере 250 рублей для окончания статуи. Сохранилась справка о выдаче денег «по назначению его императорского высочества государя великого князя Владимира Александровича» 13 ноября 1870 года. По заказу императора в 1871–1872 годах был исполнен бронзовый отлив статуи, а в 1875 году – де-

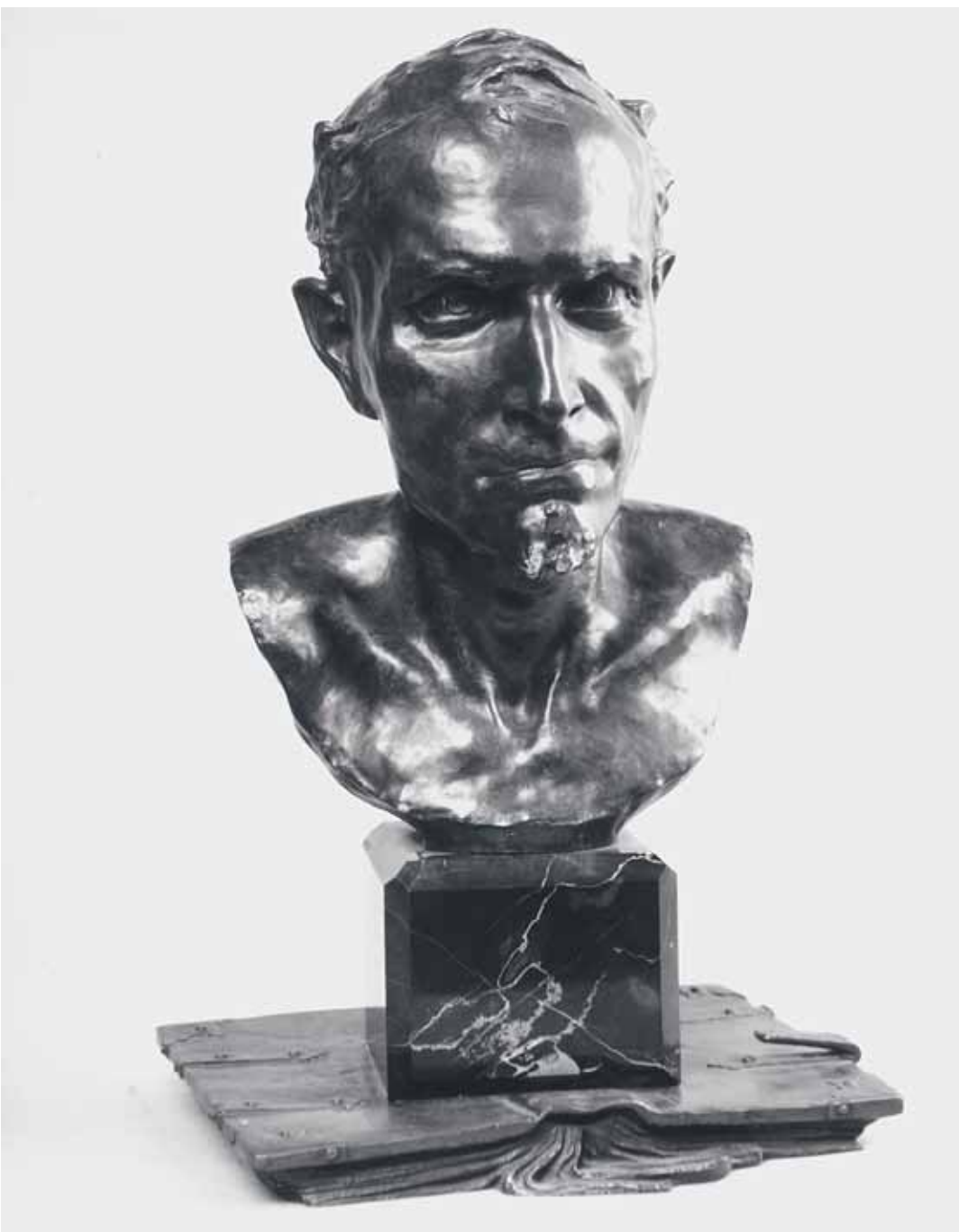


he was accused of having made a paraphrase of Houdon's "Voltaire". However, such critical voices were relatively few: the majority of art critics praised him and appreciated his work. Antokolsky's joy was boundless. Nevertheless, he soon faced material, and – worse – health problems. His physician Sergei Botkin insisted on an immediate trip to the South, to Italy. But Antokolsky had no money. Again he had to ask for support, applying to the Academy of Arts and the Ministry of Education. Happily, the Emperor assigned 4,000 rubles, and Tretyakov paid his trip to Italy. At the end of August 1871, Antokolsky left St.-Petersburg for Vilno, and in October he arrived in Rome.

Another mile-stone in Antokolsky's creative evolution was the statue of Peter I. The idea occurred to him when he was working at his Ivan the Terrible. Antokolsky wrote that he wanted to sculpt two absolutely opposite characters from Russian history. He considered both the tsars as figures alien to each other, but together composing something of a "whole".

Antokolsky forgot himself while he was working; it seemed he never got tired, he paid no attention to discomfort – his studio in Rome was no better than that in St.-Petersburg. The low small windows did not let in sunlight, and in the corners of the damp room there was grass growing. When the statue of Peter I was completed it was exhibited in Moscow, at the All-Russia Polytechnic Exhibition, then it traveled to St.-Petersburg to the Academy of Arts.

The reaction of the public and the critics was confusing – more "contra" than "pro". The majority of the art critics considered this work a failure, even Stasov, his friend and major apologist. There were no orders, and the statue of Peter I for years stayed in the yard of the casting shop of the Academy of Arts. When the statue was transported to Italy – where the sculptor was living – it was so terribly damaged that Antokolsky was ready to throw it away and to start again. It was a hard and long process to restore the statue, but in 1878 – five years after its creation – the bronze statue of Peter I was exhibited at the World Exhibition in Paris where it was a great and stunning suc-



лан мраморный вариант скульптуры для П.М.Третьякова. После выставки в Лондоне в 1872 году Кенсингтонский музей заказал для своей коллекции гипсовый слепок работы.

Деньги растаяли быстро. Не обошлось и без критических нападок. Одной из самых обидных было утверждение, что «Иоанн Грозный» Антокольского не что иное, как парафраз работы французского скульптора Гудона «Вольтер». Однако критические отзывы потонули в восторженном хоре похвал. Радость скульптора была безмерной, но потом вновь встал «проклятый» материальный вопрос.

Мефистофель  
1877  
Бронза  
В. 41

Mephistopheles  
1877  
Bronze  
h = 41 cm

Пшатнувшееся здоровье требовало срочной смены климата. Доктор С.П.Боткин, лечивший скульптора, настаивал на незамедлительном отъезде в теплые края, в Италию. Но ехать было не на что. Скульптор вынужден был вновь просить правление Академии художеств и Министерство просвещения об оказании материальной помощи. В ответе, полученном из Академии, сообщалось, что «Государь император соизволил вам выдачу 4 тысяч рублей», в счет 8 тысяч, обещанных за статую Иоанна Грозного. Помощь оказал и П.М.Третьяков, дав денег на дорогу. В конце августа 1871 года Анто-

кольский покинул Петербург и, заехав по дороге на родину, в Вильно, в октябре прибыл в Рим.

Следующей вехой в творческой эволюции Антокольского, достаточно показательной для иллюстрации «удачливости» скульптора, стала статуя Петра I. Замысел скульптуры родился у него во время работы над «Иоанном Грозным». Он писал: «Мне хотелось олицетворить две совершенно противоположные черты русской истории. Мне казалось, что эти, столь чуждые один другому, образы в истории дополняют друг друга и составляют нечто цельное».

Как всегда, приступая к работе, Антокольский забывал о болезни и усталости. Между тем его римская мастерская была не многим лучше петербургской. Низкие, маленькие окна почти не пропускали свет: из-за сырости стены покрывала плесень, а в углах комнаты росла трава. «Бывает время, когда я чувствую себя совсем уставшим и оупевшим, притом же у меня в мастерской воздух отвратительный», – писал он в одном из писем В.В.Стасову. После окончания работы «Петр I» был впервые выставлен в Москве на Всероссийской политехнической выставке, затем отправился в Петербург в Академию художеств. Вновь мнения критики разделились, причем в отличие от «Иоанна Грозного» у «Петра I» было куда меньше апологетов. Рецензенты почти в один голос писали о неудаче скульптора, о создании «типа военного педанта, маньяка военного дела». Стасов, и тот был разочарован. «Мне досадно видеть торжество и радость негодяев по случаю неудачи Антокольского», – писал он в письме С.В.Медведевой 29 ноября 1872 года. Заказа на статую ни от кого не поступило, и она на долгие годы осела во дворе литейной мастерской Академии художеств. В Италию к автору она вернулась так сильно испорченной, что Антокольскому захотелось ее выбросить и начать новую. Много времени и сил пришлось потратить на восстановление произведения. В 1878 году, через пять лет после создания, бронзовый отлив статуи Петра I был показан на Всемирной выставке в Париже, где она имела ошеломляющий успех. Интерес зарубежной прессы пробудил внима-

ние к этой работе и в России. По указу правительства было решено установить статую в Петергофе перед дворцом Петра I Монплеизир. И когда в 1883 году работа была открыта для обозрения, В.В.Стасов писал: «Я давно ее не видал и смотрел на нее как на новость... Спереди и сзади (особливо на некотором расстоянии) – великолепии!! Сила, могущество, порыв, жизни неизмеримая пучина. Я долго-долго и глубоко восхищался». Столь же глубоко скульптура восхитила и А.П.Чехова, который стал инициатором установки ее в Таганроге в связи с 200-летием города, основанного Петром. Кроме Таганрога и Петергофа, бронзовые отливы монумента Петру были установлены в Архангельске (1911) и в Петербурге – на Самсониевском проспекте (1909; с 1938 года находится в ГТГ), перед казармами Преображенского полка (1910), в Петрокрепости (1903). Из всех перечисленных памятников Антокольский смог увидеть лишь петергофский вариант.

Семидесятые годы – своеобразный рубеж в творчестве Марка Антокольского. Создав образы Иоанна Грозного и Петра I, скульптор изобразил как бы темную и светлую стороны русской действительности. Успех «Иоанна» и неуспех «Петра», общее состояние дел и здоровья заставили его задуматься не только о роли этих двух персонажей в истории России, но и о краеугольных понятиях человеческого бытия, таких, как добро и зло, смысле существования искусства, роли художника в мире людей.

«Больше любят "Ивана", чем "Петра", так как Петр – это идеал, отсутствующий в жизни...». И далее: «...Русь чего-то жаждет, и, чтобы утолить жажду, глотает свои слезы... Русь любит Ивана Грозного, а я нет: я люблю только тех, кто был мучеником за светлые идеи, за любовь к человечеству...». «Вот почему после "Петра" и "Ивана" я стал воспевать не силу, не злобу, не разрушение, а страдания человечества. В этом – я большое дитя своего времени».

Антокольский, человек незаурядного общественного темперамента, под влиянием жизненных обстоятельств становился философом и проповедником мученичества и непротивленчества. «С одной стороны неврастения,

cess. Its popularity abroad stimulated its appreciation in Russia. By the order of the Russian government, the statue of Peter I was erected at Peterhoff in front of the Monplaisir Palace in 1883. Stasov admired it for its expression and live force. Anton Chekhov initiated its erection in Taganrog to mark the 200th anniversary of the town founded by Peter the Great. Bronze versions appeared in Arkhangelsk in 1911, and in St.-Petersburg in 1909 (from 1938 the statue has been in the collection of the Tretyakov Gallery), in front of the barracks of Preobrazhensky Regiment in 1910. Before his death Antokolsky only saw the one at Peterhoff.

With the images of Ivan the Terrible and Peter I Antokolsky managed to embody the dark and the light sides of Russian history and of human nature as well. This led him to another path: "Rus loves Ivan the Terrible, but I don't. I love only those who suffer for their ideals, for love of humanity... That is why after Peter and Ivan I do not glorify strength, anger, destruction; I glorify the sufferings of mankind. In that I am a sick child of my time."

Antokolsky, a man of outstanding social temperament, under the pressure of circumstances became a philosopher and an advocate of the ideas of martyrdom and non-resistance.

"On the one hand, neurasthenia, decadence, and on the other hand, the stock exchange, rough materialism, and in the middle – so-called progress. This progress created materialism, and materialism killed the ideals. As for myself, I realize that I'm weak-willed, but I've done everything I could to become an independent artist and to work – first of all – for my own self; the situation might be better in a while."

Antokolsky's desire to be isolated from everything and everybody; to realize to what extent his work was interesting not only for his compatriots but for the whole world, and finally, his inclination to move away from national subjects, was negatively regarded by his friend Stasov, who wrote in one of his articles that Antokolsky had stepped onto a new path – neither Russian, nor Jewish, but alien to himself, to his nature and talent. The renowned art critic ascribed these metamorphoses to





Петр I  
1872  
Бронза  
В. 250

Peter I  
1872  
Bronze  
h=250 cm

the "European impact".

Antokolsky became more and more involved in the problems of humanity – he created impressive "cosmopolitan" (as Stasov put it) images of Christ, Spinoza, Socrates and other "friends of mankind". Like many of his contemporaries, Antokolsky regarded the very process of creative activity and artists as embodiments of moral principles: "We, artists, are mediators between Man and God, we make people cry and touch their souls, we make them happy, and stimulate and awake the good in them."

Antokolsky himself was far from being ascetic. It is worth mentioning that he did not experience the impact of Leo Tolstoy, though many of his contemporaries did. Antokolsky regarded Tolstoy's philosophy critically. He stated: "Somebody sent me a book – a kind of a catechism of the world's brotherhood. 253 questions and answers... This is a kind of decadence, this is catechism, the world's monastery with nuns, only this is some ideal materialism, making fire and water equal, this is life without poetry, this is an embalmed mummy... I want to live a full life. I want laughter, joy, I want the sky, the sun, and flowers, I want everybody be happy, healthy and true... Oh, my God, how foolish I am to wish all these, nobody wants me to."

Antokolsky managed to combine creative and social activity. Having moved from Rome to Paris in 1877 the sculptor was involved in the charitable activity of the "Artistic Society". He assisted Russian artists who came to Paris, busy finding studios for them, selling their pictures, and – if he could – lending them money. In spite of all this, some compatriots were still sceptical of him.

At the end of his life Antokolsky was faced with merciless reality. In 1901 – a year before his death – he had to sell his collection of antiques, and even some of his own works.

Antokolsky lived 59 years – not a very long life, and one with its definite ups and downs, its failures and triumphs, attacks from the unfriendly and support from his close friends. He lived abroad but he worked for Russia, and he dreamt to come back. His dream came true only after his death.

*Lubov Golovina*

декадентство, с другой – биржа и грубый материализм, а в середине так называемый прогресс. Прогресс создал материализм, материализм убил идеалы. Что же касается меня, то я сознаю, что я в жизни слабохарактерен, но я сделал все, что мог, чтобы стать независимым художником и работать прежде всего для самого себя, а там может быть со временем время станет лучше» (авторская орфография).

Стремление Антокольского обособиться от всего и ото всех, подумать о том, в какой мере его работы интересны не только соотечественникам, но и всему миру, наконец, желание отделиться от национальных сюжетов встречали активное сопротивление друга В.В.Стасова. В «Вестнике Европы» он выражал сожаление по поводу того, что Антокольский вступает на новую, «не по-прежнему своеобразную дорогу, не русскую и не еврейскую, а на какую-то чуждую ему самому, его натуре, и таланту». Подобные метаморфозы критик приписывал «общевропейскому влиянию». Антокольский отстаивал свое право на свободу выбора сюжетов. Он писал: «Вам известно, что я индивидуалист и страстный поклонник индивидуальных личностей, которые не идут по увлечению толпы, а идут самостоятельно туда, куда ясное сознание влечет их... Часто они становятся мучениками, жертвой безрассудной толпы, но в конце концов их дух, идея восторжествуют». Это желание решать в своем творчестве общечеловеческие задачи привело Антокольского к созданию «космополитических» (определение Стасова) образов Христа, Спинозы, Сократа и других «друзей человечества». На упреки Стасова скульптор ответил, что тот «становится деспотичен в своих требованиях». Подобно многим своим современникам, он рассматривал художественное творчество, художников как носителей нравственных принципов: «...Мы, художники, – толкователи между Богом и человеком, мы заставляем людей умиляться, плакать и радоваться, мы же будим в них лучшее чувство, чувство добра». При этом нравственные принципы Антокольского были далеки от аскетичного подвижничества. Интересно, что он один из немногих художников второй половины XIX века не поддавался влия-

нию личности Л.Н.Толстого и даже смог критически осмыслить его отдельные работы. Известно мнение Антокольского по поводу философских взглядов Толстого. «Какой-то благодетель прислал мне книжку вроде catechизиса всемирного братства. 253 вопроса и ответа... Это в своем роде декадентство, это catechизис, всемирный монастырь с монашенками, только это какой-то идеальный материализм, равняющий огонь и воду, это жизнь без поэзии, это бальзамированная мумия... Я хочу жить полной жизнью. Хочу хохота, веселья, хочу неба, солнца и цветов, хочу, чтобы все были здоровы, счастливы и правдивы... Ах, боже мой, как я глуп, мало ли, что я хочу, да никто меня не хочет».

Творческая деятельность сочеталась у Антокольского с общественной. Переехав в 1877 году в Париж из Рима, скульптор моментально оказался вовлечен в благотворительную деятельность созданного там «Художественного общества». В Париже он всячески помогал приезжавшим туда русским художникам, находил для них мастерские, договаривался о продаже картин и, если мог, ссужал деньгами. При этом отношение к нему многих соотечественников продолжало оставаться скептическим. Показательна история с персональной выставкой Антокольского в его парижской мастерской в 1891 году. Он послал в Русский клуб в Париже 20 пригласительных билетов. И когда их предложили членам клуба, то те спрашивали с сарказмом: «Даром?» Другие отвечали: «Даром». – «Много ли можно получить?» – «Сколько угодно».

В конце жизни с ним произошло то, чего он всегда боялся. В 1901 году, за год до смерти, он вынужден был распродать на аукционе в Париже всю свою коллекцию антикварных вещей и некоторые собственные произведения.

Марк Антокольский прожил 59 лет, изведал взлеты и падения, неудачи и триумфы, нападки недоброжелателей и поддержку друзей. Живя на чужбине, он работал для России, не приняв ни одного заграничного заказа, и мечтал вернуться. Его желание исполнилось лишь после смерти.

*Любовь Головина*

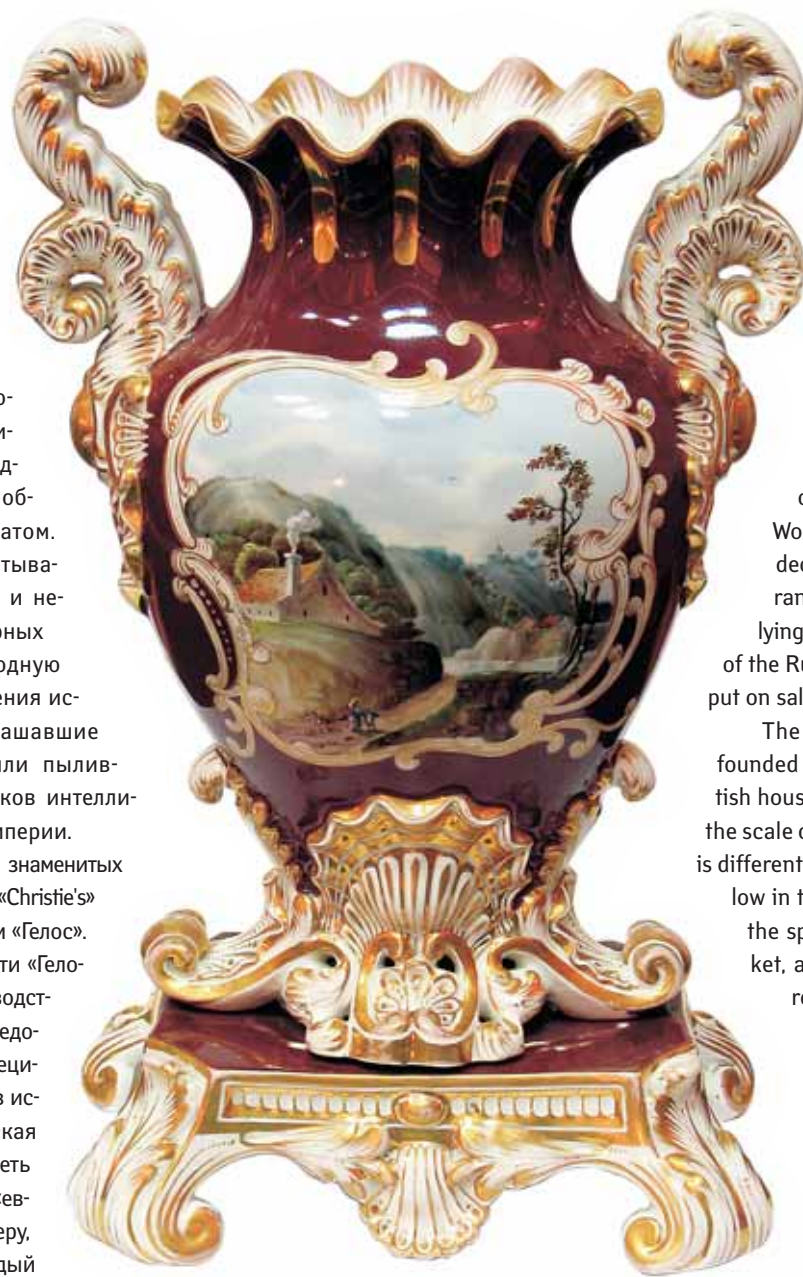


# Антикварный бизнес в России: опыт Аукционного Дома «Гелос» *The Antique Art Market in Russia According to Gelos*



Российский антикварный рынок, корни которого уходят в эпоху до-революционной России, начал возрождаться не так давно. Всем известен нашумевший аукцион русского искусства, проведенный британской фирмой «Sotheby's» в Москве в 1988 году. После этого события увеличилось число российских предприятий, заявивших о себе в области торговли антиквариатом. К 1993 году в Москве насчитывалось пять аукционных домов и неслучайно количество антикварных салонов и галерей. В свободную продажу поступили произведения искусства, долгое время украшавшие квартиры партработников или пылившиеся на чердаках наследников интеллигенции времен Российской империи.

В 1988 году по принципу знаменитых британских домов «Sotheby's» и «Christie's» был образован Аукционный дом «Гелос». Впрочем, масштабы деятельности «Гелоса» несколько иные. Хотя руководство фирмы старается во всем следовать опыту западных коллег, специфика русского рынка предметов искусства и общая экономическая конъюнктура не позволяют иметь подобный оборот и получать «европейскую» прибыль. К примеру, если на торгах «Sotheby's» каждый



Not long ago the antique market has shown some signs of revival, following the traditions that existed in pre-revolutionary Russia. The high-profile Russian art auction held by Sotheby's in Moscow in 1988 encouraged the start of new Russian businesses involved in trading works of art. By 1993 the number of auction houses in Moscow had reached as many as five, to say nothing of numerous antique shops and galleries. Works of art, which had long been either the decoration of the Communist party high-ranking officials' apartments, or rubbish lying idle in dusty attics as the cast-off legacy of the Russian Empire, were brought to light and put on sale.

The Russian auction house Gelos was founded in 1988, modelled on the famous British houses of Sotheby's and Christie's, although the scale on which Gelos has been doing business is different, of course. For, as much as it tries to follow in the steps of their Western counterparts, the specific features of the Russian art market, as well as the general economical environment, has not allowed us to match Sotheby's or Christie's turnovers, or to make profits comparable to those of the European houses. For instance, while Sotheby's auction around three thousand different works of art daily, Gelos can expect to auction the same number of lots during a month.

The range of prices is also discouragingly different. Thus, in November 2003 Sotheby's auctioned Ivan Aivazovsky's "Sunset over the Golden Horn" (1866, oil on canvas, 120 by 160cm) for around \$1 million, Vasily Polenov's "Landscape with Well and Cypress Trees" (1896, oil on canvas, 132 by 82.5 cm) for \$580,000, and Pyotr Konchalovsky's "Bathing at Mid-day" (1923, oil on canvas, 69 by 90 cm) for about \$380,000. A month later, in December 2003, Gelos also sold an Aivazovsky – "Sailors Coming Home" (the 1880s, oil on canvas, 33.8 by 42.5 cm) for \$105,000.

Similarly, Alexei Savrasov's "Spring" (the 1880s, oil on canvas, 90 by 68.5cm), a painting worthy of display in a museum and with very good documentation from the Igor Grabar Restoration Research Centre in Moscow, was bought at Gelos for \$190,000. Ivan Kramskoy's "Portrait of a Girl with a Blue Ribbon" (the 1870s, oil on canvas, 55 by 47cm) went for \$19,000, "Boulevard Montmartre", a study by Konstantin Korovin (1901, oil on carton, 10.7 by 16.5 cm, with documentation from the Tretyakov Gallery) – for \$6,500.

The discrepancy in both prices and volumes of sale between the Russian and European auction houses could only be accounted for by art collecting being a new – or rather well-forgotten – fashion in modern Russia, as well as by the comparatively small number of foreign buyers in the market, who are evidently discouraged by the unfriendly rules and terms for exporting works of art which

Неизвестный художник  
Мужской портрет  
Нидерланды,  
начало XVII в.  
Дерево, масло. 43×27

Anonymous  
Male Portrait  
Netherlands  
Early 17th century  
Oil on wood. 43 by 27 cm

Неизвестный художник  
Женский портрет  
Нидерланды,  
начало XVII в.  
Дерево, масло. 35×25,3

Anonymous  
Female Portrait  
Netherlands  
Early 17th century  
Oil on wood  
35 by 25.3 cm

Учительное Евангелие,  
напечатанное в Вильне  
типографом  
Василием  
Михайловичем  
Гарабурдой ок.1582 г.

Uchitelnoie Yevangeliie  
(Gospel with  
Comment on the Text)  
printed by  
Vasily Mikhailovich  
Garabuda c.1582  
in Vilno



◀ Ваза  
Фарфор  
Россия,  
Завод Поллова  
1811–1850

◀ Vase  
Porcelain  
Russia  
Popov porcelain  
and china works  
1811–1850



день выставляется на аукцион около трех тысяч различных предметов антиквариата, в «Гелосе» примерно такое количество лотов уходит в течение месяца.

Разным представляется и диапазон цен. На русских торгах «Sotheby's» в ноябре 2003 года за картину И.К. Айвазовского «Пейзаж над Золотым Рогом» (1866, х. м., 120х160) был предложен 1 млн. долл., «Пейзаж с колодцем и кипарисами» (1896, х. м., 132х82,5) В.Д. Поленова ушел за 580 тыс. долл., а «Купание в полдень» (1923, х. м., 69х90) П.П. Кончаловского – за 380 тыс. долл. В «Гелосе» Айвазовский выставлялся в последний раз в декабре 2003 года, и его «Встреча на морском берегу» (х. м., 33,8х42,5) была оценена всего в 105 тыс. долл. Работа музейного уровня А.К. Саврасова «Весна» (1880-е, х. м., 90х68,5, экспертиза ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря) была продана в «Гелосе» за 190 тыс. долл., «Портрет девушки с голубой лентой» (1870-е, х. м., 55х47) И.Н. Крамского – за 19 тыс. долл., этюд К.А. Коровина «Бульвар Монмартр»

(1901, к. м., 10,7х16,5, экспертиза ГТГ) – за 6,5 тыс. долл.

Столь существенную разницу в ценах и объемах продаж по сравнению с западными аукционами можно объяснить лишь недавно возродившейся традицией коллекционирования в России и отсутствием большого количества иностранных покупателей, обескураженных невыгодными условиями вывоза предметов искусства. Свою роль сыграла и давность западной традиции антикварного бизнеса, отлаженные механизмы сбыта, мировая известность домов «Sotheby's» и «Christie's».

По мнению специалистов, в последнее время цены на предметы искусства растут в среднем на 30% в год и формируются на лондонских аукционах. Аукционная форма продажи повсеместно применяется и широко распространена за рубежом. Согласно западноевропейской табели о рангах, аукционный дом – это вершина антикварной торговли.

На российском рынке ситуация иная, антиквариат здесь продают несколько десятков салонов и галерей, где цены на произведения искусства формируются на уровне личных связей. Однако, ориентируясь на возрастающую популярность аукционов, их стали проводить московские и питерские фирмы (например, «Крокус Сити», «Антиквариат на Софийской»). Механизм аукциона крайне сложен: он работает, как биржа, определяя це-



ны на ближайший период. Именно такая форма торговли позволяет выявить реальную стоимость товара. Какой бы предмет ни попал в оценочную комиссию, для него есть структура и форма реализации, с помощью которой каждая вещь находит своего покупателя.

В «Гелосе», единственном действующем на данный момент в России аукционном доме, бывают аукционы недели, месяца, сезона и коллекционные, отличающиеся по качественной и ценовой градации. Самые большие аукционы – коллекционные, они устраиваются два раза в год, обычно весной и осенью. На эти торги подбираются лучшие вещи коллекционного и музейного значения. Они сопровождаются специальными иллюстрированными каталогами, которые определяют котировки предметов на российском арт-рынке.

Аукционы месяца имеют свою тематическую направленность, например: в марте – первоапрельский, где выставляются предметы «с изюминкой»; в апреле – пасхальный; в мае – аукцион живописи и нумизматики и т.д. Самой доступной и демократичной формой являются дилерские аукционы, которые проводятся еженедельно. На них выставляются относительно недорогие вещи, изготовленные в XIX–XX вв. Это предметы быта, любопытные антикварные ве-



5 Рублей 1888 г.  
Золото, 6,46 гр.  
Состояние PROOF

Five-ruble coin  
Russia. 1888  
PROOF  
Gold, 6.46 grams.



1 Рубль 1914 г.  
«На 200-летие  
морского сражения  
при мысе Гангут»  
Серебро, 19,98 гр.  
Состояние PROOF

One-ruble coin. Russia.  
1914. "To mark  
the 200th anniversary  
of the battle at Ganga  
Udd". PROOF  
Silver. 19.98 grams.

exist in Russia. And last but not least, the European antique art market, unlike the Russian one, can boast of long-established traditions and mechanisms of work with their clients, as well as with hallmark names such as Sotheby's and Christie's.

According to auction reviewers, the prices for Russian works of art have been growing at an average rate of 30% a year recently, and London's auctions seem to have been mainly responsible for such pre-conditioning. Auctions as a form of sale and purchase are widely used and common outside Russia. In the hierarchy of antique market institutions, the auction house occupies the top position.

The Russian auction market presents a somewhat different picture. Here, a few dozen art salons and galleries deal with the selling and buying of art, with prices established depending on personal seller-buyer relations. Meantime, the growing popularity of all kind of auctions has encouraged some Moscow and St Petersburg companies, like Antikvariat na Sofiyskoy or Krokus City, to start auctions. The mechanism of an auction is extremely complicated: it functions like an exchange business, being the only form of trading that allows the discovery of the real cost of the commodity, in this case the work of art, and helps to set prices for the near future. No matter what kind of antique object it might be, it becomes subject to the scrutiny of the evaluation committee, who define the structure and form of its auctioning.

Gelos is the only Russian auction house at present that holds auctions weekly, monthly, by seasons as well as



Вазы парные  
Фарфор  
Россия  
1811–1850-е

Set of two paired  
vases  
Porcelain  
Russia  
1811–1850

on some special occasions meant for art collectors. All of them differ in the quality of the lots and the prices. The art collectors' auction is the major event. They occur twice a year, usually in spring and autumn. At these auctions one can see the best art objects, worthy of any prestigious collection or museum exhibition. The clients are provided with well-illustrated catalogues which are indicative of the price rates in the Russian art market.

Monthly auctions are usually topical. Thus, an auction in March for example, should present lots with a zest meant possibly as a gift for April Fool's Day. An auction in April has, as a rule, an Easter pretext; in May, an auction of paintings and coins, and so on. The most democratic kind of auction is a weekly, or dealer's, one. They auction comparatively cheap works of art of the



Молочник  
и сахарница  
«Маки»  
Серебро,  
золочение  
Россия, Москва,  
фабрика Г.Клингберта  
1908–1916

"Poppies" creamer  
and sugar bowl  
Silver plated with  
gold. Russia,  
Klingert works  
1908–1916

19th–20th centuries. They are usually everyday life objects or curiosities, among which there may be a really valuable rarity, a find for the collector. What distinguishes these auctions from others is the concurrent participation of the owners who auction their antiques alongside professional art dealers, owners of antique shops and galleries, and brokers. Such a scheme enables the auctioneers to diversify both the character of lots and their provenance.

Recently, the antique art market in Russia has felt an influx of interest from abroad which has opened up new chances for the growth of the market. It



came as a result of a decision to levy high import customs duties on antique works of art from January 2004. Experienced art dealers, good at sensing what kind of antiques will be in demand in Moscow, should provide them for their foreign clients. True, the process is still hindered by the existing embargo on taking antique arts out of Russia; this, consequently, prevents the trade turnover from growing. As soon as the customs barriers fall, analysts think, the situation will be balanced: some works of art should go abroad while others, numerically matching the former, should come to be auctioned in Russia.

Any fears of depletion of the antique art market sound preposterous. A market always has its own facilities for development, and the depletion of the market does not occur solely as a result of interventions from outside, but also due to its own ability to revolve, when, from time to time, an auction sale

sees works which have changed hands more than once; every work of art will not belong to any one owner for more than a certain period. This accounts for a kind of circulation process of antiques which, in turn, leads to some renovation of a part of the art market.

Initially, an antique object finds itself on the market, as a rule, due to the financial difficulties of its owner. As for art collectors, the following situation is typical: one work of art from a collection is sacrificed for the sake of purchasing others. As for art dealers, they are usually motivated by a more profitable short-term investment. In contrast, industrialists see the purchase of antiques as good long-term investments, which mainly involves buying paintings.

A painting from the brush of a certain "good" Soviet artist might, for instance, embellish the décor of a private apartment or garnish the interior and the prestige of a corporate collection before it brings some profit to its owners. Investment in antique and contemporary art is known to have yielded lately an average annual return of no less than 25%. According to 2002–2003 figures provided by Gelos, investment in antique art yielded 140–145% for the period with the average wait for

А.М.ИМХАНИЦКИЙ  
Мост окружной  
железной дороги  
1966  
Картон, масло. 52×72

Alexander  
IMKHANITSKY  
Bridge of the Belt Rail-  
way Line. 1966  
Oil on carton  
52 by 72 cm

А.А.САВРАСОВ  
Весна  
Холст, масло  
90×68,5

Alexei SAVRASOV  
Spring. 1880s  
Oil on canvas  
90 by 68.5 cm

К.Е.МАКОВСКИЙ  
Поцелуйный обряд  
(Авторское  
повторение)  
Конец XIX –  
начало XX в.  
Холст, масло  
144×214,5

Konstantin  
MAKOVSKY Ceremoni-  
al of Kissing (author's  
copy)  
Late 19th –  
early 20th century  
Oil on canvas  
144 by 214 cm

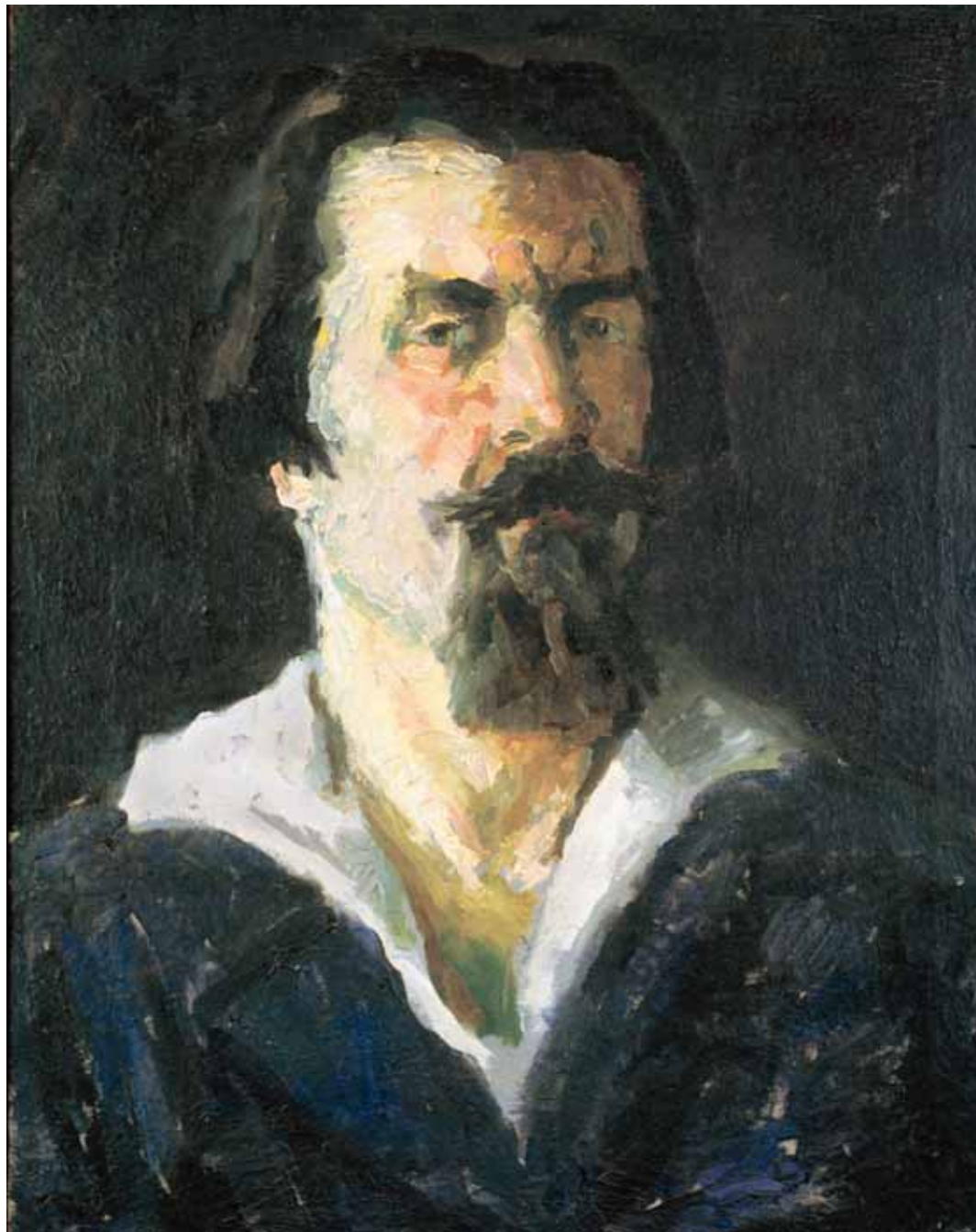


В последнее время открылась новая перспектива пополнения рынка антиквариата в России за счет внешних вливаний. Это связано с отменой в январе 2004 года высокого налога на ввоз предметов старины. Дилеры, обладающие чутьем на дефицитные антикварные вещи, обеспечат приток предметов, пользующихся спросом в Москве. Пока этот процесс тормозят запреты на вывоз антиквариата, препятствующие торговому обороту. Специалисты полагают, что, как только налоговые барьеры падут, ситуация уравнивается, часть предметов уйдет на Запад, но такая же часть обретет рынок сбыта в России.

Говорить об истощении рынка антиквариата, на наш взгляд, сегодня







the purchase of seven to eight months.

The 2002 deregulation of licensing for the antique business brought a growing number of looser, less-experienced art dealers. Moreover, some art research institutions have taken to authorizing documentation on works of art. So, making them "legal" has become easier than finding really authentic works. Gelos is very scrupulous in such matters. Nevertheless, their auctions always include a special category of lots offered with prior notification that a final appraisal has not yet been made.

Today, the Gelos Auction House is

a full-service business involved in the provision of documentation, auctioning and compiling private collections, antique trade apprenticeship and internet auction inter-conferences. Its interests are extremely diversified: paintings of the 16th–early 20th centuries, modern art, icons, coins, jewellery, medals, philately, antiquarian books, decorative arts, antique furniture and rare wines. Gelos has assembled under one roof experts from very different walks of life, including art historians from Moscow University, antique art dealers and appraisers – all top professionals in their areas. All these factors, taken alto-

К.С.МАЛЕВИЧ  
Автопортрет  
Начало 1930-х  
Холст, масло  
55×45

Kazimir MALEVICH  
Self-portrait  
Beginning  
of the 1930-s  
Oil on canvas  
55 by 45 cm

преждевременно. Всегда есть новые возможности для развития. Насыщение рынка происходит не только за счет внешних вливаний, но и вследствие внутреннего обновления. Время от времени на торгах появляются предметы, которые многократно сменяли владельца. У каждой вещи свой период бытования в одних руках. Сэтим связан определенный «круговорот» предметов старины, за счет которого происходит частичное обновление арт-рынка.

Как правило, первоначально предмет попадает на рынок вследствие финансовых затруднений комитента. В случае с коллекционерами это нормальный процесс: можно пожертвовать одной вещью из коллекции ради приобретения других. В случае дилеров мотивацией является более выгодное краткосрочное вложение капитала. Предприниматели рассматривают покупку антиквариата как более долгосрочные инвестиции. В основном это касается живописи. К примеру, картина «хорошего» художника XX века может в течение нескольких лет украшать частный интерьер или способствовать престижу корпоративной коллекции, а по истечении этого срока принести прибыль. В среднем доходность вложений в антиквариат и предметы искусства в последние годы не может быть менее, чем 25% годовых. По данным статистики «Гелоса» за 2002–2003 гг. доходы от вложения средств в антиквариат составили 140–145% при средних сроках продажи предметов 7–8 месяцев.

После отмены в 2002 году лицензирования на антикварную торговлю резко возросло число неквалифицированных операторов на рынке. Многие институты сделали своим бизнесом производство экспертиз, и «легализовать» предмет в сфере искусства стало проще, чем найти его. В «Гелосе» к этому вопросу относятся достаточно щепетильно. На аукционе существует особый стринг «предметов до экспертизы».

Сегодня Аукционный дом оказывает полный спектр услуг на арт-рынке: оценка предметов, продажа с аукционов и формирование личных коллекций, обучение антикварному

делу и возможность участия в Интернет-аукционах. Среди направлений деятельности «Гелоса» – живопись мастеров XVI – начала XX века, современное искусство, иконопись, ювелирника, ювелирное искусство, фалеристика, филателия, букинистика, декоративно-прикладное искусство, антикварная мебель и коллекционные вина. Таким образом, Аукционный дом собрал под своей крышей группу специалистов разного профиля, среди которых искусствоведы из МГУ, антиквары и оценщики – профессионалы в своей области. Взаимодействие всех этих важных составляющих позволяет активно оперировать на антикварном рынке и выделяет масштабы деятельности «Гелоса» среди предприятий подобного профиля.

#### «Гелос-Васледие»

Новым направлением антикварного бизнеса можно считать поиск и открытие неизвестных художников XX века. Как считает президент Аукционного дома «Гелос» О.Н.Стецюра, значительные резервы для торговли имеет перспектива новых категорий предметов – искусства реализма советского периода. Сейчас этой сферой в той или иной степени занимаются многие мелкие дилеры и всего две-три крупные галереи (Леонида Шишкина, «Ковчег»). «Гелос» способен придать этому предприятию иные масштабы, используя свой потенциал и накопленный опыт.

Редким антикварам доводится каждый день иметь дело с шедеврами русской живописи, работами музейного уровня и прославленными именами. На рынке чаще попадают вещи второстепенные, малоизвестных мастеров и забытых художников, не получивших признания в советское время. Тем не менее живописное наследие этого периода огромно и до сих пор не исчерпано. При нынешней широте и всеядности арт-рынка процветают художники, работающие по принципу «чего изволите?». В продаже можно найти и живопись в духе передвижников, и «Сезанна», и «Грабара». В этом смысле подлинная работа

К.С.МАЛЕВИЧ  
Портрет жены  
Начало 1930-х  
Холст, масло  
35,3×27,3

Kazimir MALEVICH  
Portrait of the  
artist's wife  
Beginning  
of the 1930-s  
Oil on canvas.  
35.3 by 27.3 cm



gether, enable Gelos to continue to be active in today's art market, and beat its competitors by its scale.

#### GELOS-HERITAGE

The discovery of hitherto unknown Russian painters of the 20th century is a new line in Gelos's policy, for new categories of works of art from the Socialist realism period, according to the President of Gelos, Oleg Stetsura, are becoming a powerful reserve for the market. At present, only two or three big galleries (that of Leonid Shishkin, and the 'Kovcheg' Gallery), beside other small art dealers, have interested themselves in this mine of artistic inheritance. Gelos, with its capacities and experience, is certainly able to give an impetus to this business, and build it up

to a larger scale.

A rare dealer has the chance to deal with works of renowned Russian painters or masterpieces that deserve to be part of a museum collection. More often, the market is flooded with paintings by second-rate, obscure or forgotten artists who failed to win recognition in Soviet times. Nevertheless, that period has left a really enormous legacy, a "Klondike" still to be discovered and marketed.

Nowadays, when large-mindedness and client-indulgence are encouraged, you can find anything on the market – paintings in the style of the *peredvizhniki*, or pictures after Paul Cézanne or Igor Grabar. In a sense, an original painting by an unknown artist of the 1960s should cost more than any pseudo-Grabar, if the quality of the painting is up to standard, and the individualistic style of the artist is of good account, and





Дуэльный гарнитур с капсульными пистолетами в коробке Франция, Париж, мастерская «Гастин-Ренетт», около 1855

Set of duelling capsule pistols in the box France. Paris Gastine-Renette workshop Ci. 1855

Ложка десертная в оригинальном футляре Серебро, эмали Россия, Москва, фирма К.Фаберже 1908-1917

Dessert-spoon in the original box Silver, enamel Russia Faberge workshop Moscow 1908-1917

can be authenticated by an independent panel of experts.

Gelos's new enterprise is to find talented painters, or collectives of painters, who worked in the mid-20th century. So, soon, the Gelos-Heritage gallery is to launch a one-man show of one such obscure painter of the 1960s, the Armenian artist Taron Garibyan. His individual manner – sometimes expressive and catchy, sometimes subtle and highly emotional – manifests itself in his still-lives and landscapes, both extraordinarily rich in colours. In the opinion of profes-

Скульптурная композиция «Суд станового» Фарфор, роспись Россия, Москва, завод Гарднера 1870-1890

Stanovoi's Judgment Figurine. Porcelain Russia. Gardner porcelain and china makers, Moscow 1870-1890



известного шестидесятника должна стоить дороже, чем любой псевдо-Грабарь, при условии наличия определенного качества живописи, особого стиля у автора и подтвержденной независимыми экспертами художественной ценности его произведений.

Поиск и выявление талантливых художников и целых творческих групп, работавших в середине XX столетия, – задача нового направления в деятельности Аукционного дома. В галерее «Гелос-Наследие» скоро откроется персональная выставка неизвестного шестидесятника – армянского художника Тарона Гарибяна. Его необыкновенно богатые по колориту натюрморты и пейзажи отличаются своеобразной, ни на что не похожей манерой письма: от яркой экспрессии до тонких перемен настроения. С точки зрения профессионалов, Тарон был типичным маргиналом со сложной творческой судьбой шестидесятника, человека не из художественной среды, нигде не обучавшегося самородка. К открытию выставки будет опубликован каталог его работ. Популяризация живописного насле-

дия неизвестных художников требует больших интеллектуальных и материальных ресурсов, поэтому сотрудники галереи «Гелос-Наследие» сознательно идут на риск в надежде, что новые имена рано или поздно обретут свое место в истории русской живописи XX века, а картины привлекут внимание коллекционеров.

Сегодня Аукционный дом «Гелос» не ограничивает свою деятельность только сферой торговли. Намечена широкая выставочная деятельность при поддержке Министерства культуры РФ, Государственной Третьяковской галереи, Русского музея, Союза художников России и многих других организаций, заинтересованных в сохранении наследия отечественного искусства. Для того чтобы зритель мог получить доступ к разнообразным работам из частных собраний отдельных коллекционеров, целых организаций или наследников ярких мастеров, постоянно функционирует некоммерческое культурно-просветительское учреждение – Музей «Гелос».

*Елена Лопатина*



А.М.ГЕРАСИМОВ Портрет дочери в саду. 1951 Холст, масло 120×90

Alexander GERASIMOV Portrait of Daughter in the Garden. 1951 Oil on canvas 120 by 90

ТАРОН ГАРИБЯН Натюрморт с розами Картон, см. техника 49×59

TARON GARIBYAN Still Life with Roses Mixed media on carton 49×59

«Пасхальный сувенир «Часы-яйцо» в футляре Санкт-Петербург, фирма К.Фаберже, мастер М.Е.ПЕРХИН 1896-1903

«Mikhail PERCHIN Easter souvenir "Clock Egg" in the original box. Russia Faberge workshop, St Petersburg 1896-1903

sional critics, Taron Garibyan was a typical marginal painter with the difficult life of a man of the 1960s, who did not come from an artistic family and had never studied painting – effectively, a self-taught talent. His pictures will be introduced in a catalogue marking the opening of the show. Naturally, the promotion of an unknown painter's heritage calls for considerable intellectual and financial input, but the gallery is ready to run the venture in the expectation that such new names sooner or later should find their niche in the history of the Russian fine arts of the 20th century, and will catch the eye of art collectors.

In conclusion, Gelos does not confine itself to the auction business. Firstly, it is part of a large exhibition project sponsored by the Russian Ministry of Culture that also includes the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, Russia's Union of Artists and many other institutions concerned with the preservation of the national art heritage. Then, to allow larger audiences to have access to pictures which remain in private or corporate collections or with the painters' heirs, Gelos has opened a charitable, non-profit educational institution, the Gelos Museum.

*Elena Lopatina*



«Не хотелось бы  
убегать от самого  
себя...»

В залах Тнженерного корпуса кретьяковской галереи прошла фотовыставка «криалог: фев Белихов, Валерий иировский, иергей Жатржембский» в рамках проекта «кретьяковские встречи» к 150-летию ГкГ. Тизвестный фотомастер, в активе которого около ста выставок, номинированный на Государственную премию жл в области литературы и искусства за 2003 год, фев Белихов показал снятые с вертолета цветные фотографии, раскрывающие через пространства иибири бескрайность земли и красоту русской природы. Валерий иировский, профессиональный переводчик с итальянского, влюбленный в эту страну, в экспозиции был заявлен удивительными фотопейзажами Тталии, поражающими своей душевностью, камерностью, трепетностью. иергей Жатржембский отобрал для выставки не уже нашумевшие «Арыши Аремля», а совсем «свежие» работы, сделанные в Европе и жоссии, в основном пейзажи и архитектурные мотивы. йри абсолютной непохожести трех авторов, экспозиция выставки – лейтмотивом которой стала тема земли, единой для всех, – была создана столь гармонично, что оказалась поистине завораживающей.

Автор проекта «Третьяковские встречи» и куратор фотовыставки «Триалог» Татьяна Пынина беседует с одним из ее участников Сергеем Ястржембским.

Фото Сергея  
Ястржембского

Photo by Sergei  
Yastrzhembsky

Когда в прошлом году я увидела фотографии Сергея Ястржембского и поняла, что это отнюдь не дежурное увлечение известного политика, то возникла естественная мысль – случайно ли он взял в руки камеру, начал обучаться фотомастерству и стал выставляться. Многолетний журналистский опыт привел меня к убеждению, что случайности бывают редки и, скорее при детальном изучении, оказываются некими закономерностями. Поэтому, понимая, что из ничего не бывает нечего, я и задала первый вопрос Сергею Владимировичу о его семье, среде, его воспитавшей.

– Я думаю, что, действительно, все куда-то переливается, и влияния какие-то существуют внутри семьи. По молодости лет я мало интересовался своими предками, хотя домашние мне говорили, что это мой двоюродный дедушка, чьи картины висят и у нас дома, и у других родственников. Уже много десятилетий спустя я узнал о том, что он один из представителей художественной культуры Серебряного века, что сейчас его работы находятся в собрании Третьяковской галереи. А среда была достаточно интересная – такая комбинация между авиацией и музейным делом. Дед, Андрей Станиславович Ястржембский, известный по тем временам профессор в области теории авиационного дела, доктор наук, возглавлял кафед-



ру термодинамики в Военно-воздушной академии имени Жуковского; второй дед, Иван Николаевич Виноградов, еще во времена царской России стал после гибели Петра Нестерова во главе Российской эскадрильи; мой отец, инженер ВВС, полковник, большую часть своей жизни работал в конструкторском бюро МиГ, затем в структуре, которая аналогична сегодняшнему Рособоронэкспорту. Теперь то, что касается музейного дела. Мой дядя, Лев Андреевич Ястржембский, в 60–70-е годы был директором Музея истории и реконструкции Москвы; моя бабушка по материнской линии была директором ЦПКиО имени Горького – правда, это не совсем музей (смеется), но тем не менее, – потом директором одной из круп-



Фото Валерия  
Сировского

Photo by Valery  
Sirovsky

ных библиотек Москвы; моя мать, историк, работала в музее Ленина – так что какое-то музейное начало тоже присутствовало. Трудно здесь, конечно, выявить каналы влияния, но, наверное, все воздействует на человека, особенно в детстве.  
– Вы, очевидно, росли среди книг, картин?  
– Дома было много картин и прекрасная библиотека, которую и я очень рано начал пополнять. Вообще, в семье всегда считалось, что лучший подарок на какие-то праздники и на день рождения – книга. С книгами жили все время очень тесно, близко.  
– А с фотокамерой когда познакомились?  
– Фотоаппарат я взял впервые в 27 лет – купил в Праге в 1980 году. Мой папа хорошо фотографировал, делал любительские фильмы, у него был хороший вкус, он замечательно рисовал. А я купил для того, чтобы просто документировать свою жизнь,

когда приехал работать в Прагу: новое государство для меня, граница. – А когда это перешло уже в искусство?  
– Ну, а насчет искусства – все это довольно спорно, надо еще обсуждать, что такое искусство в моем исполнении (смеется). Я не воспринимаю это как искусство до сих пор. А интерес, скажем так, к тому, чтобы у меня был более профессиональный взгляд на фотографию, возник гораздо позже. Все началось с желания просто подучиться. И на счастье, в моей жизни появился Лев Мелихов.  
– Как учил Мелихов?  
– Со Львом было несколько полезных занятий. Вначале он выбрал лучшую форму учебы: «Смотри, как делаю я». Он мне показывал свою съемку и объяснял, почему избрал такой ракурс, почему он так фотографирует, и это было любопытно: я увидел, что можно совершенно по другому смотреть на мир и иначе фотографировать, чем это делал я – по наитию. Потом мы

сделали вместе только одну съемку – практическое занятие было во дворе его мастерской, когда он мне доказал, что за интересными снимками не обязательно ездить далеко, они находятся буквально под ногами. Мне было немножко смешно выходить с камерой во двор, почти на помойку, и искать там какие-то ракурсы: облупленная штукатурка, провода, которые змейкой вились по стене. Помню, был великолепный контраст света и тени, что очень помогло. Лев заставил меня посмотреть по-другому на эти предметы, на эти мелочи и снимать то, что он видит. Говорит: «Посмотри, вон там некий узел проводов на стене, как бы ты его снял? Вот я сниму, а затем ты». Потом, когда мы сравнивали наш материал, то знное количество снимков было сделано как бы одним автором, то есть ракурс, масштаб, угол съемки, получившаяся в результате композиция были почти идентичными. Мелихов открыл мне видение деталей, которое у меня раньше отсутствовало.





– Мелихов обратил внимание на детали, на что еще он обратил Ваше внимание?

– Ой, очень на многое. Он, в принципе, структурировал мое фотозрение: была некая расплывчатая масса, поток фотографического сознания, а он придал ему определенную стройность, направленность, заостренность. Показал различные технические приемы, много дал с точки зрения композиции, обратил мое внимание на наличие соотношений – массу всяких вещей подсказал, которым я не придавал особого значения. Главное, что Лев, листая свои фотографии, тем самым меня обучал. Единственное, что он не может в вас вложить, – это внутреннее чувство натуры, оно должно быть своим.

Фото  
Льва Мелихова

Photo by  
Lev Melikhov

– Насколько я понимаю, Вас в основном привлекает пейзаж, городской пейзаж как объект фотографирования?

– Безусловно. Мне интересно снимать одни и те же объекты в различные периоды их освещения и смотреть, как меняется свечение архитектуры, каких-то отдельных ее элементов в зависимости от игры света и тени, интересен эффект отражения – будь то вода, стекло, пластмасса, – интересны тени.

– А человек не интересен в принципе? Или есть усталость от людей, они мешают?

– Подспудно это присутствует, наверное, в подсознании. Вернее, не они мне мешают, а я им мешаю. Тем, что для них человек с экрана находится рядом, да он тут еще и фотографирует! Люди останавливаются, удивленно начинают на тебя таращиться, подходят, спрашивают. Я не говорю, что это плохо. Напротив – нормально, естественная реакция человека – любопытство. Наверное, надо делать классные портреты, чтобы потом где-то выставляться. Думаю, сначала надо просто руку набить на тех сюжетах, которые я сейчас снимаю. Возможно, начну и людей фотографировать. Я не говорю, что это такая для меня запретная территория, может, со временем проникну и туда.

– А животные?

– Для того чтобы снимать животных, надо обладать колоссальным ресурсом времени, терпения. А еще надо обустроить съемку – что всегда огромный труд. Тот, кто снимает мир дикой природы, должен быть абсолютно свободным человеком, посвятить себя целиком именно этому. Такой возможности у меня просто нет.

– Как фотограф, Вы – амбициозный человек?

– В принципе, все, что я делаю, так или иначе связано с моими амбициями. Если я начинаю что-то делать, то мне хочется добиться если не оптимального, то хорошего результата.

– То есть Вы намерены продолжать выставляться, делать книги?

– Пока намерен заниматься своей

основной работой – это главное для меня.

– Но фотография – не хобби?

– Да, наверное, уже не хобби.

– Это способ самовыражения?

– Безусловно, фотография – способ самовыражения. Потому что ты получаешь импульс от увиденного, этот импульс в тебе преобразуется, возникает такая обратная связь, и ты хочешь сразу же запечатлеть то, что возбудило некие эмоции. У меня отношение к фотографированию сродни отношению к охоте. Когда я вижу, что у меня есть возможность сфотографировать что-то новое, что никто еще не снимал, понимаю, что в результате съемки может появиться нечто действительно примечательное, и у меня возникает азарт, адреналин начинает работать.

– А почему, если Вы предполагаете ангажированное отношение к себе как к фотографу в силу существования фамилии-бренда, Вы не выставляетесь под псевдонимом?

– Я не думал представляться под псевдонимом, потому что не предполагал активно выставляться. Так получилось. Но совсем не значит, что я не буду фотографировать, – мне не хотелось бы убегать от самого себя. В любом случае я всегда знаю: есть искреннее отношение к тебе и есть отношение, скажем, потребительское, ангажированное взглядами человека на политику, на то, что ты делаешь. Если я буду выставляться, то все равно буду делать это под своей фамилией. Другое дело участвовать в конкурсах анонимно, на общих основаниях – это интересно, вот как сейчас получилось на конкурсе «Серебряной камеры».

Очень важно, что меня на старте поддержали безусловные авторитеты в фотографической среде. И возможность, которую предоставила Третьяковская галерея, в том числе для моих фотографий, – конечно, огромный стимул. Уверен, что Третьяковка, независимо от политических имен, не стала бы подставлять свой высочайший авторитет и предоставлять абы кому свои выставочные площади.

## "I wouldn't like to flee away from my own self..."

THE TRETYAKOV GALLERY ENGINEER PAVILION MARKED THE 150TH ANNIVERSARY OF THE TRETYAKOV'S COLLECTION WITH THE PHOTOGRAPHIC EXHIBITION CALLED "TRILOGY: LEV MELIKHOV, VALERY SIROVSKY, SERGEI YASTRZHEMSKY", A PART OF "THE TRETYAKOV GALLERY SESSIONS" PROJECT. LEV MELIKHOV, THE ACCLAIMED MASTER PHOTOGRAPHER WHOSE WORK HAS BEEN SHOWN AT OVER 100 EXHIBITIONS, AND WHO WAS NOMINATED FOR RUSSIA'S 2003 LITERATURE AND ARTS STATE AWARD, PRESENTED HIS BIRD'S – EYE VIEW COLOUR PICTURES, MADE FROM ON BOARD A HELICOPTER, IN WHICH THE MASTER MEANT TO CONVEY THE VASTNESS OF THE COUNTRY AND THE BEAUTY OF ITS NATURE THROUGH THE IMMENSE EXPANSES OF SIBERIA. BY CONTRAST, VALERY SIROVSKY, A PROFESSIONAL TRANSLATOR WHO KNOWS AND ADORES ITALY, WAS REPRESENTED BY HIS AMAZING ITALIAN LANDSCAPES, WHICH ARE BOTH WARM IN SPIRIT, AND DOMESTIC, AND TOUCHING IN THEIR CONCEPTION. AND SERGEI YASTRZHEMSKY, THE AUTHOR OF THE SENSATIONAL "ROOFS OF THE MOSCOW KREMLIN" SERIES, CHOSE TO FEATURE HIS MOST RECENT, PRACTICALLY "FRESH FROM PRINT", WORK – MAINLY LANDSCAPES AND ARCHITECTURAL STUDIES TAKEN IN EUROPE AND RUSSIA. THE FACT THAT THE THREE MASTERS, DESPITE BEING ABSOLUTELY DISSIMILAR IN STYLE, HAD JOINED TOGETHER IN NO WAY GAVE RISE TO A DISHARMONY. EXACTLY THE OPPOSITE: THE RESULT WAS A FASCINATING BALANCE, UNITED BY ITS "THE EARTH IS SHARED BY ALL" LEITMOTIF.

**Tatyana Pynina,**

*"The Tretyakov Gallery Sessions"*

*initiator and curator of the "Trilogy"*

*show interviews one of its participants,*

**Sergei Yastrzhembsky.**

*Last year, when I first saw Sergei Yastrzhembsky's photos, I realized that for him photography was not just a matter-of-fact hobby of a prominent politician. And that, naturally, prompted the following question: Was it only by chance that he took up and mastered photography, then began to show his work publicly? I launched my interview asking Sergei Yastrzhembsky about his family, environment and background.*

– I think it's true: there are undercurrents in everything. Any family has influences from generation to generation. When I was a young man, I was not much interested in my ancestors. But I remember, at home, I was sometimes told that my great-uncle, whose pictures hang on the walls of my home and the homes of my relatives, belonged to the artistic circle of the Russian "Silver Age",

but is nevertheless an object of culture. Later, she became director of a large library. My mother, a historian by training, worked in the Lenin Museum in Moscow. So she was a kind of museum worker, too. Who or what has influenced me is certainly difficult to say. But everything seems important in making up a person's background, especially in childhood.

– *You must have grown up in an atmosphere of books and art?*

– Certainly, we had many paintings at home. A superb library, too. I remember increasing it by collecting books of my choice from quite an early age. In my family, at whatever festive occasion – a birthday or anything else – a book was always the best present. Books were read and re-read, and made up an essential part of our lives.

– *When did you get familiar with a camera?*

– I bought my first camera in Prague in 1980. I was 27. My father was good at photography, and used to shoot amateur films. He also had good artistic taste, and could draw beautifully. As for me, I bought a camera just to comment on the events of my life in a new place, abroad.

– *When did "comment" become "art"?*

– Well, if you ask about art, my contribution to that field is far from certain, and leaves room for critical scrutiny, I think. Is there really any "art" in what I do? I am still not sure that I see it as art. But, as for my professional interest in photography, it came much later. It started with a desire to find better education in the field. Luckily, I met Lev Melikhov.

– *How did Lev Melikhov teach?*

– Lev gave me a few very useful lessons. At first, in my opinion, he chose the best form of teaching: watch what I do, and learn. He explained his pictures, saying why he had chosen one shot angle rather than another, why he was shooting in this way rather than that. It was curious: I understood that a photographer could have an absolutely different vision of the surrounding world, and take pictures in a way that was completely different from how I used to do it, on a hunch. Then we had just one joint shooting session. We were practising outside, in the courtyard of his studio





Фото Сергея Ястржембского  
Photo by Sergei Yastrzhembsky

and he proved that one did not need to go far away to take an eye-catching photo. A whole range of interesting subjects were there right next to you. I felt a little stupid going with my camera out into the yard, literally to the rubbish bin, looking for some – God knows what – angle: plasterwork peeling off the wall, pieces of wire running like snakes down the wall. I remember the superb play of light and shadow that day, which made my task easier. Lev encouraged me to see all such things, such trifles, in a new light, to take pictures of what, actually, he saw in them. "Can you see that knot of wires on the wall?" he would say. "How would you photograph it? Let me photograph it first, and then you take your picture of it." Later, when we were looking through the pictures to compare them, we found that some almost appeared to be taken by one and the same photographer – that is the shot angle, scale, composition, all such aspects turned out to look practically the same. Lev Melikhov made me see details which had previously escaped me.

– *Lev Melikhov draw your attention to such "trifles". What else did he draw your attention to?*

– To many things, of course. He shaped my vision of a photographer, made it structured: before it had been such a flabby sort of stuff, a kind of photographic "automatism". He attached a certain harmony, polarity and acuity to my camerawork. He introduced me to a variety of photo techniques, improved the composition of my pictures, pointed to the importance of proportions and planning. In a word, he introduced me to a number of things which I had not reckoned before as important. But the major thing was that, running through his own pictures, Lev was training me that way. The only faculty that nobody is able to teach you is an inner sense of nature. It must be – originally – your's.

– *I understand, as a photographer, you are keen mainly on the landscape, strictly speaking, the urban landscape?*

– I find it interesting to take pictures of the same objects at different times of the day, in different lights, and watch the sun's glow change architectural forms, arabesques or other intricate features with its play of light and shadow. What is also interesting is the reflec-

tion effect, no matter on what surface – water, glass, plastics. Shadows look fascinating.

– *And people? Do you have any interest in people as a subject for photography? Or you are tired of people in general and see them as a nuisance?*

– I must be feeling something of the kind, subconsciously. Or rather, it is not they who are a nuisance, but me. I mean – people feel uneasy when they see a man known from the television screen studying them. And, more than that – taking pictures of them! People stop, start staring at you in surprise, come up, ask you questions. I don't mean there is anything bad in that as such. It must be normal – a natural human reaction – to be curious. Also, such portraits must be really superb if they are to be displayed publicly. I think, I should gain experience in taking good pictures of what I am photographing now. Later, perhaps, I will move towards portraiture. Why not?

– *What about animals?*

– It takes huge time and patience to take pictures of animals. Moreover, such shoots need special arrangements: it is a great deal of trouble, and an uphill task. Those who take up shooting wildlife need to be absolutely free from any other job. They should be ready to devote themselves to nothing else. As for me, I physically don't have time for that.

– *Are you ambitious as a photographer?*

– Anything I do involves ambition somehow or other, I think. If I take up anything new, I always strive for a good result, if not the best.

– *That means you intend to keep on taking photographs for exhibitions and writing books?*

– For a while I would like to be good at my professional duties. This ambition is of primary importance for me.

– *But you can't say that, for you, photography is just a hobby?*

– Well, probably, no, I can't. It is not just a hobby any more.

– *Can you call it your "medium"?*

– Of course, photography is my medium. You get an impulse from what you see. The impulse transforms and originates into a kind of feed-back. That immediately sends you itching to imprint what has provoked your emotions. Photography makes me feel like a sportsman.



На вернисаже:  
ген. директор ГТГ  
В.А.Родионов,  
советник ген.  
директора по  
связям с  
общественностью  
Т.Ю.Пынина,  
С.В.Ястржембский,  
В.Б.Сировский,  
Л.Б.Мелихов

The opening of the  
exhibition: the  
Tretyakov Gallery  
General Director  
Valentin A. Rodi-  
onov, Public Rela-  
tions Adviser  
Tatyana Y. Pynina,  
Sergei V. Yas-  
trzhembsky, Valery  
B. Sirovsky and Lev  
B. Melikhov

When I can shoot something new, something no one has been able to take a picture of before, I see my chance to make something special. It arouses my faculties, brings on the adrenalin – and I feel devil enough to do it.

– *Why did you choose to participate in the exhibition under your own name – one that is well known, and may provoke a biased judgment of your work? Would it not be wiser to disguise your work with a pseudonym?*

– I did not think of assuming a pseudonym because I was not going to show my pictures publicly. This show... It was a matter of chance. It doesn't mean, of course, that I will stop taking photographs – I wouldn't like to flee away from my own self. Anyway, I can always tell the distinction between sincere praise for what I am doing from, say, praise that is motivated by politics. If I take part in other shows in the future, I will do so under my own name. It's another matter to enter a photographic competition anonymously, like all the other competitors: that is a real challenge. That is why I enjoy participating in "The Silver Camera" competition now.

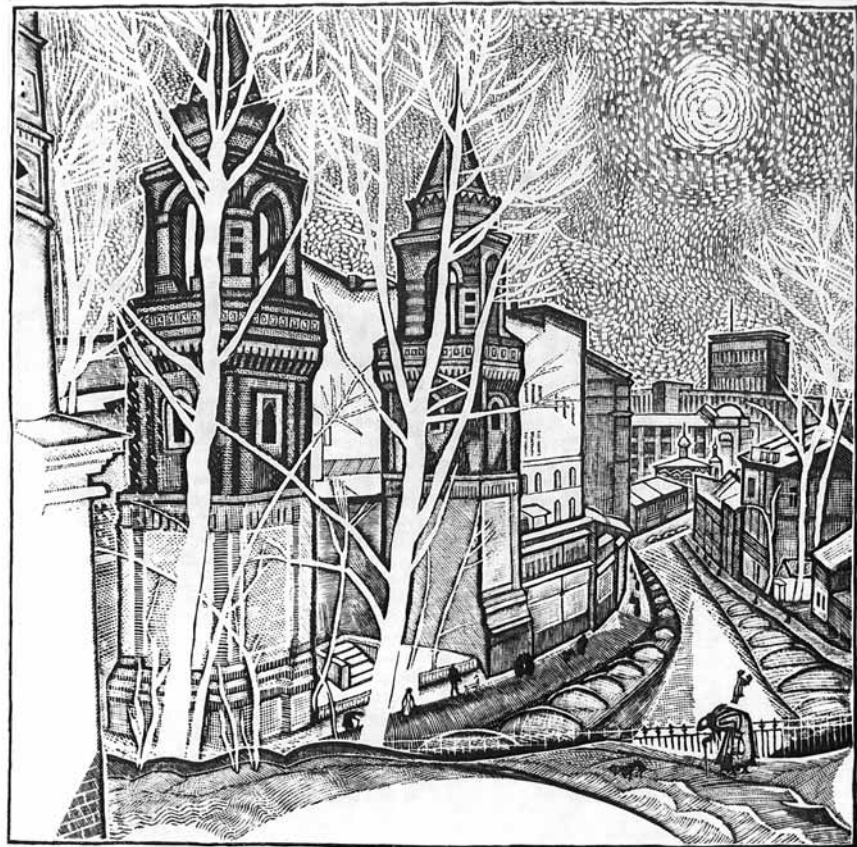
For me, it was crucial that, from the very start, I was encouraged by absolute authorities in photography. Also, the fact that the Tretyakov Gallery was hosting the photography show that included, among others, my pictures, was very stimulating, of course. I am sure the Tretyakov Gallery wouldn't have risked their reputation to invite just anyone, regardless of his or her political importance, to have a show on their premises. That speaks for itself.



# ОН ГОРЯЧО ЛЮБИЛ МОСКВУ

## О московских гравюрах Гурия Захарова

Ааждый день меняет облик Босква. Аоренные  
москвичи, переехавшие  
в новые районы, с тайной грустью встречаются со  
старыми домами,  
где прошли детство, юность, где судьбы свершали  
необратимые повороты.  
Больно видеть на месте дома, где прожито столько лет,  
порой полжизни, наскоро разбитый сквер. Еще весной  
дом стоял,  
а летом – цветник. как случилось  
и со мной. йроезжаю по каганской улице –  
нет углового дома 33/61 на Большой Андроньевской.  
оетко отпечатался  
в памяти его фасад в стиле «модерн»  
с лепными маскаронами и сине-лиловым кафелем,  
красивый снаружи, а внутри – типичный доходный дом  
начала мм века: теснота коммунальных квартир, узкая  
лестница, пропахшая кошками.  
Ғ жалеть-то не о чем. Во в снах является старый дом,  
которого мгновенно  
не стало в фестивальное лето... Жизненные заботы не  
дают впасть в ностальгию  
по утраченному прошлому. Ғ все же  
в душе каждого москвича отведен  
уголок Боскве уходящей.



Много лет жил в Москве Гурий Захаров. Родился он в старинном русском городе Кимры. И самое удивительное, в начале шестидесятых художник так увидел и почувствовал Москву, словно торопился ее запечатлеть, опасаясь, что каждый мотив, как видение, может исчезнуть внезапно и навсегда. Его детство проходило далеко от Москвы, а впечатление от его гравюр такое, будто он на Таганке родился и вырос. В офорте «Марксистская улица» я вижу улицу детства. Знал ли художник, что улицы через десяток лет не станут, будет совсем другая, и что ему одному выпадет на долю изобразить ее с узкими тротуарами, рядами старых лип, с горбатой булыжной мостовой, припорошенной снегом? По улице в поздний час идет женщина. В ней узнается жена художника, скульптор Татьяна Соколова. Кажется, что силуэт запоздалой прохожей застыл неподвижно, а деревья движутся. Они словно расступаются в стороны, шевелят замерзшими ветвями, среди них сверкает одинокая звезда. Тени деревьев скользят в свете фонарей по тротуару, взбираются ступеньками

вверх по бревенчатой кладке деревянного дома.  
Коммунистическая улица в одноименном офорте художника переключается с Марксистской. Он – ее зеркальное отражение. Вновь ночная улица с вековыми громадными тополями. Художник уже не застал старых тротуаров, погребенных под многослойным асфальтом, из больших, прекрасно отесанных каменных плит, разноцветных под дождем. Странной, бесплотной тенью мелькнул прохожий, как гриновский персонаж из «Лунного света». Эта улица уцелела, а той Марксистской, в прежнем виде, – уже нет. Здесь протуберанцем слепит глаза фонарь, там его не увидеть. Снова – улица моего детства.  
Дарование художника развернулось в те годы, когда станковая гравюра набирала высоту. В это время интересно работали в Ленинграде О.Почтенный, А.Ушин, в Москве – И.Голицын. Подчеркнутая четкость композиционного построения московских пейзажей Захарова шла от его пытливости – на первых порах он настойчиво изучал полюбившиеся городские «объекты», вжившись же в

них, возвратившись, и не раз, к полюбившемуся мотиву города, он его обживал обстоятельно, неторопливо. Художник обладал редким даром интуиции. Она-то и давала ему возможность априорно постигать труднопостижимое. Не потому ли ему дано было видеть за реальными домами, дворами, закоулками, за открывающимися из-за них перспективами давно прошедшее и не им пережитое? Подобное доступно только подлинному мастеру.

Летописью Москвы, древней и новой, гравюры Захарова не назовешь. В них нет методичного и обстоятельного повествования. И рассказа тоже нет. Есть нечто такое, что ближе всего к стихам, не стиснутым рифмой, но с четко заданным ритмом, с предельной концентрацией содержания, отлитого в единственно возможную формулу, с разнообразным эмоциональным звучанием от эпически созерцательного до гротеска с лирическим подтекстом. Ирония в его листах переплетается с грустью, мечтательность не противоречит рассудочности. Ассоциативный строй гравюр художника – как поэтические строки.

Владимир Фаворский когда-то говорил, что чувства у него не более чем у других, просто он смотрит пространство, другие же этого не делают. То же самое мог бы сказать Гурий Захаров, сложившийся как художник во многом под влиянием выдающегося гравера нашего времени.

Монументально воспринята Москва в одной из ранних линогравюр – «Проспект Мира». Умение оперировать силуэтом, акцентирующим глубинность целого и одновременно сохраняющего плоскость, отличает этот лист. Пространственное построение основано здесь на постоянном удалении параллельно расположенных холмов пустыря. Арки дальнего виадука зияют ослепительной белизной, прорываясь в далекое и необъятное воздушное пространство. В центре плоскости по краям усиливают ее. Пейзаж с виадуком полон торжественной мощи. Художник и не предполагал, что высокие жилые дома в этой части проспекта Мира навсегда засло-

нут собой железнодорожный виадук, из-за которого когда-то открывалось «прекрасное далеко»?

Художник любил бродить по Москве на рассвете. В эту пору здания особенно тихи и торжественны. Старая Солянка неудобна для дневных прогулок. Слишком большое движение, улицу трудно перейти, машины ревут. Зато в ранний час красота улицы открывалась решительно во всем, включая незначительную деталь – широко распахнутое окно где-то наверху. Захаров верен себе: в его представлении поэзия города не чужда обыденного. Житейские подробности – как простые слова, наполняющие достоверностью чеканную стихотворную строку. Таков офорт «Солянка». Художник неоднократно возвращался на эту улицу. Наблюдал ее вечером. Размышлял об одинокой старости, благополучной зрелости, беспечной юности. Тишина улицы взрывается песней под гитару, дама чинно прогуливает собаку, старушка с палкой бредет, тяжело ступая. Кругом – живописная теснота заборов, деревянных и каменных домов и домишек, ворот, дверей, окон и оконцев, характерных в конце 60-х годов именно для этой части Москвы, между Таганкой и Китай-городом.

Колокольня церкви XVIII века там, где кончается Солянка и перекинут через Язу Астахов мост, заманивая для многих художников. В линогравюре Захарова «Яузские ворота» церковь взята в неожиданном ракурсе. Она – фон для портрета в рост, парадного портрета Татьяны Соколовой. Сверкают вечерние огни, сияют ореолами звезды, месяц... Вы замечаете, что величественное здание и горделивая прохожая как будто соперничают – кто выше, более статен. Чувство юмора, присущее художнику, не дает им вознестись на котурнах. И вы с улыбкой отмечаете, что церковь вырастает из пьедестала домов за мостом, а постаментом для женщины служит целая улица.

Долгие годы Захаров жил на улице Володарского, она же Гончарная. Не раз он взбирался по крутому Ватину переулку, стойко хранящему в памяти старожиллов свое прежнее название – Швивая горка. В разговоре его

◄ Вид от церкви  
Св. Владимира  
в Старых Садах.  
Из серии «Москва»  
1985  
Линогравюра  
85×83

◄ View from  
the Church of  
St.Vladimir in Stary  
Sady (Old Gardens)  
Series "Moscow"  
1985  
Linocut  
85 by 83 cm

Автопортрет  
в мастерской.  
Из серии  
«Московские  
интерьеры  
и портреты»  
1986  
Линогравюра  
89×70

Self-portrait in  
the Artist's Studio  
Series "Moscow Inter-  
iors and Portraits"  
1986  
Linocut  
89 by 70 cm

часто переиначивали – Швивая горка. На самой ранней гравюре «Ватин переулок» мальчик катается на санках, рискуя врезаться на бешеной скорости в парапет Язуы. У Захарова на этой улице впервые встречаются и расходятся детство, молодость и старость. Здесь всюду – двух-трехэтажные покосившиеся домики. На более поздних гравюрах их уже нет. «Швивая горка», награвированная через несколько лет, – совсем другая. Художник смотрит на нее снизу, от высотного дома на Котельнической набережной. Улицу спрямили, но крутизна осталась. Новые дома с балконами сильно отступили от тротуаров, и открылся чудесный вид на церковь Никиты Мученика на вершине горки, где находится подворье Афонского монастыря в Греции.

В гравюрах Захарова Москва предстает городом крутых берегов и холмов. Даже площади ее холмисты, например Таганская. В активно растущей ввысь старой части города сохранилось, на удивление, еще много мест, открытых для глаза. В этом убеждает линогравюра «Яуза». Пешеходный мостик изящной дугой изогнулся над извивом реки, а дальше, словно крепостная стена, – высокий железнодорожный мост с редкими







арками. Мосты создают автономные пространства в пределах единой перспективы, которую держит извилистый приток Москвы-реки. Здесь необычайно многое объято взглядом. Венчают пейзаж далекие очертания архитектурного памятника XV века, давшего название площади и двум улицам, Большой и Малой Андроньевским. Найти и изобразить старый рабочий район столицы, найти гармонию между древностью и современностью – значит открыть дотоле сокрытое. Сложность пространственного построения пейзажа – лишь часть этого открытия. Лучи солнца озаряют горизонт, штриховка из темной и густой становится серебристой, свето-

носной. Лучи осеняют и мосты, и набережную, и замерзшую реку, вливая в душу морозную бодрость, слагая гимн городу.

Гурий Захаров любил выходить из дому после снегопадов. Тогда контрасты светлого и темного становились как бы готовой тональной раскладкой для гравюр, город представлял восприятию подчеркнуто «графичным». Впрочем, природу и городской ландшафт в готовом виде он, как истинный поэт и художник, не воспринимал. Всегда искал свою, особенную точку зрения. Натуру пропускал сквозь воображение, а уж она-то подсказывала линии, объемы, силуэты и штрихи, из которых рож-

Торжок.  
Набережная.  
Из серии  
«Путешествие  
по Пушкинскому  
кольцу». 1978  
Линогравюра  
69×66

Torzhek  
Embankment  
Series  
"Pushkin  
Ring Travel"  
1978  
Linocut  
69 by 66 cm

дался образ. Очищал найденное от ненужных деталей, а иные добавлял по своему усмотрению. Ему не скучно было лицезреть многоэтажные дома, – в них не найти буквального пересчета окон, а дома – узнаваемы. И деревья у него особенные. Ему важно не то, сколько у дерева веток, куда любопытнее их устройство. Он обладал точным композиционным чутьем и изобретательностью в построении каждого листа. Его городские пейзажи чем-то напоминают интерьеры со сложными пространственными зонами и ячейками. Недаром после окончания Высшего художественно-промышленного училища он стал специалистом по интерьеру.

В Захаровских гравюрах всегда ясно, каков рельеф местности, где пролегает улица, извилистая она или прямая, как расположены дворы, как завязаны сложные, но под его резцом всегда распутанные узлы большого города. Испытав благотворное влияние В.А.Фаворского, Захаров творчески, а значит смело, продолжил большие традиции. И его художническая самобытность более всего проявилась, возможно, в городских пейзажах.

У старого, ушедшего в прошлое Арбата и его переулков был свой поэт, Булат Окуджава. У Таганки был свой художник, Гурий Захаров. Запечатлел он и другие уголки Москвы, причем очень интересно. Гравюры, посвященные Таганке, можно разделить на циклы и сюиты, как стихи, посвященные чему-то одному. Прекрасное оказалось поблизости, в прилегающих к Яузе улицах, в десяти-двадцати минутах ходьбы от дома.

Дыхание большого города мы ощущаем не только и не столько в изображении широких перспектив и панорам, сколько в маленьких улочках, причудливо змеящихся, как русла старых ручьев. Пульс жизни в них бьется мерно, а не учащенно, и человек обретает душевное спокойствие и равновесие чувств, необходимых ему как воздух. Город набирает здесь большое дыхание и предстает одухотворенным. Город Захарова – не для светлого беглого обзора. Его город – для тех, кто неторопливо ходит пешком, кто его действительно любит.

Валентина Азаркович

# MOSCOW

## in Guri Zakharov's engravings

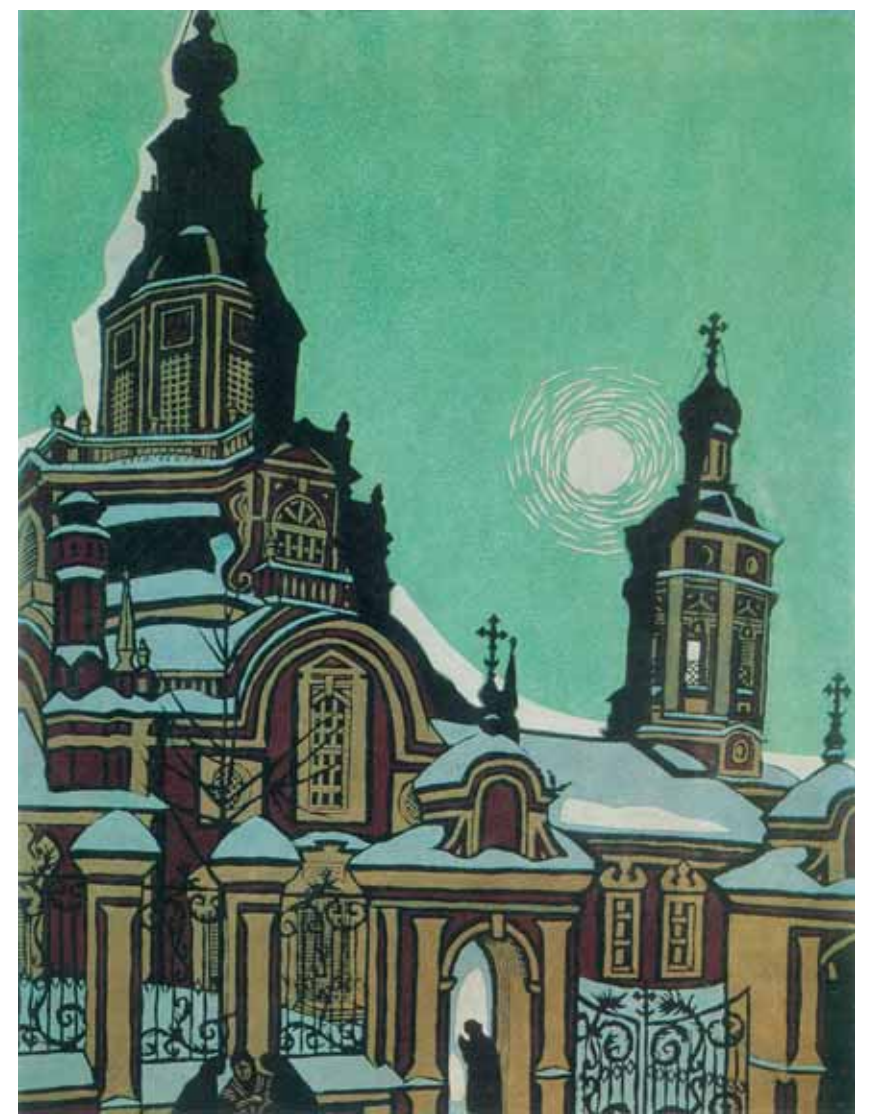
MOSCOW, LIKE ANY OF THE WORLD'S GREAT CAPITALS, IS CONSTANTLY CHANGING ITS APPEARANCE. THE UNIQUE CHARM OF EACH AREA CHANGES AND, THE MORE TIME PASSES, THE MORE WE APPRECIATE THE EFFORTS OF PAST MASTERS TO RECORD THE MOSCOW THAT THEY SAW. GURI ZAKHAROV WAS SUCH MASTER, AND THE ARTIST LIVED A LARGE PART OF HIS LIFE IN THE CITY THAT HE SO GRACEFULLY DEPICTED. BORN IN THE SMALL AND ANCIENT RUSSIAN TOWN OF KIMRY, HE TOOK MOSCOW CLOSE TO HIS HEART, TRYING TO PORTRAY EVERY DETAIL OF THE CITY'S ENVIRONMENT, AS IF IN A HURRY TO CATCH THE ATMOSPHERE THAT PREVAILED IN THE CITY IN THE 1960s.

Моя мать  
перед церковью  
Св. Иоанна Воина.  
Из серии «Москва»  
1987  
Цветная  
линогравюра  
100×77

My Mother  
at the Gate  
of the Church  
of St. John-the-Warrior  
Series "Moscow"  
1987  
Colour linocut  
100 by 77 cm

Though he spent most of his younger years far away from Moscow, the general impression which comes from his works is that they were created by a true Muscovite. Since it is impossible to squeeze an entire city into one piece of paper, Zakharov concentrated his artistic attention on a small district in the centre of Moscow, around the Taganskaya square.

In his etching "Marksistskaya Street" I see the street of my own childhood. How could the artist know that in some dozen years or so the street would no longer be there? And that he will be the only one to have depicted it - with its narrow pavements, its alleys of old lime trees, and crooked stone roads, drizzled with snow? One can see a dim figure of a woman walking away in the twilight. The figure turns out to be that of the artist's wife, Tatiana



Sokolova, a sculptor. It seems, however, that the figure is motionless and it is the trees that are moving. The trees appear to be parting, and thus opening the way to a lonely star that can be vaguely seen in the darkened sky. The shadows of the trees are sliding in the faint light of the street lamps, barely reaching the logs of an old wooden house. There is not a single spark of light in any of the windows. Everyone is asleep, or perhaps the house is abandoned already.

Zakharov's etching "Kommunisticheskaya Street" is a mere reflection of that previous one: the same night view of the street with its century-old poplars. The street is still alive, unlike many others in Zakharov's etchings, yet it has changed so radically that it is now almost unrecognizable. Yet another street of my childhood.

Guri Zakharov lived and worked during the period in which the art of the engraving was reborn. Such artists as O. Pochtenny and A. Ushin from Leningrad, and I. Golitsyn in Moscow were very active in this kind of artistic technique. Zakharov's cityscapes were marked by a strict composition that resulted from his keen attention to the object which he was depicting. He had a unique artistic intuition which opened new horizons for his creativity. He managed to go "behind the scenes" of the simple (and real) houses, streets, yards, dead-end streets and other locations. As a true master, he was able to save the feeling of the past, as well as express his own life experience. It would be unfair to compare Zakharov's engravings to chronicles of the ever ancient and modern Moscow: they are not such narratives.





One might compare them to poetry, and more specifically to blank verse. Not chained by rhyme, yet marked with certain inner rhythms with the greatest concentration of emotional colouring: from the grotesque to the lyrical. Zakharov combines irony with sorrow, dreamy motifs with reason. The associative element in his engravings echoes such poetic lines.

A master of the art of the engraving, Vladimir Favorsky once said that he had the same set of feelings that everyone else did – but the thing was that he simply stared into space, while others did not. This remark can also be referred to Guri Zakharov, who had experienced the great impact of Favorsky's work on his creativity.

Some of Zakharov's engravings (linocuts), like an early work called "Prospekt Mira", reflect Moscow's true

Рябина, пижма  
и бронзовая  
скульптура. 1986  
Б., акварель  
102×73

Ashberry,  
Tansy and Bronze  
Figurine  
1986  
Water-colour on  
Paper  
102 by 73

monumentality. The artist's unique skill to demonstrate great depth through flat silhouettes is especially evident in this work. The lonely hills, growing constantly more and more distant, become the basis for the compositional structure of the piece. The arcs of a remote viaduct blind with their whiteness, and seem to be literally rising up in the air.

The artist loved wandering around Moscow at the crack of dawn to contemplate the silent grandeur of the buildings. Solyanka Street, an old street in the centre of Moscow, is not suited for daytime walks because of its crazy traffic: however during the early hours of dawn its truly charming beauty is presented to the greatest extent, revealing unexpected details: a wide open window or something else... Zakharov had the ability to find poetic beauty in everyday life. Thus any architectural element could play the role of a poetic metaphor, and such is the Solyanka work. The artist could be seen on the street at any time of the day, morning or night. In his etchings Zakharov managed to pass on his fresh and vivid perceptions of time and place so specific to their location: the picturesque "togetherness" of the fences, stone and wooden houses, gates, doors, windows – all so characteristic of this part of Moscow in the 1960s.

The bell tower of the 18th century church at the end of Solyanka where the Astakhov bridge crosses the Yauza river has always been an attraction for many artists: Zakharov was no exception. His engraving, "Yauzskiye Gate", provides an unusual background for a portrait of the artist's wife: the magnificent edifice rivals the female passer-by in the glamour of the night. It is hard not to feel the humour of the situation: it seems as if the houses across the bridge serve as a pedestal for the church, while the podium for the woman is the entire street.

In Zakharov's engravings Moscow is portrayed as a city of steep river banks and hills. Even some squares, like Taganskaya, appear uneven. The best example of this tendency is his linocut "Yauza" (a tributary of the Moskva

River). A small pedestrian bridge resembles a tightly strung bow, while in the perspective one can see a high railway bridge with some few arcs; together, the bridges create a peculiar perspective. The viewer's eye inevitably catches the far-away silhouettes of the architectural monument of the 15th century, the monastery that lent its name to a square and two streets – Bolshaya and Malaya Andronievskaya. In Zakharov's linocut the rays of the sun brighten the horizon, the bridges and the embankment of the frozen river. All this indeed "sounds" like a hymn to the beauty of the city.

Guri Zakharov liked to take long walks after heavy snowfalls, when the whole city looked like an engraving – with everything defined in black and white. The artist never portrayed anything "just as it was", instead he constantly looked for a particular point of view, colouring the cityscapes with his artistic imagination. Poetry and art were happily married in his personality: he strived to create and imagine – omitting unnecessary details, but adding some of his own. Thus he engraved "portraits" of houses, streets or trees. His cityscapes resemble intricate interiors with numerous corners and arcs (ironically, Zakharov's profession was that of an interior designer).

Just as the legendary old Arbat area had its own poet – the famous songwriter Bulat Okudjava – the Taganskaya region had its own artist, Zakharov. In his quest for the beautiful, Zakharov did not have to go far – it was all there, just a short walk from his home.

A major city is recognized not by its wide panoramas, but often rather by its small, curving and narrow streets. Like arteries, the streets, side-streets and dead-ends are the blood vessels of the city's organism. Zakharov's Moscow is not meant for a hurried glimpse. His city is for those who do not absorb beauty in gulps: it is for those who, like true gourmets, take time to appreciate it.

*Valentina Azarkovich*