

**ТРИ ВЕКА РУССКОГО  
ИСКУССТВА  
В КОНТЕКСТЕ  
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Международная научная  
конференция**

**19–21 НОЯБРЯ 2020 ГОДА**

**Тезисы докладов**





Изобразительное искусство и архитектура России с начала XVIII века активно включились в интернациональные художественные процессы. На фоне преобладающей тенденции европеизации русского искусства в течение трех столетий продолжались также поиски независимых творческих позиций. С 1990-х годов в российском искусстве неизменно присутствуют дискурсы «глобализации» и «национальной идентичности», способствуя интересному обострению приоритетов в творческой практике мастеров разных школ, направлений и поколений. А стремительно развивающиеся в последние десятилетия межкультурные коммуникации в сочетании с новыми технологиями придают дополнительную динамику течению художественных процессов и привносят свои особенности.

На конференции рассматриваются различные аспекты этих тенденций, включая вопросы влияний, заимствований, адаптации, восприятия и переосмысления зарубежного художественного опыта, а также формирование национальной специфики тех или иных явлений. В поле зрения предложенной проблематики оказывается творчество отечественных художников и зарубежных авторов, так или иначе связанных с русской культурой.

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕКЦИЯ 1

РУССКОЕ ИСКУССТВО И МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНТЕКСТ: XVIII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX СТОЛЕТИЯ .....	4
--	---

### СЕКЦИЯ 2

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ. НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЭТНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ .....	21
---	----

### СЕКЦИЯ 3

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В РОССИИ: ГЛОБАЛИЗАЦИЯ VS РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА .....	26
---	----

### СЕКЦИЯ 4

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗА РУБЕЖОМ: УЧЕБА, РЕАЛИЗАЦИЯ, ЭМИГРАЦИЯ .....	36
---	----

### СЕКЦИЯ 5

СКУЛЬПТУРА: ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ .....	47
--	----

### СЕКЦИЯ 6

«НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»: ПЕРСОНАЛИИ, МЕТОДОЛОГИЯ, ПРОБЛЕМЫ .....	56
---	----

### СЕКЦИЯ 7

РАЗМЫШЛЯЯ ОБ ИСКУССТВЕ СЕГОДНЯ: ОТЕЧЕСТВЕННОЕ И ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И АРТ-КРИТИКА .....	63
--	----

## СЕКЦИЯ 1

### **«РУССКОЕ ИСКУССТВО И МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНТЕКСТ: XVIII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX СТОЛЕТИЯ»**

Басова И.Г.

*Государственная Третьяковская галерея, научный сотрудник, хранитель музейных предметов Отдела живописи XVIII – первой половины XIX века.  
Кандидат искусствоведения. Москва*

#### **Кабинетный портрет в домашнем костюме в России и Франции в XVIII веке**

Тип кабинетного мужского портрета, в частности такой его разновидности, как *déshabillé*, когда модель позировала в домашнем халате, получил широкое распространение в эпоху Просвещения. Образцы подобных работ встречаются в наследии французских (Ж. Дюплесси, А. Лабиль-Гиар, Ж.-А.-Ж. Аведа, А. Рослина и др.) и английских (Г. Реборн, Дж. Ромни) мастеров. Эта форма портрета нашла своих поклонников и в России. К ней обращались такие живописцы, как А.П. Лосенко и Д.Г. Левицкий. Популярности данной типологии изображений способствовала философия Просветителей, в частности, Д. Дидро и Вольтера, а также образ жизни последнего, который, удалившись от суеты в свою усадьбу Ферней, посвятил себя исключительно научным занятиям. Заказывая портрет в халате за письменным столом, нередко в подражание Вольтеру, в кресле с высокой спинкой, дворянин демонстрировал свою приверженность определенным взглядам, пропагандировал определенный образ жизни, выказывая себя последователем популярных философов, чьи идеи владели умами просвещенной аристократии. В целом можно говорить о том, что программа такого портрета должна была отражать мировоззрение и эстетические идеалы заказчика.

Ряд композиционных приемов был заимствован русскими мастерами у зарубежных коллег. Интересно обобщить опыт данного взаимодействия: каким образом русские мастера знакомились с европейскими образцами, какие конкретно произведения могли быть им известны, какими особенностями обладали портреты данной типологии в исполнении мастеров русской школы.

Абрамкин И.А.

*РГГУ, факультет истории искусства, старший преподаватель.*

*Кандидат искусствоведения. Москва*

## **«Портреты Е.В. Литта» кисти М.-Э. Виже-Лебрен: особенности трактовки одной модели в Неаполе и Санкт-Петербурге**

Целью выступления является рассмотрение двух портретов, созданных французской художницей М.-Э. Виже-Лебрен (1755–1842) и изображающих одну и ту же женщину – Екатерину Васильевну Литта (1761–1829). Интерес к этим произведениям вызывает очевидное присутствие значительных различий в трактовке модели, что обусловлено обстоятельствами создания портретов: первый был создан в 1790 году в Неаполе, тогда как второй был написан в 1796 году в Санкт-Петербурге. Столь удачное сочетание изображения одной модели с отличающимися условиями портретирования позволяет осветить два важных аспекта для изучения портретной живописи в конце XVIII века. С одной стороны, создание первого и второго портрета с большим промежутком времени определяет возможность исследования портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен в целом и характерных особенностей трактовки интерьера в частности. С другой стороны, специфика изображения Е.В. Литта ставит вопрос и о мироощущении модели, которая демонстрирует различное поведение при портретировании за границей и в более привычной обстановке. Таким образом, исследование портретов Е.В. Литта, созданных М.-Э. Виже-Лебрен, способствует более подробному освещению социокультурных аспектов в развитии этого жанра, представляющих портретный подход художника и индивидуальный характер модели в неразрывном единстве.

Хасьянова Л.С.

*PISnS (Варшава), профессор. Кандидат исторических наук,  
член-корреспондент РАН. Москва*

## **«Осада Пскова» К.П. Брюллова и «Батерий под Псковом» Яна Матейко. Пропаганда и историческая правда**

Огромным желанием К.П. Брюллова было написать картину на тему из российской истории. У Н.М. Карамзина он нашел два события, в которых проявился героизм русского народа: взятие Казани и осада Пскова. Несмотря на желание Государя, чтобы для получения звания старшего профессора художник написал взятие Казани с молящимися на первом плане Иоанном Грозным и его женой, Брюллов остановился на осаде Пскова. Сочинению Карамзина, у которого «все цари, а народа нет», он предпочел «Историю княжества Псковского» Е. Болховитинова, в котором слава победителя над врагом принадлежала не царю, а горожанам Пскова. Однако и в этом историческом труде роль духовенства, возглавившего борьбу псковичей, оказалась более значительной, из-за чего народ стал второстепенным участником обороны города. Точное следование описанию Болховитинова привело к несоответствию первоначального замысла художника и композиционного решения, что во многом стало причиной того, что картина так и осталась незавершенной.

Родившийся в одно время с началом работы над «Осадой Пскова» Я. Матейко представил в картине «Батерий под Псковом» великую минуту в истории Польши. «Благородным деянием добродетельных и великих мужей» назвал эту картину Ю. Крашевский, уверенный, что ею художник ответил на его упрек, что его картины посвящены только отрицательным сторонам отечественной истории. Однако на выбор этой темы художником во многом повлияло поражение Франции во франко-прусской войне, после которого союзница Польши стала искать поддержку России, а победительница Пруссия, осуществив объединение Германии, стала играть ключевую роль в системе европейского баланса политических сил. Для Польши, находившейся под протекторатом России, Пруссии и Австро-Венгрии, это означало прекращение поддержки польского вопроса и утрату надежды на его решение. Картина Матейко представляла один из самых прекрасных эпизодов польской истории – поражение и унижение России, что с первого взгляда должно было покорить душу польского зрителя и, по замыслу художника, «укрепить сердца» его соотечественников. В «Батерии под Псковом» «проведенческая» миссия Польши с ее постоянным и деятельным соперничеством с Россией достигла своего апогея, что во многом продиктовало композиционное решение картины, построенное на контрасте двух цивилизаций: цивилизации «гражданской свободы» и «рабского повиновения».

Чуприкова-Крынская Е.Р.  
*Аспирант МГАХИ им. В. И. Сурикова. Москва*

## **Графический цикл Н.Н. Каразина по материалам Амударьинской экспедиции 1874 года**

Доклад посвящён изучению графического цикла художника Н.Н. Каразина, созданного по путевым впечатлениям Амударьинской экспедиции 1874 года. Прежде этот корпус работ не становился предметом специального искусствоведческого исследования.

Цель данной работы — рассмотрение серии «Аму-Дарьинская учёная экспедиция», напечатанной в журнале «Нива» в 1874–1875 годах. Предметом исследования самого художника выступили природа и национальные типы Амударьинской дельты. Использован сравнительный методологический принцип с включением фрагментов литературных произведений Каразина — путевых очерков с выраженной этнографической компонентой. Анализ произведений журнальной графики сопровождается описанием некоторых одновременных графических оригиналов автора, а также работ других мастеров, проявляющих интерес к среднеазиатской этнографии.

Рассмотрение данного цикла вводит в поле зрения специалистов значительный этап творческого пути Н.Н. Каразина. Несмотря на то, что Туркестанское генерал-губернаторство в составе Российской империи было основано в 1867 году, в те годы этот край воспринимался жителем средней полосы как незнакомая, чужая страна: участие в Амударьинской экспедиции утвердило художника и писателя в роли этнографа, а накопленный материал определил темы и сюжеты работ на долгие годы.

Афанасьева И.А.

*Государственная Третьяковская галерея, научный сотрудник.*

*НИУ ВШЭ, магистрант. Москва*

## **В.Е. Маковский и европейские художники XIX века**

Художественное наследие Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) тесно связано с западноевропейским искусством. Так, ещё современники называли художника последователем «малых голландцев» и «Кнауsom передвижников», а друг живописца, писатель Н.Н. Брешко-Брешковский, с восторгом рассказывал о том впечатлении, какое производили на В.Е. Маковского картины Ж.-Л.-Э. Месонье (1815–1891), М. Фортуни (1838–1874), Д. Уилки (1785–1841) и Б. Вотье (1829–1898).

В докладе на основе анализа воспоминаний современников и материалов периодической печати впервые будет рассмотрена творческая деятельность В.Е. Маковского как художника, аккумулирующего и переосмысляющего особенности европейского культурного наследия: на конкретных примерах будут рассмотрены механизмы творческой интерпретации произведений английских живописцев (Т. Брукса, Д.Э. Хикса, Д. Уилки, Л. Филдса), французских мастеров (Ж.-Л.-Э. Месонье, П. Даньяна-Бувре,) и представителей немецкой школы (Л. Кнауса, Б. Вотье и др.). Показать искусство русского художника в контексте мировой культуры – уникальная возможность осмыслить место самых ярких творческих явлений в системе интернациональных художественных процессов и системы времени. В.Е. Маковский во второй половине XIX века, как и многие русские художники-передвижники, был ярким представителем европейской традиции жанровой живописи. Имея богатый визуальный и жизненный опыт, он не копировал произведения иностранных живописцев напрямую, но, используя различные варианты бытового жанра, популярные в европейских странах, создавал новые, запоминающиеся образы на русской основе.

Творчество В.Е. Маковского изучено достаточно хорошо. В советский период художнику был посвящен ряд монографий и статей. Современные специалисты также проявляют серьёзный интерес к его наследию. Однако сопоставление произведений В.Е. Маковского и европейских мастеров встречается нечасто. Проведённое нами исследование впервые включает творчество В.Е. Маковского в широкий интернациональный контекст, приводит новые факты из жизни живописца, а также вводит в научный оборот произведения художника из региональных коллекций и частных собраний.



Филиппова О.Н.

*Политехнический музей, зав. Научным архивом. Москва*

## **Акварель в творчестве А.Н. Волкова-Муромцева**

А.Н. Волков-Муромцев (1844—1928) начал заниматься живописью в 35 лет. Писал преимущественно акварелью: жанровые сцены, интерьеры соборов, пейзажи южных городов — Константинополя, Каира, Луксора, городов Италии. В 1880 году Волков-Муромцев под псевдонимом Russoff послал несколько акварелей в Общество изящных искусств в Лондон, где они были проданы по неожиданно высоким ценам. Впоследствии на протяжении 20 лет Общество устраивало ежегодные выставки его акварелей. В России работы Руссова не пользовались популярностью. Несмотря на это, он имел почитателей среди отечественных коллекционеров. Одна из его акварелей была приобретена известным собирателем П.М. Третьяковым. Произведения художника хранятся в Государственной Третьяковской галерее, работы мастера имелись в Александровском дворце в Царском селе.

Безматерова Ю.Н.  
*Аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Москва*

## **Национальные особенности музейной архитектуры в России второй половины XIX века: европейский опыт и его интерпретация**

В XIX веке одним из ведущих типов общественного здания становится музей, что связано во многом с попыткой осознания людьми этого времени своего места в истории и современном мире. В первых таких постройках четко была выражена идея музея как храма искусства, превозносящего мировое (но фактически европейское) искусство в целом. Русская музейная архитектура первой половины XIX века ориентируется в практике музейного строительства на классические традиции, для реализации замысла приглашаются европейские зодчие, таким образом, само содержание коллекции раскрывает связь с мировой культурой (Керченский музей древностей Дж. Торичелли, Новый Эрмитаж Л. фон Кленце, Оружейная палата И.В. Еготова).

Только в середине XIX века постепенно проявляет себя желание показать нечто специфичное для каждой страны, возникают попытки продемонстрировать значимость и уникальность отечественной культуры в контексте европейской истории. Это выражается и в содержании собрания, и в стилистике музейного здания. Данные процессы затронули не только Россию, но и многие европейские страны. В России же эти тенденции проявились в активном использовании национального стиля в музейном зодчестве во второй половине XIX века.

Все исследователи, обращавшие внимание на национальный стиль в музейной архитектуре, рассматривают его как цельное явление, не выделяя этапов и связи с развитием коллекционирования. Мы же стремимся обозначить четкую разницу в музеях середины и конца XIX века, которая соотносится и со сменой стиля, и с разницей в осознании исторического культурного наследия, что отличает российскую музейную архитектуру. Это явление, гораздо более глубокое, чем просто проявление стилистики историзма в архитектуре, развилось в нашей стране особенно ярко. Развитие коллекционирования и формирования музеев к середине века обретает свой своеобразный путь, основанный на опыте европейских стран, частных инициативах и интересе к национальному искусству, благодаря чему и музейная архитектура получит свой неповторимый образ.

Мутья Н.Н.

*СПГХПА им. А.Л. Штиглица, доцент кафедры искусствоведения.  
Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург*

## **Национальный стиль как самосознание культуры: русская историческая живопись второй половины XIX – начала XX века**

Русская историческая живопись в настоящем докладе рассматривается как феномен (и фактор формирования) культурной памяти (культурологический аспект) и образное претворение исторических представлений времени (искусствоведческий аспект). Подобная методологическая установка предполагает обращение к ряду взаимосвязанных проблем как историко-теоретического, так и конкретного историко-искусствоведческого характера:

1) взаимоотношение художественного и исторического сознания эпохи, то есть проблемы визуализации русской истории художниками второй половины XIX – начала XX века;

2) понимание исторической живописи как художественного переживания (и автором, и зрителем) исторического и актуального времени;

3) проблема «русского стиля» в исторической и историко-бытовой живописи в контексте общности форм развития архитектуры, изобразительного и прикладного искусства второй половины XIX – начала XX века.

На последней проблеме («русский стиль» в изобразительном искусстве) в докладе сделан особый акцент. «Русский стиль» рассмотрен в ракурсе нескольких тематико-стилистических тенденций: историко-официальной, историко-аристократической, историко-демократической, историко-фольклорной.

Пастон Э.В.

*Государственная Третьяковская галерея, главный научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – начала XX века. Доктор искусствоведения. Москва*

## **Национальная традиция как источник стиля модерн: Россия – Западная Европа**

Во второй половине XIX века поиски русских художников, обращённые к национальному художественному наследию, их стремление к созданию искусства, исполненного национальным своеобразием, развивались параллельно и плодотворно взаимодействовали с аналогичными исканиями во многих европейских странах. В конечном счёте эти поиски вели к художественным открытиям, выходящим за узко национальные рамки, принадлежа европейскому и мировому искусству в целом. В этом смысле художественная деятельность, например, Виктора Васнецова, основоположника национально-романтического направления в искусстве, при более широком взгляде на сугубо «русские вопросы», позволяет обнаружить их тесную связь с общеевропейскими эстетическими проблемами, продиктованными временем.

В силу особенностей исторического развития, политической и культурной ситуации в той или иной стране проблемы освоения национального наследия имели различный характер, разную степень остроты и актуальности. Общим в этом движении было то, что возникало оно как частная инициатива людей, стремящихся сохранять, изучать и развивать средневековые и народные традиции, использовать их в современных стилистических поисках.

В докладе рассматриваются вопросы возникновения кружков единомышленников вокруг одного из художников, привлекавшего своих друзей к строительству и декорировке своего дома, усадьбы, мастерской. Например, создание собственного дома Уильямом Моррисом – знаменитого «Красного дома» в Бекслихите в Англии в 1858–1860 годах, положившего начало развитию «Движения искусств и ремесел» не только в Англии, но во многих европейских странах. Своеобразными оазисами национальных традиций стали дом А. Галлен-Каллела в Руовеси в Финляндии (1894–1895), усадьба А. Цорна в Муре (1890) и К. Ларссона в Сундборне в Швеции (рубеж 1880–1890-х), дом Г. Фогелера в Баркенхофе под Ворпсведе (1895) в Германии, дом Анри ван-де-Вельдена в Уккле под Брюсселем (1895). Инициаторами объединений часто становились меценаты, захваченные идеей развития национального искусства, субсидирующие коллективные работы в своей усадьбе, как в Абрамцеве под Москвой у С.И. Мамонтова (1870–1890-е) или в Талашкине под Смоленском у М.К. Тенишевой (1890–1900-е) в России; как в Германии, в Дармштадте – Дармштадтская художественная колония.

Эстетические пристрастия участников объединений рождали определенный стиль в оформлении усадьбы, где они жили, мастерской или просто частного дома, чтобы затем, выйдя отсюда, как из творческой лаборатории, служить созданию национально-романтического направления в искусстве, органично влившееся в большой интернациональный стиль, получивший в разных странах название модерн, ар нуво, югендштиль, сецессион.

Мусянкова Н.А.

*Государственная Третьяковская галерея, старший научный сотрудник  
отдела живописи второй половины XIX – начала XX века.*

*Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Типология картин-панно эпохи модерна**

В эпоху модерна на первый план выдвигается принцип плоскостности изображения. Постепенная эволюция этого принципа была одной из причин возникновения и распространения картин-панно (К.А. Коровин, М.А. Врубель, В.И. Денисов, Н.К. Рерих и др.). В значительной степени такому развитию способствовало участие многих художников в оформлении театральных постановок. Театральные декорации несут отпечаток специфических законов сцены, при которых глубина пространства достигается не за счет прямой перспективы, а путем расширения цветовой поверхности. Использование живописи в оформлении интерьеров частных домов и общественных заведений приводит к нарастанию черт декоративизма. Изображения на крупноформатных панно лишены объема, нарастает уплощение форм. Вместе с тем в эпоху модерна создаются типологические модели картин-панно, несущие черты фольклоризации, театрализации, мифологизации. Об особенностях крупноформатных картин-панно из фондов Третьяковской галереи пойдет речь в докладе.

Козырева А.А.

*Аспирант Национального института восточных языков и цивилизаций INALCO.  
Париж, Франция*

## **К вопросу о (не)рецепции Михаила Врубеля во Франции**

Как известно, признание к Михаилу Александровичу Врубелю (1856–1910) пришло довольно поздно. В течение жизни художник остался почти непонятым своими современниками. Его новаторство нашло большее понимание среди художников, чем среди критиков и историков искусства, и, пожалуй, главными его ценителями были художники авангарда, которые вдохновлялись идеями Врубеля, но редко упоминали его имя публично.

Во Франции Врубель был малоизвестен, несмотря на то что еще при жизни художника Сергей Дягилев и Александр Бенуа организовали масштабную выставку русского искусства на Осеннем салоне 1906 года в Париже, где самый большой зал был отдан под произведения Врубеля. Михаил Врубель также получил золотую медаль на Всемирной выставке того же года за свой камин «Микула Селянинович и Вольга Святославович», выполненный в технике майолики. Парадоксально, искусство Врубеля, которое его российские современники критиковали за «выверты» и желание «гениальничать» — что было, по сути, поиском нового художественного языка, — не было оценено и во Франции, несмотря на официальное признание. Публика Франции, где художественные процессы были очень близки тому, что делал Врубель в России, хотела видеть и воспринимать искусство «истинно русское», то есть в какой-то степени экзотичное для западноевропейского человека. Эта парадоксальная непризнанность Врубеля во Франции в начале XX века и будет рассмотрена в данном исследовании.

Проанализировав каталоги выставок, а также газетные и журнальные критические статьи, публиковавшиеся в 1906–1907 в Париже, мы пришли к выводу, что Врубель, с одной стороны, не был воспринят во Франции, так как русское живописное искусство было малознакомой европейскому зрителю, который оценивал его исходя из канонов знакомой ему западной живописи. С другой стороны, художник не вписывался в представление о «русскости», сформированное на Всемирных выставках Парижа в предшествующие годы. Неоцененность Врубеля оказалась также связана с его рецепцией на родине: представив в большом объёме произведения Врубеля во Франции, Дягилев и Бенуа сами были неоднозначного мнения о таланте этого художника и в каком-то смысле предоставили его на суд французской публики. Анализ рецепции Врубеля в историческом контексте, в свою очередь, позволяет понять восприятие этого художника сегодня и оценить его роль в развитии западноевропейского искусства.

Хаирова В.Ш.

*Искусствовед, историк архитектуры. Санкт-Петербург*

## **Вильям Валькот: русский архитектор и английский художник**

Вильям Францевич Валькот (или Уильям Уолкот, 1874—1943) принадлежал к племю тех шотландцев, которые оставили яркий след в культуре России. При этом только небольшая часть его долгой жизни прошла в нашей стране. Но даже за такое короткое время он смог заявить о себе как о неординарном архитекторе. Самый продуктивный период его творчества пришелся на пятилетие с 1899 по 1903 год, но последовавшие затем жизненные трагедии и творческие неудачи привели его к решению покинуть Россию.

После прибытия в Великобританию в 1906 году Вильям Валькот посвятил себя только графике и стал членом Королевского общества британских художников (1913), Королевского общества живописцев и граверов (1920), а также Королевского института британских архитекторов (1922). Художник оставил после себя богатое творческое наследие, в котором наброски из Америки, Европы, Африки перемежаются великолепными иллюстрациями. Его уникальный дар воспроизводить виды зданий по сохранившимся руинам, показывая, какими они были в давние времена, а также изображать будущие постройки по имеющимся только проектным решениям был достойно оценен современниками. Воспоминания об учебе в Санкт-Петербурге и активной молодости в Москве дали о себе знать в последний год жизни, когда он согласился участвовать в совместной выставке с русскими художниками-эмигрантами Г.К. Лукомским и М.В. Добужинским. В то же время стоит отметить, что о десятилетии его жизни в России известно очень мало. В основном сведения почерпнуты из русских архитектурных журналов рубежа XIX—XX веков. Хотя об английском периоде жизни Валькота написано гораздо больше, до сих пор никто из исследователей не обращался к изучению наследия Валькота-иллюстратора, чье мастерство нашло подтверждение на международном уровне. Неизвестным для русского читателя (и почти забытым в Великобритании) стало участие Валькота в работе команды под руководством сэра Эдвина Лютенса в формировании градостроительной концепции столицы Индии Нью-Дели в 1910–1920-х.

Геташвили Н.В.

*РАЖВиЗ Ильи Глазунова, декан факультета искусствоведения, зав. кафедрой всеобщей истории искусства, профессор. Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Особенности реализмов в реалиях отечественного искусства начала XX века**

С момента своего появления как художественной программы реализм (в том числе и в терминологическом аспекте) претерпел разнообразнейшие интерпретации. Представляется существенным, что в начале XX века, чреватого радикальными изменениями пластических миров, термин «реализм» оказывается востребованным и употребимым, причем, как правило, самими художниками. Так, интернациональная по составу мюнхенская школа Шимона Холлоши во второй половине 1900-х культивировала «суровый реализм», что нашло отражение в творчестве ее питомцев (Б. Терновец, В. Фаворский, Н. Розенфельд, К. Зефирова, К. Истомина и др.). Свои мемуары П. Митурич назвал «Записки сурового реалиста эпохи авангарда».

В статье «Живопись сегодняшнего дня», опубликованной в 1914 году в журнале «Новая жизнь», В. Маяковский, обзревая современную ему ситуацию в искусстве, выделил среди группировок, как представителей «вульгарного реализма», передвижников, а творческую практику бубновалетовцев, а также Гончаровой, Ларионова и их сподвижников, как нео-реалистическую, впервые термин из философии начала века переориентировал в пространство художественной критики.

Через два года, в октябре 1916-го, тиражом в 5 тысяч экземпляров была опубликована брошюра К. Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». Так впервые термин «реализм» обретает место в теориях беспредметного искусства. Независимую мастерскую «Нового практического реализма» во Вхутемасе организовали в 1920 году ученики К. Малевича – С. Сенькин и Г. Клуцис. В том же 1920-м в связи с проходившей выставкой Н. Габо и А. Певзнера ими был опубликован «реалистический манифест».

Приведенные случаи применения термина становятся в ряд примеров, подтверждающих размытость на протяжении двух веков и в разных социокультурных обстоятельствах вопросов смыслового и эстетического наполнения понятия «реализм» в изобразительном искусстве, что представляет собой родовую проблему.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00113*



Мусакова (Шихирева) О.Н.

*Государственный Русский музей, ведущий научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX–XX века. Санкт-Петербург*

Барзилович А.В.

*«КАРО», издательство СПбГУ, издатель учебной и научной литературы. Санкт-Петербург*

## **Конец эпохи: выставка К.С. Петрова-Водкина 1936 года**

Доклад посвящен последней прижизненной персональной выставке К.С. Петрова-Водкина 1936–1937 годов, прошедшей в Ленинграде и Москве. На основе архивных материалов изучен процесс подготовки выставки, включающий подготовку подробного плана экспозиции. С помощью сохранившихся фотографий восстановлена развеска работ в Русском музее, что дало возможность создать цветной макет наиболее интересных фрагментов экспозиции и провести виртуальную экскурсию по выставке 85-летней давности. Описана историческая обстановка того времени, начавшаяся компания против «формализма» и влияние этих факторов на подготовку и оценку выставки. Приведены критические материалы с оценкой творчества художника и места его в истории искусства. Выявлены работы Петрова-Водкина, утраченные после выставки. Особенный интерес представляет вариант картины «Купание красного коня». Выставка вызвала всплеск интереса к искусству и личности Петрова-Водкина; был проведен ряд творческих встреч с художником и опубликовано несколько статей, посвященных мастеру. Значение выставки состояло также и в том, что, кроме развернутого освещения творчества Петрова-Водкина, она оказалась последней серьезной выставкой искусства Серебряного века перед тридцатилетним перерывом.

Фролов Д.А.

*Научный центр изучения Арктики, директор.*

*Кандидат технических наук. Салехард*

## **Журнальная графика латышских художников – учеников Пензенского художественного училища**

Важная роль в процессе демократизации художественной жизни Латвии принадлежит художникам – ученикам российских художественных образовательных учреждений, в том числе Пензенского художественного училища. Именно в Пензе осваивали профессиональные навыки будущие мастера латышского модернизма. Обучение в Училище для многих было недолгим, однако для истории искусства Латвии период с 1915 по 1917 год был крайне важным. Известен вклад в художественную культуру не только Латвии, но и России таких выпускников училища, как К. Балтгайлис и Р. Мачерникс, принявших участие своими работами в Третьей весенней выставке картин, скульптуры, предметов прикладного искусства и проектов Государственного Герба и Орденов «Возрождения России» и «Освобождения Сибири» (Омск, 1919), как Аугуст Иванс, руководивший «Студией изобразительных искусств и курсами при Центроклубе имени Крупской-Ульяновой» в г. Орле (1919–1921).

Однако вклад выпускников Пензенского художественного училища в иллюстрирование периодических изданий Латвии 1920-х, в том числе сатирических журналов, у российских исследователей пока не нашел отражения, при том что именно иллюстрированные журналы играют важную роль в сближении искусства с массами, особенно журналы сатирические, так как имеют наибольшую аудиторию. В 20-х годах XX столетия в области журнальной графики работали такие мастера, как Р. Сута, А. Бельцова, А. Иванс, К. Убанс, К. Балтгайлис. Их работы можно встретить на страницах литературно-художественных журналов «Nedēļa», «Illustrēts Žurnāls», а также на страницах сатирических журналов «Ho-Ho», «Hallo», «Lapsene» («Оса»), «Rūgtās Drapes» («Горькое лекарство»), «Sikspārnis» («Летучая мышь»), «Pūcesspiegēlis» («Уленшпигель») и «Sezonas Nagla» («Гвоздь сезона»). Таким образом, можно отметить, что латышские художники – ученики Пензенского училища, иллюстрируя периодические издания, принимали активное участие в процессе демократизации художественной жизни Латвии.

Малкова О.П.

*Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова,  
зам. директора по научной работе. Кандидат искусствоведения. Волгоград*

Маримонт Ю.И.

*Кандидат технических наук. Москва*

## **Иосиф Маримонт – ученик И.И. Машкова**

Среди многочисленных учеников И.И. Машкова, который на протяжении 40 лет преподавал и считал преподавание своей второй профессией, были такие известные мастера, как А. Лабас, Р. Фальк и многие другие. Иосиф Маримонт (1912–1992) не достиг популярности и, кажется, не стремился к ней. Сегодня его имя оказалось почти забытым, его творчество практически не представлено в музейных собраниях. В то же время известно, что Машков высоко ценил его способности; их связывали не только профессиональные, но и человеческие отношения. Именно Маримонт был верным и, по сути, единственным помощником учителя в его социокультурном проекте по строительству на его родине в станице Михайловской образцового городка социалистической культуры. С 1930 по 1937, в то время как Машков ходил по множеству инстанций в Москве, решая организационно-финансовые вопросы нового культурного центра, Маримонт жил в станице Михайловской безотлучно, руководил работой художественной студии, помогал налаживать работу Дома социалистической культуры. Художники часто работали вместе, многие пейзажи Михайловской Машкова и Маримонта написаны с одной точки. Очевидно, они одновременно работали и над серией натюрмортов, запечатлевших плоды станицы Михайловской. Тогда же Маримонтом была создана серия портретов. Маримонт был помощником Машкова и в работе над серией монументальных панно для гостиницы «Москва», во время войны работал вместе с ним в московских госпиталях над портретами раненых. Маримонт пережил своего учителя на 48 лет. В поздних работах он продолжал разрабатывать приемы, полученные в мастерской Машкова. Сегодня произведения И.Б. Маримонта, как и его архив, находятся в собрании наследников. Раскрывая живые подробности пути талантливого художника, они помогают лучше понять и обстоятельства бытия И.И. Машкова

Мирлас И.А.

*Литературный институт им. А.М. Горького, бакалавр. Москва*

**«Ломай границы, спеши на смычку!**

**Мы начинаем международную переключку».**

**О жизни, педагогической деятельности и творческой судьбе Д.В. Мирласа (1900–1942)**

Идеологическое содержание советского искусства, столь четко сформулированное вождем мирового пролетариата В.И. Лениным, спустя столетие воспринимается однопланово, представляясь инструментом воли и возвышения масс. В то время как исходная мысль была более глубока по своему содержанию: искусство не просто сбрасывалось с алтаря буржуазии в угоду массам, в рамках идеологического моделирования оно грамотно распространялось и внедрялось в умы идеального советского человека. «Инструментами» этого психологически-эстетического эксперимента были учителя, люди высочайшей профессиональной квалификации и гражданской позиции. Одним из них был художник-монументалист, педагог, член АХРР Давид Викторович Мирлас. Вся его недолгая жизнь была подчинена «ломке границ»: социальных, расовых, политических, художественных. В докладе предполагается рассмотреть этапы социального и профессионального становления Д.В. Мирласа, его педагогическую и общественную деятельность, творческие командировки в Среднюю Азию и работу в ссылке, судьбу наследия.

## СЕКЦИЯ 2

### **ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ. НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЭТНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

Шульгина О.М.

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
магистрант кафедры истории искусств. Санкт-Петербург*

#### **К вопросу о происхождении и распространении пеликенов на территории Чукотки: из рукописного наследия А.Л. Горбункова**

Сегодня господствует мнение, что родиной пеликена «неоспоримо» является Канзас-Сити, штат Миссури. Так безапелляционно заявляет американская антрополог в своей книге «Artists of the tundra and the sea» (1961), посвящённой искусству эскимосов берингоморского побережья Аляски. Нам хотелось бы обратить внимание на противоречия и неясности в работе Д. Дж. Рэй.

1. Отсутствуют четкие сведения о «творческой истории»; мы не располагаем ни «моделью» Коптурока, ни «эталонным» билликиеном Ангоквасука.

2. При рассмотрении проблемы происхождения пеликенов необходимо принимать во внимание встречающиеся в могильниках Чукотки Уэленском, Чинийском и Эквенском антропоморфные мужские и женские скульптурки.

3. Рассуждая о генезисе пеликенов, невозможно игнорировать факт наличия связей чукчей с восточными культурами уже с начала I тысячелетия. Мощная, развитая китайская культура не могла не влиять на культуру северо-восточных племен.

4. Выдающийся отечественный маньчжуровед А.В. Гребенщиков указывал на скульптурные изображения бога благоденствия, а также на маски японского театра Но как возможные прототипы пеликена.

5. Согласно дневниковым записям А.Л. Горбункова купец Матвей Караев рассказывал ему, что именно он учил рисовать на клыках дежневских чукчей, что именно он привёз чукчам из Шанхая костяные фигурки Будды, Пеликена и слона.

6. В качестве прототипов чукотских пеликенов можно рассматривать и маски чукотско-эскимосских танцоров, зарисовки которых выполняли ученики и мастера косторезных мастерских во время пребывания на Чукотке А.Л. Горбункова.

7. А.Л. Горбунков не исключал в качестве иконографических источников пеликенов и отдельные изображения на тотемных столбах североамериканских индейцев.

Не отрицая полностью теорию Д. Рэй, мы хотим подчеркнуть, что Френсис Претц и её билликен — это всего лишь вершина айсберга, а потому мнение, что учитель рисования Флоренс Претц «подарила» модель билликена эскимосам Америки, а вслед за ними и чукотско-эскимосским мастерам, не вполне основательно.

Капина Т.Н.

*Уфимское училище искусств (колледж), преподаватель. БГХМ им. М.В. Нестерова, научный сотрудник. Кандидат искусствоведения. Уфа*

## **Восточная философия в художественном сознании уфимских художников второй половины XX века**

В исследовании будет рассмотрено творчество ряда уфимских художников, которое отмечено влиянием китайской, индийской философии, а также изобразительной традицией этих стран.

Аппаева Ж.М.

*Кабардино-Балкарское отделение АИС. Нальчик*

## **Кавказ в живописи. Этноментальные сопоставления**

Анализируя живопись, посвященную Кавказу, можно прийти к выводу, что ментальность художника обуславливает восприятие им картины мира через призму видения своего этноса, оттого его произведения обретают национальную окраску.

Запечатлевая кавказские виды, так называемые равнинные художники, как правило, выбирают нижнюю точку зрения, откуда горы кажутся выше, а люди выглядят на их фоне крошечными. Их особенно поражал контраст между однообразием, бесконечностью степных просторов и разнообразием, но замкнутостью горных пространств, поскольку в сердце гор поле обзора невелико и все охватывается одним взглядом. Реалистичные, выполненные с документальной точностью, скрупулезностью в деталях «портреты» гор и сегодня можно использовать в качестве исторических, географических и этнографических источников.

Русские живописцы ищут в горах необычное, поэзию, романтику и в природе, и в повседневной жизни «хозяев гор», а художники из числа коренных народов, наоборот, акцентируют внимание на обыденном, но овеянном традициями и обычаями. Художники-аборигены крайне редко создают чистые пейзажи, сосредотачиваясь на жанровых композициях, действие в которых разворачивается на фоне природы, играющей важную, но далеко не главную роль в картине. Причем природа — это не реальный пейзаж с географической привязкой, как это делают русские или европейцы, а вымышленный.

В жанровых сценах, происходящих высоко в горах, главное внимание горские художники уделяют происходящим событиям. Чтобы подчеркнуть значимость своих соплеменников, они показывают их крупным планом, равновеликими, сомасштабными горам, предельно приближая к переднему краю картины. Местных мастеров искусств вовсе не волнует тот факт, что размеры их персонажей явно превышают реальные и по европейскому канону несоразмерны окружению.

Кудрявцев В.Г.

*Марийский государственный университет, профессор.*

*Доктор искусствоведения. Йошкар-Ола*

## **Маркеры этнической идентификации в произведениях Н.И. Фешина на марийскую тему: к вопросу об атрибуции**

«Пробный камень» атрибуционной работы, по выражению Б.Р. Виппера, лежит в определении и раскрытии научной, исторической и художественной ценности произведения. Изучение коллекции Козьмодемьянского художественно-исторического музея им. А.В. Григорьева позволяет идентифицировать сюжет одного из полотен Н.И. Фешина, до настоящего времени считавшегося подготовительной работой к известной картине «Черемисская свадьба» (1908). Десятки графических и живописных эскизов были созданы к этому произведению. В музее значатся две работы с одноименным названием. Обе выполнены маслом на холсте и до настоящего времени зафиксированы как «Черемисская свадьба» (58×100; 79×102). Они были подарены Фешиным перед его отъездом в Америку своему ученику Григорьеву, который впоследствии передал их в музей. Маркерами этнической идентификации здесь выступает целый комплекс действий, обрядов и артефактов традиционной марийской культуры. Для начального этапа творчества Фешина характерны многофигурные композиции, передающие стихию народной жизни, где этнические и историко-культурные традиции выступают моделью творческого процесса.

На наш взгляд, в рассматриваемом произведении представлен летний календарный праздник Сүрем, отмечаемый в самый разгар лета – 12 июля (около христианского Петрова дня). В этот день в священной роще традиционно проводилось обожествление природы и поклонение многочисленным богам с жертвоприношением. До этой культовой церемонии юноши верхом на лошадях с шумом и криками скакали вокруг священной рощи, по полю и по деревне, хлестали кнутом строения и трубили в музыкальный инструмент сүрем пуч. Именно с этим атрибутом изображен на полотне мужчина, выделяющийся особенно отчётливо в пёстрой народной процессии. Согласно этнографическим описаниям, на марийский языческий праздник Сүрем собиралось большее количество участников, чем на свадебные торжества. Другие маркеры культового обряда, как деревянная посуда, горящие свечи, ритуальные ковши и расположенный в нижнем левом углу натюрморт с опознаваемыми предметами, подтверждают соответствие сюжета этому празднику.



Миннебаева А.А.

*Магистрант Института имени И.Е. Репина. Набережные Челны,  
Санкт-Петербург*

## **Образ Шурале в книжной иллюстрации 1920–1990-х годов**

XX век в культуре Татарстана ознаменовался новым этапом реформации национального самосознания, что повлекло за собой образование качественно новых светских форм интеллектуального и духовного творчества республики. Среди изобразительных искусств особое положение заняла графика, в частности, книжная иллюстрация, успешно объединившая обширное наследие традиций прошлых столетий и авангардные достижения нового времени. К сожалению, особенности татарской школы продолжают оставаться незамеченными в научной литературе. Однако, например, иллюстрации к произведениям известного татарского поэта Габдуллы Тукая представляют широкий простор для искусствоведческих исследований. Целью доклада является изучение формирования образа Шурале из одноименной поэмы 1907 года в графических произведениях 1920–1990-х.

«Шурале» стала первым литературным стихотворным памятником, в центре которого оказалась именно бытовавшая в народной сфере татарская сказка, а не общетюркский или исламский сюжет. И хотя изначально образ лесного существа не являлся исконно татарским, Тукай сумел создать успешный миф о его национальном происхождении, что впоследствии отразилось на восприятии персонажа другими народами России. Призыв поэта к иллюстраторам породил мощный всплеск художественной фантазии. На протяжении всего XX века многие талантливые художники обращались к этому образу, создавая самые разнообразные облики Шурале. Например, Б. Альменов и Ф. Аминов сосредоточились на сходстве с человеком, в то время как Б. Урманче интерпретировал его в качестве символа духа жизни самой природы, а Н. Альмеев стремился к точности изобразительного воссоздания позднего перевода поэмы.

Эти иллюстрации позволяют наглядно изучить формирование татарской графической школы, которая приобрела ярко выраженную самостоятельность, проявившуюся в расширении горизонтов национального видения путем взаимодействия с культурами других народов и стран.

### СЕКЦИЯ 3

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ КАК ФАКТОР ПОИСКОВ И ДОСТИЖЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XVIII–XX ВЕКОВ**

Соколов Б.М.

*РГГУ, профессор. Доктор искусствоведения. Москва*

### **Образы классического садового искусства в парке стадиона «Краснодар» (2017–2020)**

В 2020 году были закончены работы в парке футбольного стадиона «Краснодар», принадлежащего бизнесмену и меценату Сергею Галицкому. Появление этого парка стало сенсацией для Краснодарского края и выдающимся вкладом в современное ландшафтное искусство. Проект, созданный берлинской фирмой с участием российских архитекторов, включает в себя множество аллюзий и образов, пришедших из классического наследия – сады Среднего Востока, Италии, Франции, Англии, Японии. Анализ художественных средств парка посвящен доклад. Парк изучен и сфотографирован автором в сентябре 2020 года.

Зотова О.И.

*Музей истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева, старший научный сотрудник. Региональное отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» РАН, главный специалист. Кандидат искусствоведения. Владивосток*

## **Межрегиональные художественные проекты как инструмент интеграции арт-пространства**

Межрегиональные художественные проекты, такие как выставка «Урал, Сибирь и Дальний Восток» (Новосибирск, 2017; Челябинск, 2020), «Великая Победа» (Владивосток, 2015, 2020), «Красный проспект» (Новосибирск, 2014, 2017, 2020), «Форма» (Новокузнецк, 2019, 2020), «Урал-графо» (2014, 2016, 2018, 2020), «Мы лёд» (Новосибирск, 2020), дают новый опыт проектной и кураторской работы, позволяют определить специфику регионального искусства в контексте общей экспозиции и выделить наиболее значительных художников в отдельных видах искусства.

Белоусова-Лебедева В.А.

*Региональное отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток»*

*РАХ, главный специалист. Красноярск*

## **Сибирь и Восток в контексте русского искусства**

Сибирское искусство – неотъемлемая часть русского искусства, однако те региональные особенности, которые оно получило в силу многих факторов, требуют особого подхода. Расстояния, азиатское расположение и разнообразие местных культур, часть которых древнее русской, оказали сильное влияние на художников Сибири и их творчество.

Русская культура чаще всего рассматривается как часть европейской, иногда – как некий уникальный самобытный феномен, и крайне редко исследователи обращают внимание на то, что огромные просторы Сибири находятся в зоне влияния дальневосточных культур. Именно через Сибирь эти тенденции проникают во всё русское искусство, оставаясь почти не замеченными. Задача данной статьи – рассмотреть влияние культур древней и новой Азии на русское искусство через Сибирь и сибиряков. Начинать рассмотрение этого влияния можно с самого похода Ермака, однако подобные хронологические рамки слишком велики для доклада, поэтому влияние восточных культур будет рассмотрено на примере красноярского искусства 1960–1980-х годов.

Гурьянова Г.Г.

*Научный центр изучения Арктики, зав. сектором культурной антропологии,  
доцент. Кандидат исторических наук. Салехард*

## **История ямальского искусства: к вопросу о региональной идентичности**

ЯНАО – регион со своей историей и современностью, многослойной идентичностью. Ямал, Север, Арктика – каждое из этих понятий обладает набором качеств, влияющим на состав и особенности развития региональной истории искусства. Причем актуальность этих понятий в контексте развития истории страны также накладывает отпечаток на процесс формирования и состав истории искусства края. На полифонизм истории ямальского искусства также влияет, с одной стороны, мобильность пребывания здесь человека, проявляющаяся в кочевом, вахтовом образе жизни. А с другой стороны, особенность структуры северного города, развивающегося отлочно от городов более южных регионов. Методологии антропологии движения, культурной географии вместе с искусствоведческими, историко-культурными подходами создают условия для формирования сложной пространственно-временной структуры истории искусства этого региона.

Из своеобразий стоит выделить следующие. Во-первых, это временное несоответствие периодов ямальского искусства и периодов искусства Сибири, Урала, России, выражающееся в запаздывании, задержке, заповедности художественных профессиональных процессов на этой земле. Во-вторых, большая степень мобильности участников художественной жизни, отсутствие укорененности, преемственности. В-третьих, преимущественно проектный (пленэрный) характер художественного освоения этой земли, воплощенный в приоритетных темах природы и традиционного хозяйствования автохтонных народов. В-четвертых, стилистическая гомогенность результатов художественной деятельности.

Ценность создания региональной – ямальской – истории искусства подтверждается поиском созвучий с искусством страны, заполнением лакун локальной истории, опытом создания истории, исполненной особого ритма.

Плиева М.Г.

*Фонд культуры им. Гр. Котаева. Кандидат искусствоведения. Владикавказ*

## **Изобразительное искусство Северной и Южной Осетии в контексте влияния русской художественной школы**

Нами рассмотрены русско-осетинские взаимосвязи и взаимовлияния в духовной, художественной сфере и сфере этнотрадиций; роль России в становлении и развитии осетинской профессиональной художественной школы и национального искусства XX–XXI веков через систему высшего художественного образования.

Резникова О.И.

*БГУ, старший преподаватель. Брянск*

## **Эстетические фантомы. К вопросу о феномене реализма на примере творчества братьев Ткачёвых**

Рассуждая о живом феномене реализма, Александр Ильич Морозов сообщал, что писать о реализме в связи с новейшим русским искусством — это дело не из легких, а более всего и не из приятных. Не углубляясь в полемику сохранения традиций реалистического искусства или в рассуждения о магистральном ходе отечественного изобразительного искусства, хотелось бы привести ещё одно выражение искусствоведа о том, что живописцы неповторимы в первоэлементах своего пластически-визуального языка.

Несмотря на современные процессы, меняющие подходы к восприятию искусства, есть личности-художники, чьё творчество обретает сегодня новые смыслы. Одно из важных качеств такой живописи — искренность в выборе натурного мотива, видение цвета в пространстве, полнокровность живописно-пластического высказывания. Это в полной мере относится к произведениям братьев Ткачёвых.

Барашков В.В.

*ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, доцент кафедры философии и религиоведения.  
Кандидат философских наук. Владимир*

## **Религиозные мотивы в творчестве современных российских художников (на примере коллекции музея современного искусства Эрарта)**

В экспозициях художественных музеев России редко можно встретить работы современных художников, интерпретирующих религиозные образы. В этом контексте исключением является постоянная экспозиция музея современного искусства Эрарта в Санкт-Петербурге. В ней представлено более трех десятков работ, которые посвящены религиозной (в большинстве своем библейской) тематике. Они представляют репрезентативную картину современных исканий в религиозной живописи.

Судя по выставленным в музее работам, российские художники предпочитают фигуративную живопись. При этом стилиевые решения предельно разнообразны. Так, целый ряд художников (П. Бабенко, И. Сахненко) выбирает экспрессивный стиль, который «открыли» для религиозной тематики еще немецкие экспрессионисты. Другую распространенную стилиевую тенденцию можно обозначить как неопримитивизм (Е. Фигурин, В. Фатеев). Обращаясь к религиозным мотивам, художники интерпретируют классическую традицию в живописи. Наиболее радикальны трансформации традиции в инсталляциях (П. Гришин, А. Филиппов, А. Архипенко). При преобладании христианской тематики в коллекции есть и работы, образно осмысливающие религию древних славян и восточные религии (Ф. Волосенков, А. Ханьков).

Интерпретация работ из коллекции музея позволяет сделать вывод о том, что потенциал религиозных образов в живописи еще далеко не исчерпан. Можно предположить, что эта тенденция найдет отражение в комплектовании фондов художественных музеев и в организации выставочных проектов.



Грачева С.М.

*Институт имени И.Е. Репина, декан факультета теории и истории искусств,  
профессор. Доктор искусствоведения. Санкт-Петербург*

## **Портрет в современной живописи санкт-петербургских художников-академистов**

Современные петербургские академические художники активно работают в портретном жанре, как и их выдающиеся предшественники Ю.М. Непринцев, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, О.А. Еремеев. Хотя, на первый взгляд, качественных портретов на выставках последних лет не так много, они существуют во всем разнообразии типов. Это так называемые портреты-картины, исторические, ретроспективные, камерные лирические портреты, портреты-типы, театральные портреты и автопортреты художников. Современный портретный жанр развивается в творчестве таких живописцев, как Ю.В. Калюта, Г.В. Бернадский, В.Л. Боровик, С.Д. Кичко, Н.Д. Блохин, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, А.В. Тыщенко. Некоторые авторы эпизодически обращаются к портрету, но достигают серьезных результатов, как, например, Х.В. Савкуев. В докладе предполагается рассмотреть особенности эволюции современного портретного жанра в живописи академических художников, выявить основные типы и проанализировать их стилистические особенности.

Григорьянц Е.И.

*СПбГУП, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью.*

*Кандидат философских наук. Санкт-Петербурге*

## **«Книга художника» в контексте современных художественных практик**

«Книга художника» – направление в современном искусстве, синтезирующее изобразительную и вербальную составляющие образа с полисемантическим пространством культурных кодов. Такие произведения представляют собой нарратив, в котором создается система взаимосвязанных образов, которая может иметь или не иметь повествовательную составляющую, но, так или иначе, дискурсивно расширяет сознание зрителя.

«Книга художника» – это территория художественного эксперимента. Возникнув на рубеже XIX–XX веков, она прошла путь от издательского проекта, за которым закрепился термин *Livre d'artiste*, до свободных форм художественного самовыражения, идущих от книжных артефактов к созданию объектов, инсталляций – так называемая *Artist's book*. Здесь мы имеем дело с интерпретацией формы и идеи книги.

Начиная с классических образцов *Livre d'artiste*, в книгу привносится новый художественный язык, часто несвойственный традиционному книжному искусству. Художник, который становится центральной фигурой, творит книгу в своем творческом ключе или же экспериментирует с ней. Современные авторы продолжают и развивают этот подход. В их Книге художника находят отражение многие актуальные явления *contemporary art*, используются авторские техники и приемы.

Направление Книга художника активно развивается, и главное в этом развитии – это система культурного многоголосия, которое заключает в свою книгу художник.

Доклад посвящен выявлению ключевых тенденций в Книге художника современных отечественных авторов.

Томсон О.И.

*Институт имени И.Е. Репина, доцент ФТИИ. Кандидат искусствоведения,  
член-корреспондент РАХ. Санкт-Петербург*

## **Вкус к НИЧТО**

...Ружье, некогда выстрелившее в Треплева, сейчас нацелено на все российское искусство вообще, если мы помним и понимаем его как явление высокой культуры...

А. Морозов

В конце XX века в сфере технологий происходят стремительные изменения. Всемирная сеть открыла эру глобальной доступности, что привело к невольной трансформации границ традиционного искусства, повлияв на ситуацию и в современном искусстве. Классическая парадигма творчества как понятие взаимосвязей автора и публики трансформируется, создавая новые представления об искусстве. Предъявляемые к искусству требования интерактивности заставляют художников создавать произведения, где индивидуальные идеи и деятельность творческих групп демонстрируют социально-коммуникативную сторону природы творчества.

Расшатывается исторически сложившаяся иерархия, демистифицируется роль художника, которая сводится к функции инициатора коммуникативно-креативных контекстов.

Влияние новых технологий на мир не является сугубо техническим вопросом, поскольку технологии меняют и средства выражения в культуре и реформируют саму культуру, становясь источником образования новых культурных феноменов.

Размышляя о значимости коммуникационных технологий для творчества, о том, является ли наша культура культурой репродуцирования или культурой симуляции, мы осознаем, что происходит формирование культуры тотальных коммуникаций и технологии создают новые вызовы, требуя понимания их влияния, в том числе и на культуру.

Технологии не могут существовать без аварий, и этот факт нельзя проигнорировать. «Шоковый эффект» коммуникации», который каждый из нас сегодня испытывает, «оказывается важнее содержания».

В традициях европейской культуры всегда присутствовала объективность — апелляция к объекту-посреднику в отношениях между субъектами. Искусство новых технологий претендует на разрушение этой традиции, предлагая новые формы связей со зрителем в виртуальном коммуникационном пространстве.

## **СЕКЦИЯ 4**

### **РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗА РУБЕЖОМ: УЧЕБА, РЕАЛИЗАЦИЯ, ЭМИГРАЦИЯ**

Андреева Е.А.

*Журнал «Русское искусство», редактор. Аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Москва*

#### **Русская и американская живопись на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году**

До второй половины XIX века русское искусство за границей было практически неизвестно. Более широкое знакомство иностранцев с отечественной культурой связано с Всемирными выставками. Всемирные выставки (первая прошла в Лондоне в 1851 году) — это уникальное явление в сфере международных отношений, открытая площадка для демонстрации технических и культурных, а с 1862 года и художественных достижений. Каждая такая выставка — это своего рода историческая веха, фиксирующая в концентрированном виде и национальных формах состояние культурного развития человечества в определенный момент времени. Характер экспонатов, представленных на этих выставках, дает возможность сделать заключение о системе ценностей и приоритетов, существовавших в данный момент исторического развития в тех или иных странах. Благодаря сохранившимся каталогам и публикациям в периодической печати мы сегодня можем составить представление не только об уровне технического и культурного развития той или иной страны-участницы, но и о том, как общественность одного государства воспринимала достижения других государств.

Особый интерес (в силу незначительной степени исследованности темы) представляют отношения России и Соединенных Штатов Америки, в частности, в художественной сфере. Впервые русская и американская живопись в большом объеме «встретились» на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году (первой на американском континенте). Россия, как и другие европейские страны, с большим энтузиазмом отнеслась к участию в этом мероприятии, т.к. стремилась найти в Америке новый рынок для сбыта своих товаров. Это относилось и к русскому художественному отделу, где, кроме предметов декоративно-прикладного искусства и скульптуры, были представлены работы 36 живописцев, среди которых Айвазовский, Семирадский, Журавлев, Корзухин и др. Однако сегодня при анализе показанных на выставке произведений заметна достаточно консервативная политика организаторов русского отдела.

Тем интереснее сравнить наши предметы с живописными работами, представленными в американском художественном отделе. Еще более интересно понять и проанализировать, какое впечатление и почему произвели русская живопись на американскую публику, а американская на русскую. Отклики иностранной прессы того времени весьма интересны для характеристики реалистической русской живописи 2-й половины XIX века, ее восприятия и оценки американскими критиками.

Мартынова Д.О.

*Аспирант Института имени И.Е. Репина. Санкт-Петербург*

## **Периодизация творчества Марии Константиновны Башкирцевой**

Среди русских художников, чья жизнь и творчество прошли вне пределов родной страны, особое место занимает Мария Константиновна Башкирцева (1858–1884). Интерес к творчеству художницы начался еще при ее жизни: в конце 70-х — начале 80-х годов XIX века в связи с участием Башкирцевой в Салонных выставках появляется большое количество критических очерков. В первое десятилетие после смерти художницы он не ослабевает благодаря стараниям матери, стремившейся сохранить имя дочери в истории. Однако, пытаясь прославить Башкирцеву на Родине и передав в дар музею Александра III в 1908 г. более 100 работ художницы, она тем самым предала ее имя забвению на долгие годы, так как для России эта «русская француженка» была чужой, а во Франции почти не осталось ее произведений. По этой причине творчество Башкирцевой малоизвестно и малоизучено.

К сожалению, ранняя смерть художницы в 26 лет не позволяет говорить о полноценном творческом становлении. Однако по мемуарам Башкирцевой ее творчество легко поделить на условные периоды: юношеские годы (1876–1877, до поступления в Академию Жюлиана), «ученический» этап (1877–1881, от начала обучения в Академии Жюлиана до последнего Салона, где она выставлялась как ученица Академии) и «самостоятельный» этап (1881–1884, отход от академизма). Башкирцева жила в период реформации старой академической живописи, замены официального искусства новыми течениями, и вполне естественно, что развитие ее творчества могло быть неравномерным, впитывающим в себя новые приемы, что отмечалось до нас исследователями. Однако проблема художественных истоков и творческого становления Башкирцевой до сих пор недостаточно освещена в литературе. Целью нашего доклада является попытка определить место художницы в истории мирового искусства, рассмотрев ее творчество в контексте процессов, происходивших во французской живописи во второй половине XIX века.

Калугина О.В.

*РГГУ, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства.  
Доктор искусствоведения. Москва*

## **Париж как завершающая стадия получения образования русскими художниками второй половины XIX – начала XX века. К проблеме преодоления художественного провинциализма**

История взаимодействия культур России и Франции в ее историческом развитии предоставляет искусствоведу практически неисчерпаемый материал для исследования. Это касается как судеб отдельных мастеров, так и взаимодействия художественных школ в целом.

Одновременно существует огромное количество тонких и разнообразных граней соприкосновения, анализ которых позволяет многократно уточнять содержание этого историко-культурного феномена. Включенность французской художественной школы в контекст становления молодых русских художников второй половины XIX – начала XX века является одним из примеров богатства путей взаимопроникновения культурных традиций и в этом смысле видится важным элементом воссоздания всей полноты их живой взаимосвязи.

Можно констатировать поразительные перемены в оценке роли парижского обучения двух поколений русских мастеров. Исходя из многочисленных аналогий становится очевидным, что новую генерацию отечественных художников побуждает к поездке во Францию острое неприятие своего положения, по выражению Александра Бенуа, художественных «провинциалов». Они не боятся потерять свою самобытность и разучиться работать в России. Пожертвовав социальным статусом и происходящей от него защищенностью академического медалиста и пенсионера, молодые творцы обрели нечто большее – свободу выбора стратегии получения образования и, как следствие, собственного творческого самоопределения.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00113*

Логдачева Н.В.

*Государственный Русский музей, зав. сектором скульптуры  
XVIII – начала XX века. Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург*

## **Иван Шуклин. Материалы к изучению творчества русских скульпторов во Франции**

В середине 1910-х годов некоторые русские художники, работавшие в других странах, не смогли вернуться на родину из-за начавшейся Первой мировой войны и последующих революционных событий в России. В их число вошел и скульптор Иван Андрианович Шуклин (1879–1958). В 1914 году, после окончания Императорской Академии художеств, он был отправлен в заграничную пенсионерскую поездку и остался во Франции на всю жизнь. В докладе рассматриваются работы скульптора, относящиеся к периоду обучения в Академии художеств, а также его первые парижские произведения. Кроме того, большое внимание уделено истории создания единственного монументального проекта Шуклина – памятнику поэту И.С. Никитину в Воронеже, открытому в 1911.

Карпов А.В.

*СПГХПА им. А.Л. Штиглица, доцент кафедры искусствоведения.  
Кандидат культурологии. Санкт-Петербург*

## **«Прочувствованный некролог с портретом...»: жизнь и «смерть» Ильи Репина в зеркале мировой прессы (1918–1921)**

Исходной точкой настоящего доклада является известное письмо, отправленное И.Е. Репиным из Куоккалы в Петроград в апреле 1921 года адвокату А.Ф. Кони, в котором Репин не скрывает своей радости, узнав, что известие о смерти Кони оказалось ложным, и приводит в пример случай из собственной жизни: «Я также был похоронен; и из Швеции получил прочувствованный некролог с портретом». Комментируя это письмо, исследователи обычно отмечают, что в апреле 1921 года шведские газеты ошибочно сообщили о смерти художника. Однако в апреле 1921 года некрологов художника в шведской прессе не появлялось, они были опубликованы тремя годами ранее и тогда же были опровергнуты самим Репиным. Но известия о репинской «смерти» продолжали жить независимой от художника «жизнью».

Непосредственным предметом рассмотрения доклада являются некрологи И.Е. Репина, выявленные автором в материалах прессы Швеции, Великобритании, Франции, США, Польши за 1918–1921 годы (в прессе Финляндии, как финноязычной, так и русской, некрологов обнаружить не удалось). Выявленные «некрологи» позволяют, во-первых, восстановить хронологию «смерти» художника в зарубежной прессе; во-вторых, уточнить детали творческой биографии самого художника (ложное сообщение о смерти Репина дало ему, по его собственным словам, идею картины «Утро воскресения»); в-третьих, эти «некрологи» являются ценным источником исторической информации, не только раскрывающими оценку жизни и творческого наследия И.Е. Репина, но и позволяющими на основе этих оценок показать актуальный историко-культурный контекст его «смерти» — от «жертвы большевизма» до «трагической повседневности».



Маполис А.Д.

*Государственная Третьяковская галерея, научный сотрудник. Москва*

## **Русский художник Николай Фердинандов в Венесуэле в 1920-е годы**

Доклад посвящен творчеству Николая Алексеевича Фердинандова (1870–1925), выдающегося русского живописца, графика, сценографа, монументалиста, ювелира, пробовавшего себя в архитектуре, который мало известен на Родине. По ряду объективных и субъективных причин жизнь и творчество многих отечественных авторов оставались неизвестными долгие годы, но сейчас история искусства дополняется новыми, не знакомыми нам ранее именами эмигрировавших из России мастеров. Одним из таких незаслуженно забытых на Родине живописцев является Николай Алексеевич Фердинандов. Художник родился в 1886 году в Москве, в начале Первой мировой войны уехал в США, затем в 1918 году переселился в Венесуэлу, где радикальным образом повлиял на вектор развития национального искусства. Доклад представит некоторые стороны творчества Фердинандова в Венесуэле: в Каракасе и на острове Кюрасао, где Николай Алексеевич организовывал выставки и создал музыкальный салон, занимался оформлением общественных и частных пространств, переводил на испанский язык произведения Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Автор доклада представит результаты исследования художественной критики 1920–30-х годов, чтобы оценить роль и влияние русской художественной эмиграции на формирование национальной художественной школы Венесуэлы.

Муромцева О.В.

*МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна. Кандидат исторических наук. Москва*

## **Дискуссия о «современном моменте в живописи» в Берлине 1920-х**

Десятилетие после Великой войны – время первых попыток осмысления достижений авангарда и бурных споров о современном искусстве. Поиск универсального пути развития культуры занимает умы русских и европейских теоретиков, критиков, художников. Объединение различных идей и практик и крайняя поляризация взглядов – две противоположные тенденции, характерные для этого периода. Они, с одной стороны, оказали влияние на формирование интернациональных художественно-дизайнерских школ и одновременно способствовали возникновению множества вариантов «возвращения к порядку», индивидуальных стилевых находок, активному использованию новых медиа и расширению границ искусства.

Из радикального маргинального течения авангард постепенно превращался в массовую систему благодаря масштабным международным выставочным проектам и расцвету периодических изданий, посвященных литературе, живописи, архитектуре и дизайну. Голландский «De Stijl», французский «L'Esprit Nouveau», итальянский «Valori plastici», немецкие «Der Sturm» и «Das Kunstblatt», венгерский «МА», латвийский «Laikmets» и международный «Вещь» имели подчеркнуто интернациональный характер. Объявляя себя рупорами различных художественных течений от конструктивизма до пуризма и неоклассицизма, на практике эти журналы нередко публиковали похожие материалы, обращаясь к творчеству одних и тех же мастеров прошлого и настоящего. Ориентация на массы приводила к попыткам рекрутирования в свои авторские коллективы широких художественных сил. Опираясь на ряд публикаций в вышеперечисленных изданиях и, главным образом, на архив Ивана Пуни и Ксаны Богуславской, хранящийся в Национальной библиотеке Франции, предпримем попытку реконструировать некоторые наиболее яркие моменты международного сотрудничества, одним из центров которого в 1920-е годы стал Берлин. Стилистические и тематические заимствования, взаимовлияния и бурные дискуссии, вышедшие далеко за пределы эмигрантской среды, нашли отражение как на страницах журналов, так и в частной переписке. Поиск «современного момента» в живописи продлился не долго. Книга Пуни «Современная живопись», отражавшая суть этих поисков, была издана на русском в 1923 году. К этому времени дискуссия в берлинской эмигрантской среде начала затухать, многие ее представители (включая автора книги) уже покинули «поле битвы», разбехавшись в разных направлениях – в Советский союз или в другие европейские страны. Дальнейшие пути развития советского и европейского искусства разошлись более чем на полвека, продолжив, по выражению Пуни, «движение, по неизвестному направлению».

Коробцова С.С.

*Государственная Третьяковская галерея, научный сотрудник. Москва*

## **Европейский период Дмитрия Цаплина. Обновление образного и пластического языка скульптора**

Заграничная командировка Дмитрия Цаплина, состоявшаяся в 1927–1935 годах по личному распоряжению наркома просвещения А.В. Луначарского, стала одним из самых светлых и плодотворных периодов в жизни и творчестве скульптора. В городах Франции, Испании и Англии за восемь лет художник с успехом провел шесть выставок, получивших многочисленные восторженные отзывы критиков. Этот период ознаменован не только зарубежным признанием Дмитрия Цаплина, но, в первую очередь, он стал для скульптора временем упорного труда, жадного постижения всего, что могли ему дать самообразование в местных музеях, общение с творческой интеллигенцией Европы, а также природа, богатая материалом для творчества. Не могла не отразиться на тематике работ художника и встреча с будущей женой, вскоре ставшей матерью его дочери, – певицей, писательницей и переводчиком Т.И. Лещенко-Сухомлиной.

В настоящем исследовании предпринята попытка проследить черты обновления образного и пластического языка Дмитрия Цаплина в период его заграничной командировки. Рассмотрены стилистические особенности произведений художника, выполненных в 1927–1935 годах, а также изменения в работе с материалом, обозначен круг принципиально новых тем. Результаты проведенного исследования позволяют судить о рассматриваемом периоде биографии скульптора как о важнейшем этапе его профессионального становления. К числу ключевых художественных открытий Дмитрия Цаплина этого времени следует отнести отчетливо проявившуюся склонность мастера к художественной гиперболе, появление анималистической линии его творчества, а также открытие возможностей камня как материала художником, работавшим прежде преимущественно в дереве.

Сенокосова А.Н.

*Уральский федеральный университет, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения. Екатеринбург*

## **Творческая деятельность художника В. Шписа в Индонезии**

Художник, музыкант, этнограф Вальтер (Валя) Шпис (Walter/Valya Spies, 1895–1942) родился в Москве в семье обрусевших немцев. Его российские детство и юность пришлись на время небывалого расцвета отечественного искусства; творческий почерк Шписа во многом определен эстетикой символизма и динамикой авангардных течений. Важной вехой в судьбе художника стал период жизни на Урале (1915–1918), где он впервые «познал» Восток. Проявив себя в зарубежные годы как транснациональный мастер, он до конца оставался внутренне близок российскому искусству, сохраняя яркие визуальные воспоминания о многонациональной России, питавшие его творчество и обусловившие его стилевые предпочтения в годы после-революционной эмиграции – сначала в Германии (1919–1923), затем в экзотической Индонезии (1924–1942). Индонезийское наследие мастера по этапам творческой деятельности разделено на яванский и балийский подпериоды. На Яве одной из знаковых особенностей творчества Шписа становится обращение к языку фотографии. Много снимая привезенной из Германии камерой «Erlango», он использовал фотоснимки в качестве «aide memoire» («памятной записи») при написании пейзажей («Калиуранг», 1923; «Ловцы креветок», 1924; «Деревня с видом на вулкан Сумбинг», 1924 и др.). В живописи художника этих лет стилистически прослеживаются отголоски его ранних российских впечатлений, выраженные в трепетном отношении к природе во всех ее проявлениях. На Бали в изобразительное искусство Шписа приходит контраст двух состояний: энергичного импульса и загадочной, таинственной статичности, берущей начало в народных и мифологических темах («Калон Аранг», 1927; «Балийская легенда», 1929; «Фермерская пахота», 1931; «Охотник», 1932 и др.). Живопись мастера позднего балийского периода отличают созерцательный взгляд на мир, отсутствие повествовательности и использование декоративных художественных решений. Посвящая много времени изучению местной культуры, Шпис реализовал проект создания художественного сообщества балийских художников «Пита Маха» (1934–1942). Целью ассоциации, с одной стороны, являлось сохранение изобразительных традиций Бали, с другой – предоставление мастерам «пути свободного творческого развития». Социокультурные практики и этнографические исследования Вальтера Шписа сыграли значительную роль в расширении научного знания о балийской культуре.

Розенберг Н.А.

*Кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Выборг*

## **Неклассичный классик: взгляд на искусство Степана Эрзы из XXI века**

Основные темы доклада:

1. Стратегия образования Эрзы – постижение традиций европейской скульптуры, начиная с античности до современности в музейных собраниях, храмах, на выставках и в пространстве современных городов Италии: Милана, Рима, Флоренции, Венеции в 1907–1910.

2. Восприятие произведений Эрзы специалистами и арт-критиками в Италии, Франции и Аргентине («Христос кричащий», «Христос распятый», «Последняя ночь заключенного перед казнью», «Расстрел»).

3. Значение личного опыта для создания наиболее известных скульптур. Уникальное владение различными материалами, открытие древесины тропических пород для творческой практики. Проблема авторского стиля Эрзы, его высказывания о соотношении содержания и формы произведений.

4. Экзистенциальные ценности как неизменный контекст творчества скульптора, в какой бы стране он ни работал. Красота и безобразие, жизнь и смерть, бедность и богатство, вера и атеистическое отношение к миру. Воплощение этих ценностей в скульптуре разных жанров на протяжении всей жизни – типологическая особенность создаваемых Эрзой образов («Ева», «Обнаженная», «Женщина из Чако»).

5. Воздействие культуры и искусства Аргентины на мироощущение Эрзы; значимость процессов национального самоопределения, поисков общих этнокультурных маркеров для полиэтничного аргентинского общества.

6. Мифопоэтические образы в аргентинской литературе и произведениях аргентинских художников, в народной культуре как причина инверсивных изменений, проявившихся в скульптуре мастера («Иоанн Креститель», «Моисей», «Танец»).

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00428*

Лексина О.И.

*Кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук. Москва*

## **Русский художник Сергей Чепик**

Имя и творчество художника Сергея Чепика (1953–2011), эмигрировавшего во Францию в 1988 году, к настоящему времени знакомо многим и в России (благодаря, главным образом, публикациям его вдовы Мари-Од Альбер, слависту, профессору Сорбонны), однако степень его известности здесь, к сожалению, не соответствует масштабу его личности и признания за рубежом.

Выпускник Института им. И.Е. Репина (мастерская народного художника СССР А.А. Мильникова), он работал в Париже и выставлялся в Лондоне с 1988 года до своей преждевременной смерти. Русский художник, получивший французское гражданство в 1993 году, именовался английской прессой «провидцем» и «одним из величайших ныне живущих русских художников». Его работы представлены в важнейших британских, французских, японских и американских коллекциях, он создал серию из четырех монументальных полотен для лондонского собора Святого Павла.

За годы, прошедшие после его кончины, изданы монографии, состоялись ретроспективные выставки работ художника в Париже и Лондоне. Самой масштабной из них стала экспозиция в Лондоне (The Mall Galleries, январь–февраль 2014), где благодаря щедрым клиентам, друзьям и коллекционерам были собраны вместе работы художника от начала творческой деятельности в России до самого последнего портрета его жены Мари-Од (ноябрь 2011). О важности и значимости этой экспозиции говорит, в частности, тот факт, что на открытии ее с приветственным словом выступил Чрезвычайный и Полномочный Посол России во Франции (2009–2017) А.К. Орлов. Задача настоящего доклада – привлечь внимание к личности художника, который стал востребованным на Западе, несмотря на то что – по справедливой оценке Мари-Од Альбер в предисловии к каталогу выставки в Милане (2008), – он продолжал «...плыть против течения и на Западе». Сопrotивляясь «диктатуре так называемого современного искусства», он остался верен своему художественному кредо.

## **СЕКЦИЯ 5**

### **СКУЛЬПТУРА: ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ**

Яхненко Е.В.

*Музей-усадьба «Кусково». Москва*

#### **Формирование собрания парковой скульптуры усадьбы Кусково. К истории коллекционирования декоративной пластики в России**

Одно из новых явлений светской жизни и культуры России начала XVIII века – это интерес к пластическому искусству, вероятно, возникший под влиянием Западной Европы. Этот интерес проявился в знакомстве с европейской круглой пластикой и позже в создании ее в России. Скульптуру в мраморе приобретают и активно используют ее как в оформлении дворцовых интерьеров, так и в новых для России регулярных парках, созданных по европейским образцам. В это же время начинают складываться скульптурные собрания, первым из которых в новой столице была коллекция русского императора Петра I. Парковая скульптура, коллекции Санкт-Петербурга и его пригородов хорошо известны по многочисленным исследованиям.

Истории декоративной пластики Москвы XVIII века, вероятно, в связи с ее не столь значительным объемом и сложной сохранностью, уделено меньше внимания. Хотя старая столица и ее загородные усадьбы уже в середине столетия обладали интересными скульптурными собраниями. Москва, следуя как европейским образцам, так и развивающимся русским традициям, собирает свои коллекции скульптуры, представляя интерес и пристрастия своих хозяев. Кроме того, парковая пластика играет значимую роль в регулярных или усадебных парках, организуя парковое пространство, создавая содержательные и декоративные акценты, выполняя порой образовательную и воспитательную роль. Коллекция декоративной скульптуры усадьбы Кусково – единственное полноценное собрание Москвы, самая ранняя оригинальная коллекция, довольно хорошо сохранившаяся. Она решает разнообразные задачи, и в том числе: отражает уровень знаний европейской культуры и искусства того времени, показывает практику использования парковой скульптуры, сложившуюся к середине XVIII века, демонстрирует приобретенные практические навыки работы в камне, а также тенденции формирования собраний произведений искусств Западной Европы.

Шадчнев К.И.

*Аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Москва*

## **Единство архитектурного замысла и его деталей на примере скульптурного убранства фасадов Московского Сената (1776–1787)**

Эпоха Просвещения, пришедшая в Россию, в полной мере стала «золотым веком» для отечественной архитектуры. Вместе с новыми идеями, повлиявшими на курс и характер правления Екатерины II, она возложила на архитекторов этого периода новое социальное обязательство: выразить здание в его функции. Ярким примером сооружения, реализованного в русле зарубежной тенденции «говорящей архитектуры», может считаться здание Сената в Московском Кремле, построенное в 1776–1787 годах архитектором М.Ф. Казаковым при участии К.И. Бланка. В докладе принята попытка связать скульптурное убранство фасадов этого памятника с архитектурным замыслом проекта. Особое внимание исследователь уделяет семантике украшений на метопах. Подробный проектный чертеж М.Ф. Казакова (НИМ РАХ), отражающий неосуществлённые на практике детали оформления антаблемента (в виде рельефных композиций, составленных из аллегорических атрибутов), предлагается в качестве одного из аргументов в пользу гипотезы о важном значении пластической декорации фасадов и её тесной связи с уникальным объемно-пространственным решением всей постройки.



Карпова Е.В.

*Государственный Русский музей, зав. отделом скульптуры.*

*Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург*

## **Бельгийские скульпторы в Петербурге: Жозеф Камберлен и Матиас Кессельс**

Главными петербургскими произведениями Жозефа Камберлена (1756–1821) и Матиаса Кессельса (1784–1836) являются монументальные композиции на фасадах Биржи, которые долгое время приписывались русским скульпторам И.П. Прокофьеву и Ф.Ф. Шедрину. Отзвуки старых атрибуций можно обнаружить и в современных изданиях, а в некоторых публикациях автором называют мастера-каменотеса С.К. Суханова, который в действительности занимался переводом аллегорических групп в пудожский камень. Участие представителей антверпенской художественной школы в создании монументального убранства одного из центральных ансамблей Петербурга должно быть утверждено в литературе. Кроме того, в докладе рассматриваются и другие заслуживающие внимания произведения Ж.Камберлена и М.Кессельса.

Кривдина О.А.

*Институт им. И.Е. Репина, профессор. Кандидат искусствоведения.  
Санкт-Петербург*

Тычинин Б.Б.

*ЦМЖТ РФ, ведущий художник. Санкт-Петербург*

### **Скульпторы С.И. Гальберг и Б.И. Орловский в мастерской Б. Торвальдсена в Риме**

В докладе рассматриваются вопросы пенсионерства русских скульпторов в Риме с 1818 по 1828 год на примере работы С.И. Гальберга и Б.И. Орловского в римской мастерской датского скульптора Б. Торвальдсена.

Бедретдинова Л.М.

*Государственная Третьяковская галерея, отдел скульптуры, хранитель музейных предметов I категории. Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Западноевропейское художественное наследие и творчество С.Д. Лебедевой**

В докладе будут приведены сведения об известных нам контактах С.Д. Лебедевой (1892–1967) с искусством Западной Европы, рассмотрено, какое влияние на творчество С.Д. Лебедевой оказало западноевропейское художественное наследие. На отдельных примерах будет показано, какие исторические периоды привлекали художницу и какие имена в западноевропейском искусстве ей были особенно близки. Будут проанализированы работы Лебедевой, в которых отразились переключки с конкретными произведениями из прошлых эпох. На основе этого анализа можно сделать вывод, что те или иные предпочтения в истории искусства в целом определяются типом творчества, к которому тяготела скульптор: присущими ей особенностями видения природы и претворения ее в художественный образ.

Гусейнова Ю.М.

*Искусствовед. Санкт-Петербург*

## **Возникновение и развитие стеклянной скульптуры в середине XX века в СССР в контексте творчества В.И. Мухиной**

Художественное стекло XX века — значительный пласт искусства, составляющий часть общего хода развития художественно-материальной культуры. Особенный интерес представляет станковая скульптура из стекла середины — второй половины XX века. Именно этот период стал знаковым в развитии художественного стекла как полноправного направления искусства.

Мухина была одним из инициаторов возрождения художественного стекла в СССР, а также генератором новаторских идей как художественной, так и технологической стороны процесса, она одна из первых увидела потенциал и начала эксперименты по созданию стеклянной скульптуры. Наследие Мухиной в этой области немногочисленно, но играет огромную роль: достижения в области декоративно-прикладного искусства, особенно в художественном стеклоделии, сделанные ею в 1930-х — начале 1950-х годов, не утратили своего значения и остаются актуальными в настоящее время. По сути, благодаря инициативе одного человека было заново открыто целое направление декоративно-прикладного искусства. В рамках доклада будет рассказано об Экспериментальном цехе художественного стекла в Ленинграде и стеклянной скульптуре авторства В.И. Мухиной в послевоенный период.

Грибоносова-Гребнева Е.В.

*МГУ имени М.В. Ломоносова, научный сотрудник кафедры истории  
отечественного искусства. АИС, генеральный директор.  
Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Тенденция «неореализма» и «необарокко» в отечественной станковой скульптуре 1960–1990-х годов. Варианты и параллели**

В отечественной станковой скульптуре 1960–1990-х годов отчетливо заявила о себе тенденция, которую с определенным смысловым допуском можно обозначить как «необарокко». В одной из своих статей 1977 года московский искусствовед В.А. Лебедев писал о том, что «потребность в термине «барокко», пусть как условном, рабочем, но все же знаменующем довольно определенный эстетический феномен, ощущается явно». В ходе апробации и уточнения подобного исследовательского тезиса на конкретном материале возникает целая масса интересных вопросов по выявлению стилевых границ данной тенденции, ее различных формально-образных и жанровых вариантов, закономерностей бытования и эволюции. Так, известная вариативность скульптурного «необарокко» этого времени обусловлена его тесным соприкосновением с линией «неоклассики», неореалистическими и «сюрреалистическими» тенденциями. Что касается эволюционных закономерностей анализируемого феномена, то на них существенное воздействие оказывало многоаспектное развитие модернизма и постмодернизма в русском искусстве последних десятилетий XX века.

Особая задача в рамках предлагаемого исследования связана с определением круга имен конкретных мастеров, в большей или меньшей степени отразивших в своем творчестве «барочную» эстетику в сочетании с «неореализмом». К ним можно отнести таких российских скульпторов позднего советского времени и первого постсоветского десятилетия, как В. Вахрамеев, Д. Митлянский, А. Пологова, Л. Сошинская, Г. Левицкая, И. Блюмель, И. Савранская, В. Клыков, Л. Гадаев, М. Неймарк, Л. Баранов, Г. Франгулян, А. Рукавишников, А. Бурганов, Д. Тугаринов, О. Карелиц, Б. Орлов и ряд других мастеров. Интуитивно или осознанно обращаясь к барочным истокам, перерабатывая их общие пластические принципы или осуществляя авторскую интерпретацию конкретных барочных произведений прошлых эпох, смело экспериментируя с материалами и пространственными конструкциями, названные мастера сумели создать целую массу увлекательных и нестандартных композиций, существенно обогативших совокупную картину отечественной скульптуры XX столетия.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00113*

Седова И.Н.

*Государственная Третьяковская галерея, зав. отделом скульптуры.*

*Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Дорога как концепт в отечественной скульптуре (Сергей Конёнков, Андрей Красулин, Анна Двор)**

Тема дороги неоднократно становилась предметом исследования специалистов в области отечественного искусствознания. Однако они были посвящены, в основном, произведениям живописи и графики. В отношении такого вида искусства, как скульптура специальных исследований, связанных с воплощением образа дороги, практически не существует. Наше сообщество ставит своей целью анализ взглядов на эту тему художников трех разных поколений: Сергея Конёнкова, Андрея Красулина и Анны Двор.

В качестве примера обращения к теме дороги в творчестве С.Т. Конёнкова мы рассматриваем произведение «Камнебоец» (1898). Профессия камнебоя (по определению словаря Даля) имеет прямое отношение к теме, связанной с мощением дорог, а значит, отрицает оседлость как основной принцип существования человека. Т.Б. Щепанская в своей работе, посвященной изучению культуры дороги, называет ушельцами тех, кто покидает родной дом или привычное место. Одной из причин, по которой русские люди отправлялись в дорогу, являлся уход на заработки.

В творчестве художника-шестидесятника А. Красулина дорога присутствует как пространственный концепт. При этом у него нет ни одного произведения с таким названием. Однако тема пути-дороги является для него одним из основных лейтмотивов. Это воплощено в таких произведениях, как «Ступени» в доме Кранаха в Виттенберге, рельефах из серии «Театр», где основным становится мотив шествия. Материалом для цикла «Доски» послужили доски из старой мастерской художника, которые, посыпавшись на него с антресолей, не дали свернуть с избранного пути – пути скульптора. Из этого материала родилось произведение «Поедем в Пушкино», где объединены в одно целое тема дороги и пейзажа как остановки в пути. Как резюме отношения к основной идее своего творчества слова самого А. Красулина: «Любой путь может стать дорогой к освобождению».

Анна Двор, недавняя выпускница МГАХИ им. В.И. Сурикова, летом 2019 года представила выставку под названием «Полоса движения». Источником вдохновения художнице послужили современные дорожные системы. Развязки Москвы, Лос-Анжелеса, Парижа и Шанхая скульптор переосмысливает в качестве символов человеческого земного предназначения, связанного с идеей жизненного пути.

Таким образом, каждый из представленных художников рассматривает тему дороги на уровне сложного символично-метафорического комплекса.

Гейль В.В.

*Челябинский государственный институт культуры, преподаватель. Челябинск*

## **Тенденции развития жанровой городской скульптуры (на примере Челябинска)**

В начале XXI века в Челябинске, как и во многих городах России, получила распространение жанровая городская скульптура. Данные художественные произведения являются видом уличной скульптуры, характерной особенностью которого является отсутствие монументальности и идеологической составляющей. Объектами изображения жанровой городской скульптуры наряду с реальными людьми — деятелями искусства, культуры, политики — становятся собирательные образы, представители различных профессий, фантастические существа, животные и так далее.

В начале XXI века в нашей стране вновь стал появляться интерес к созданию пешеходных досуговых зон и украшению городских пространств монументальными декоративными скульптурными композициями. Челябинск не стал исключением из общероссийских тенденций. С 2002 по 2004 год в городе была произведена реконструкция ул. С.М. Кирова, получившая название пешеходно-досуговая зона «Кировка». Пространство улицы украсили 19 декоративных скульптур и скульптурных композиций, над созданием которых работала группа художников под руководством В. Полянского. В последующие годы скульптурное оформление улицы дополнилось фигурами «Почтальон» и «Челябинский Хатико».

Сегодня намечается тенденция установки подобных скульптур в различных уголках города. Так, в 2010 году в Металлургическом районе Челябинска появились скульптуры двух сантехников. В последующие годы композиция была дополнена скульптурой электрика.

Для городской жанровой скульптуры Челябинска характерны небольшие размеры — они имеют высоту человеческого роста, возможность подойти и сфотографироваться; отсутствие таблички с наименованием: зритель сам придумывает название изображению. Данная категория художественных произведений постепенно становится частью общегородской культуры, превращаясь наряду с современной архитектурой в одну из визитных карточек города, делает его привлекательным как для его жителей, так и туристов. Формирование данного вида скульптуры происходит в рамках общероссийских традиций.

## **СЕКЦИЯ 6**

### **«НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»: ПЕРСОНАЛИИ, МЕТОДОЛОГИЯ, ПРОБЛЕМЫ**

Дорогина Е.А.

*Саратовский музей имени А.Н. Радищева,  
зав. отделом современного искусства. Саратов*

#### **Особенности формирования неофициального искусства Саратова**

Появление саратовского неофициального искусства в конце 1950-х годов тесно связано с местным художественным контекстом – существованием в изобразительном искусстве города особой ветви развития – «саратовской живописной школы», берущей свое начало в творчестве В. Борисова-Мусатова, П. Кунецова, П. Уткина. Развитие традиций «школы» в художественной практике целого ряда мастеров послужило мощным заслоном, не позволившим соцреализму вытеснить традиции высокого искусства, уничтожить его корневую систему.

В Саратовском художественном училище в послевоенный период и даже оттепельные времена официальный педагогический процесс оставался в строгих рамках соцреализма. Однако вопреки этому, училище стало мощной платформой формирования неофициального искусства города: его будущие участники именно в стенах училища сумели усвоить уроки живого творчества от тех педагогов, которые находили способы обозначить ценности искусства разных направлений, в том числе «саратовской живописной школы» и импрессионизма. Под их воздействием во многом определился вектор поисков молодых художников.

Особый вопрос – роль Николая Гушина. Художник-репатриант, приехавший в Саратов из Франции в 1947 году, сыграл роль катализатора формирования саратовского неофициального искусства. Его яркая личность и экспрессивная живопись с символическими, романтизированными образами, не вписывавшимися в рамки нормативного советского искусства, оказали огромное влияние на становление неофициального искусства города. Вторую половину 1950-х выявленные факты позволили обозначить как начало формирования «круга Гушина», который представлял собой группу единомышленников, веривших в идеалы высокого искусства, не принимавших эстетику соцреализма и жесткий регламент советской системы.

Таким образом, процесс формирования саратовского неофициального искусства обладает уникальными чертами. С одной стороны, его появление напрямую связано с традициями местной живописной школы. С другой стороны, огромную роль сыграл художник Николай Гушин, чей жизненный и творческий путь до этого никогда не был связан с Саратовом. В связи с этим можно заключить, что саратовское неофициальное искусство, явленное творчеством художников «круга Гушина», представляет собой самостоятельную версию развития неофициального искусства советского времени, прежде всего, в виду особых истоков формирования и влияний.



Кошкина О.Ю.

*Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург*

## **Интерпретация живописи: от эстетического соучастия к пластическому многоуровневому комментарию.**

### **К опыту группы «Эрмитаж» и «эрмитажной школы» Г.Я. Длугача**

В 1998 году в залах Государственного Эрмитажа состоялась выставка «Неклассическая классика. Три поколения “эрмитажной школы” Г.Я. Длугача», продемонстрировавшая истоки, развитие и текущее творческое состояние художников, некогда работавших под руководством незаурядного наставника. Прошедшее время позволяет по-новому взглянуть на творческое наследие участников как группы «Эрмитаж», так и шире – всех приверженцев «эрмитажной школы», берущее начало с аналитического копирования произведений великой музейной коллекции. Настала необходимость переосмысления оригинальных принципов анализа живописно-пластической формы работ старых мастеров и их нетривиального истолкования, выработанных наставником в 1950–1960-е и развитых в последующее десятилетие.

Первоначально, с середины 1950-х, сотворчество Г.Я. Длугача и художников, выпускников ленинградских вузов и училищ, проходившее в главном музее страны, отличалось характером, близким к школе легендарного П.П. Чистякова. В дальнейшем направленность «эрмитажного ученичества» приобрела форму интерпретирования как самостоятельного творческого проявления. Идейная платформа – принципы анализа визуальной формы и нетривиальное истолкование художественных произведений методом геометрической логики – выкристаллизовалась в самобытную теорию аналитической интерпретации.

Язык художника – искусство, пробуждающее в смотрящем собственные мысли и индивидуальное прочувствование. Сила произведений старых мастеров – в воздействии на зрителя, в неисчерпаемой трактовке его возможного содержания. Опыт творческого объединения «Эрмитаж» – первоначального объединения художников вокруг Г.Я. Длугача – и далее расширившееся движение «эрмитажной школы» наглядно демонстрирует пульсирующую витальность произведений искусства, подразумевающую всеобщий процесс сотворчества и соучастия. «Эрмитажники» сумели наполнить этот процесс широким спектром духовного обогащения – от эстетического соучастия к пластическому многоуровневому комментарию.

Ипполитова Е.И.  
*Искусствовед. Москва*

## **Христианские мотивы в отечественной живописи художников 1970–1980-х годов: интерпретация наследия мировой культуры и осмысление национальных традиций**

Цель работы — исследование творчества художников, обратившихся к религиозной тематике в контексте перемен, происходящих в обществе, связанных с его духовным пробуждением и возвращением в пространство отечественной и мировой истории и культуры.

Желание художников обрести свободу, вернуться к истокам и восстановить связь времен обусловило переосмысление отношения к прошлому, к искусству старых мастеров. Мировое художественное наследие осознается теперь авторами как словарь пластических и семантических формул, готовых к игре со смыслами.

Ощущая связь времен и причастность событиям библейской истории художники располагают своих современников среди исторических и христианских персонажей (А. Елисеев. Дмитрий Донской. 1979–1980) или разворачивают многосюжетные композиции в формате житийной иконы (Вяч. Петров-Гладкий/ Житие. 1988).

Безошибочно узнаваем лик Спасителя со Звенигородского чина Андрея Рублева в работе А. Копытина «Оледенение» (1987), но композиционно работа напоминает популярный сюжет новогодней поздравительной открытки с яркими снежирами в морозный солнечный день.

Художники семидесятых используют системообразующие и стилистические приемы искусства старых мастеров: примитива, иконы, их композиции, мотивы, технику, но важно, что образец никогда не растворяется в ткани нового произведения, а всегда остается узнаваемым и наделяется новыми смыслами — это характерно для живописи 70-х в целом и находит отражение в религиозных сюжетах.

Соколов Г.А.

*Государственный Эрмитаж, сотрудник отдела истории русской культуры.  
Санкт-Петербург*

## **Искусство Евгения Михнова-Войтенко в контексте современного ему мирового искусства**

Вопрос о помещении искусства Евгения Михнова-Войтенко (1932–1988) в контекст современного ему западноевропейского и американского художественного процесса редко становится предметом специального внимания исследователей. Художника либо с легкостью помещают в орбиту влияния абстрактного экспрессионизма, либо, как Е.Ю. Андреева, описывают как одного из наиболее «отъявленных радикалов» в мире на рубеже 1950–1960-х годов. Соглашаясь с последним утверждением, сопоставим искусство Михнова с творчеством современных ему художников в Европе и США более внимательно, конкретно и подробно.

Вместе с другими нонконформистами (в первую очередь, Ю. Злотниковым и В. Слепяном) Михнов стремился не только освоить язык современного искусства, но и изобрести свой собственный, оригинальный — в чём и преуспел уже к концу 1950-х («Тюбики», эксперименты с нитроэмалями etc). Сближение Михнова-Войтенко с абстрактным экспрессионизмом, как правило, выводится из внешней схожести отдельных произведений художника с работами Джексона Поллока. Однако Михнов начал работать абстрактно ещё до Американской выставки и даже до Фестиваля молодёжи и студентов — первые опыты относятся к 1956 году. Абстрактный экспрессионизм нью-йоркской школы нельзя связать с искусством Михнова генеалогически, но интересно сопоставить его принципы и взгляды на формотворчество с представлениями американцев. Сходства и различия в понимании материала, основы, процесса создания произведения могут указать на важные особенности советского неофициального искусства на фоне западного арт-процесса. В практике Михнова-Войтенко заметны элементы поп-арта, концептуализма (его искусство во многих случаях строится как текст), минимализма, пристальное внимание к телесности — на протяжении 1950–1970-х годов он во многих случаях остаётся удивительно синхронен с западным художественным процессом, не получая о нём практически никакой внятной информации.

Романова В.В.

*Гохран России, выставка «Алмазный фонд», научный сотрудник. Москва*

### **Художники советского андеграунда и миграция: новая сюжетная картина в творчестве Михаила Рогинского**

Эмиграция художников советского андеграунда второй половины XX века — яркое явление в истории отечественного искусства, повлиявшее на его дальнейшее развитие. Заметным представителем советского арт-зарубежья стал Михаил Рогинский, покинувший Советский Союз в 1978 году.

Влияние миграционных процессов на художественный язык нонконформистов в последние десятилетия становилось темой многих исследований и конференций. Но, несмотря на усилившийся интерес к миграционным процессам в неофициальном отечественном искусстве второй половины XX века, многие стороны этого явления до сих пор остаются неосвещенными. Целью настоящего доклада является рассмотрение изменения сюжетной картины и художественных приемов в творчестве Михаила Рогинского после его отъезда за границу. Источником исследования стал ряд произведений Рогинского, написанных незадолго до эмиграции и после нее.

Исследованием были установлены причины, возможные источники влияния и характерные черты изменений художественного языка Рогинского. А также определены основные направления развития, заданные опытом изменения творческой среды.

Новая сюжетная картина в произведениях Михаила Рогинского после миграции рассматривается как в рамках общего европейского контекста, так и с точки зрения индивидуального пути развития.

Мордвинова А.И.

*Чувашский государственный институт гуманитарных наук, доцент.  
Кандидат искусствоведения. Чебоксары*

## **Творческий тандем Геннадий Айги – Анатолий Миттов**

Геннадий Айги (1934–2006) – крупнейший поэт современности, лауреат многих литературных премий. После окончания педагогического училища уехал из Чувашии в Москву. Изгнанный из Литературного института им. А.М. Горького за стихи, «подрывающие основы метода социалистического реализма», в 1960-е годы он оказался сотрудником музея В. Маяковского под опекой Н. Харджиева. Тогда же познакомился с художниками А. Зверевым, В. Яковлевым, И. Вулохом и др. С 1962 года его стихи начали издаваться за рубежом – в Чехословакии, Франции, ФРГ, Швейцарии, Великобритании, Венгрии, Швеции. Как писали о нем, не было «в Советском Союзе поэта столь известного за рубежом, но столь незаметного в своей стране». Тогда же завязалась дружба со многими деятелями культуры Запада.

Анатолий Миттов (1932–1971) – художник, чье творческое наследие признано сегодня выдающимся явлением в искусстве Чувашии, а 33 его произведения находятся в собрании Третьяковской галереи. Окончивший в 1961 году ленинградский Институт им. И. Репина, он был одержим идеей создания нового искусства, берущего начало в традиционной культуре чувашей. Знакомство художника и поэта в 1966 году не только способствовало взаимному обогащению невероятно одаренных натур. Появление в жизни Миттова Геннадия Айги, жившего в Москве и находившегося в эпицентре культуры «андеграунда», было одним из главных событий. Он нашел поддержку своим исканиям и выход на более широкий круг художников – создателей нового искусства – отечественных и зарубежных. Оставаясь верным своей новаторской идее создания национального искусства, А. Миттов обрел большую внутреннюю свободу и уверенность.

После ранней смерти художника стала очевидна его уникальность и определяющая роль в развитии чувашской профессиональной живописи. Усилиями Айги имя Миттова вышло на мировую художественную арену. Им были организованы выставки художника в Германии, Дании и Швейцарии, появились многочисленные публикации изумительной графики и темперной живописи Миттова.

Кобер О.И.

*Оренбургский государственный университет, доцент кафедры архитектуры.  
Оренбург*

## **Ценностные ориентиры художника Виктора Ни (1934–1979)**

Становление Виктора Ни как художника пришлось на время оттепели, когда в советском изобразительном искусстве происходила переоценка ценностей, шли «поиски новых глубин содержания, формы» (В.С. Манин). Выпускник Суриковского института, ученик Д.Д. Жилинского под влиянием учителя выбрал технику левкасной живописи для воплощения авторской концепции мироздания и создал свое оригинальное искусство.

Живя в Оренбурге, куда в шестидесятые годы приехал по приглашению местных властей вместе с пятью другими выпускниками Суриковки, он вращался в кругу уникального коллектива единомышленников, художников нового поколения, активно выступающих за новации в изобразительном искусстве. Благоприятная художественная среда способствовала максимальной самореализации живописцев, что позволило вскоре говорить об «оренбургской школе живописи» как самобытном творческом коллективе, который отличался серьёзным, даже «агрессивным» отстаиванием своих живописных позиций (М.А. Лазарев).

С начала 70-х имя Виктора Ни прочно входит в поле зрения критики (А.И. Морозов). Ни выделялся среди коллег не только темпераментностью, напористостью, прямотой суждений, но и глубокой убежденностью в правильности выбранных ценностных ориентиров в искусстве. Его звонкие левкасы с открытым цветом, ясной формой, монументальной декоративностью, акцентированной линейностью обретают символическое звучание и передают восхищение художника окружающим миром. Цвет определяет образную полифонию произведений художника, служит инструментом его живописного самовыражения. Вечные ценности – жизнь, труд, добро, красота – являются для него главными ориентирами в искусстве. Этот картинный светлый мир идиллии и гармонии обладает редкой притягательностью, и спустя годы левкасы Виктора Ни не утратили своей яркости, звучности и актуальности.

За свою короткую творческую жизнь художник создал пятнадцать левкасов, большое количество холстов, этюдов, рисунков. Имя Виктора Ни, художника-семидесятника, прочно вписано в историю отечественного искусства, а его произведения стали украшением лучших музеев страны.

## **СЕКЦИЯ 7**

### **РАЗМЫШЛЯЯ ОБ ИСКУССТВЕ СЕГОДНЯ: ОТЕЧЕСТВЕННОЕ И ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И АРТ-КРИТИКА**

Самарина В.Б.

*Финансовый университет при Правительстве РФ, уфимский филиал,  
преподаватель. Уфа*

#### **Смена парадигмы искусствоведения и роли искусствоведа в условиях ускорения развития науки, расширения видов коммуникаций**

В докладе уделяется внимание дискуссионному вопросу о диффузии смежных дисциплин: культурологи, социологии, антропологии в субкультуре начала XXI века, обозначается разрыв теоретического подхода искусствоведения в условиях расширения науки и коммуникации, требующий новой парадигмы.

Два первых десятилетия нового века подтвердили увеличение разрыва теоретического подхода искусствоведения и возможности его практического использования. В связи со стремительным развитием художественного языка в расширяющемся пространстве социокультурных коммуникаций, виды появляются и сменяют друг друга со все увеличивающейся скоростью, функция искусствоведа тоже должна изменяться.

Основной особенностью начала нового века становится глобализация, сочетающая две противоположные тенденции: гомогенезацию и фрагментизацию культурных форм.

Культурную задачу начала XXI века, унаследованную от глобальных интеграционных изменений предыдущего столетия, с полным основанием можно определить как возрождение культурного наследия Евразии.

Возвращаясь к проблеме поиска нового метода работы искусствоведа и его места в связи со стремительным развитием и увеличением видов искусства, можно наметить круг новых, не существовавших ранее проблем.

Появившиеся новые функции искусства, расширение связей в создающем и потребляющем его социуме, увеличение скорости появления новых — традиционная парадигма сама подтверждает вывод о необходимости создания современного, междисциплинарного подхода.

Новое время требует более гибких, современных, сложных методов, позволяющих создать рабочую систему, помогающих не только найти опорные точки, на которые можно ориентироваться в постоянно меняющемся культурном пространстве, а практически всю искусственную среду, в которой существует социум, её наполнение.

Савельев В.Б.

*ООМПИИ им. М.А. Врубеля, специалист экспозиционно-выставочного отдела.  
Аспирант ОмГУ им. Ф. М. Достоевского. Омск*

## **Значение «формализма» в советской художественной критике и искусствознании**

«Формализм» является центральным пейоративом советского искусствоведения 1920–1960-х. Но дать ему однозначное определение пока еще никто не смог. В различных диахронических контекстах «формализм» не только не отсылает к унифицированному значению, но и часто даже не образует семантической преемственности.

В 1920-е с легкой руки А. Луначарского «формализм» превращается в обвинение, которым самые разные художественные группировки пользуются в полемике для дискредитации своих противников.

В период с 1930-х по 1950-е «формализм» (в связке с «натурализмом») использовался как синоним анти(соц)реалистических тенденций в искусстве, прямо или косвенно связанных с постреволюционным авангардом и его установками на радикальную конструируемость мира и поэтику обнажения приема.

В конце 1950-х – начале 1960-х происходит попытка подменить предмет критики «формализма», поставив на его место «лакировку», «украшательство» и прочие «перегибы» культурной политики предыдущей эпохи. Эта попытка по ряду причин оказалась несостоятельной, а «формализм» постепенно начал использоваться для критики европейского модернизма и модернистских – читай: неофициальных – тенденций в советском искусстве.

В таком, снятом модернизмом виде, «формализм» просуществует до конца советского эпохи (пример: полемика в советской художественной критике вокруг мемориала «Разрушенный город» О. Цадкина в Роттердаме).

Итак, в советской художественной критике «формализм» является пустым/плавающим означающим, которое исторически собирает в себе «все плохое» в противоположность «всему хорошему».

Впрочем, несмотря на свою непроясненность, а может быть, именно благодаря ей, некоторые значения понятия «формализм» оказались некритически усвоены постсоветской российской художественной критикой и искусствоведением и продолжают играть значимую роль в оценке актуальных художественных процессов и их продуктов.



Бузунова К.А.

*Бакалавр СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Санкт-Петербург*

## **Дмитрий Александрович Пахомов как искусствовед и арт-критик (по материалам отечественной периодики конца XIX – начала XX века)**

Дмитрий Александрович Пахомов (1872–1924) известен больше как иллюстратор и автор литературного произведения «Первый художник. Повесть из времен каменного века» (1907), описывающего жизнь первобытного человека и выдвигающего научную теорию происхождения искусства. Он учился в ЦУТРе барона Штиглица и Императорской Академии художеств, а после переезда в Батуми в конце 1900-х годов внес большой вклад в развитие культурной жизни города. Однако мало известны критические и искусствоведческие статьи Пахомова. Они посвящены как актуальным проблемам художественной жизни и арт-рынка России на рубеже XIX–XX веков (организация и проведение выставок, художественное образование и пр.), так и вопросам научно-просветительного характера по истории искусства. Статьи о современных ему выставках, печатавшиеся в журнале «Искусство и художественная промышленность» (1899–1901), поднимали основные вопросы художественного рынка того времени – «дефицит» полноценных выставочных пространств, сложности отношений «художник-покупатель» и «художник-комиссионер». В том же журнале в материале о Тифлисском художественном обществе Пахомов пишет об истории объединения, художественном образовании и о кавказских художниках, тем самым открывая и освещая для столичной общественности художественную жизнь Кавказа. В популярных изданиях, таких как «Всходы» и «Живописное обозрение», публиковались серии статей Пахомова по истории искусства: «Из истории русской живописи» о наиболее известных художниках XIX века (Брюллов, Федотов, Иванов и др.), «Офорты, гравюры и иные способы репродукции» и пр. Тексты, хотя и носили просветительский характер, заключали в себе и любопытное авторское видение.

Таким образом, статьи Д. А. Пахомова в периодических изданиях рубежа XIX–XX веков основываются на его собственном опыте работы в художественной среде, и поэтому его публикации дополняют наше представление о художественной жизни русского общества того времени.

Гаврикова А.И.

*Магистрант РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Москва*

## **Эстетические воззрения Сергея Глаголя на материале статей в московских газетах рубежа XIX–XX веков**

Сергей Глаголь – художественный критик рубежа XIX–XX веков, которого И.Э. Грабарь называл лучшим критиком Москвы. В разные годы Глаголь взаимодействовал с передвижниками, представителями модерна и авангарда. Его статьи публиковались в журнале «Артист», газетах «Голос Москвы», «Курьер», «Столичная молва».

Целью данной работы является изучение эстетических взглядов Сергея Глаголя и их трактовки в научной литературе. В задачи исследования входит выявление позиции критика по отношению к искусству рубежа веков.

В отношении передвижников Глаголь пережил эволюцию от их признания к критике их художественных концепций. Искусство поздних передвижников сформировало у него отрицательное отношение к сюжетной живописи, за которой, по мнению критика, скрывается отсутствие художественного начала.

В статьях начала 1900-х годов Глаголь полемизирует со зрителем, который, по его мнению, не готов принимать живопись как «впечатление», а не «иллюстрацию». Он считает, что для обывателя задача художника сводится к воспроизведению природы с такой же беспристрастностью, с какой это делает фотография. Но именно в фотографии Глаголь видит новый путь развития живописи, так как она освобождает искусство «от цепей задавившего его натурализма».

В это время Глаголь выступает как защитник искусства модерна. Для критика подлинное искусство возможно лишь при индивидуальном переживании. Он придавал большое значение роли личности художника и его субъективному отражению реальности.

В 1910-х Глаголь с настороженностью относится к авангарду. Он не принимает это искусство не из-за художественных качеств, а из-за его провокационности. Глаголь сравнивает авангардистов с передвижниками, которые так же следуют определенным шаблонам.

В научной литературе существуют различные трактовки эстетических взглядов Сергея Глаголя. В разные годы XX века критика относят к защитникам реалистического искусства, академизма или модерна.

Чудецкая А. Ю.

*РГГУ, доцент кафедры теории и истории искусства. ГМИИ им. А.С. Пушкина, ведущий научный сотрудник. Кандидат искусствоведения. Москва*

## **Александр Ильич Морозов и проблемы изучения отечественного искусства 1930-х годов**

Проблема поиска новых методологических механизмов для изучения советского искусства периода 1920–1930-х годов сегодня как никогда актуальна. Постоянно возникают острые дискуссии между историками искусства разных направлений. Один из примеров – публикация в журнале НЛО (№ 122). Единственный тезис, объединяющий стороны, – ощущение явной необходимости в создании новой теории советского модернизма.

В этом контексте целесообразно вновь обратиться к книге искусствоведа, историка искусства А.И. Морозова «Конец утопии: Из истории искусства СССР 1930-х годов» (1995). Эта книга была воспринята в свое время искусствоведческим сообществом как контртезис по отношению к провокативной концепции Б. Гройса («Стиль Сталин»). Сегодня целесообразно обратить внимание именно на методологический инструментарий, который предлагает Морозов. Впоследствии Морозов развил и трансформировал свои методологические установки, что нашло отражение в книге «Соцреализм и реализм» (2007).

Рассматривая примеры художественной практики, не упуская из виду политическое и экономическое давление на художника, автор стремился проанализировать степень ассимиляции художественного процесса политическими установками. Морозов вводит такие понятия, как «двойное сознание», «антиномия художественного времени», «невная политическая оппозиция» и др. Введение этих понятий и их анализ имеют потенциал для сегодняшнего переосмысления таких устоявшихся феноменов, как «авангард», «соцреализм», «третий путь» в истории советской живописи.

Султанова Р.Р.

*Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова,  
зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства.  
Доктор искусствоведения. Казань*

## **Феномен национально-регионального искусства в современном искусствоведении Татарстана**

В докладе рассматривается формирование в системе Академии наук Республики Татарстан (на базе ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова) новой научной концепции, базирующейся на методе комплексного историко-искусствоведческого исследования, основные принципы которого были разработаны в трудах научной школы Ю.Г. Нигматуллиной в Казанском университете. Впервые дается обзор трудов, относящихся к исследованиям феномена национально-регионального искусства и занимающих самостоятельное место в системно-комплексном подходе к его изучению.

Новые аспекты исследования объясняются новыми задачами и потребностями искусствознания начала XXI века, которое подошло к уровню широких масштабных обобщений, невозможных без опоры на такие категории, как типы культуры, тип художественного мышления и т.д. Учитываются также сложнейшие процессы духовного развития современного мира (в т.ч. многонациональной Республики Татарстан), в котором проблемы самосознания, самоидентификации начинают приобретать все более важное значение.

Концептуальный план развития искусствоведения в регионе предполагает подкрепление описательного материала теоретическими идеями философского, эстетического, контекстуально-культурологического анализа. Главным предметом изучения является выявление специфики национально-художественного мышления в различных контекстах: историческом (Волжская Булгария, Золотая Орда, Казанское ханство, Казанская губерния, советский и постсоветский периоды) и культурном (мусульманское искусство, тюркский мир, тенденции в современном мировом искусстве, в российском пространстве, в этнонациональном окружении Поволжья и Приуралья и др.).

Цель таких разнообразных подходов — на широком материале художественного творчества (изобразительное искусство во всем видовом и жанровом многообразии, декоративно-прикладное искусство, сценография, архитектура) изучить специфику татарского художественно-пластического мышления в диалоге с другими культурами.

**Состав программного комитета:**

Председатель – Тянь Э.В. Ассоциация искусствоведов.

Брель А.В. Ассоциация искусствоведов.

Герасимова А.А. «БуксМАрт», РАХ, Ассоциация искусствоведов.

Геташвили Н.В. РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Кандидат искусствоведения.

Грибоносова-Гребнева Е.В. МГУ им. М.В. Ломоносова, Ассоциация искусствоведов. Кандидат искусствоведения.

Калугина О.В. РГГУ. Доктор искусствоведения.

Карпова Т.Л. Государственная Третьяковская галерея. Доктор искусствоведения.

Неменская Л.А. Управление непрерывного художественного образования МЦРКПО. Кандидат философских наук.

Чудецкая А.Ю. РГГУ, ГМИИ им. А.С. Пушкина. Кандидат искусствоведения.

Юдкевич Т.А. Государственная Третьяковская галерея.

**Модераторы секций:**

Бусев М.А.

Геташвили Н.В.

Грачева С.М.

Грибоносова-Гребнева Е.В.

Калугина О.В.

Тянь Э.В.

Флорковская А.К.

Чудецкая А.Ю.