

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ РУССКОЕ ИСКУССТВО

ФЕДОРОВО-ДАВЫДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ



ИСКУССТВО XVIII ВЕКА
Ольге Сергеевне Евангуловой
посвящается

13
апреля

Памяти профессора
Алексея Александровича
Фёдорова-Давыдова
(1900-1969)

ИСКУССТВО XIX - XX ВЕКОВ



ФИГУРЫ УМОЛЧАНИЯ

14
апреля

Памяти профессора
Валерия Стефановича
Турчина
(1941-2015)

КАФЕДРА ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

В своем докладе «Фигуры умолчания в искусствоведческом дискурсе (по поводу русского искусства 19 века)» **Михаил Михайлович Алленов** сопоставляя на этой траектории произведения Шишкина и художников дюссельдорфской школы. Итоговым воплощением дюссельдорфских навыков явилась (что тогда же было зафиксировано современниками в качестве выдающегося художественного события) картина «Вид в окрестностях Дюссельдорфа» (1865, ГРМ), за которую к тому же Шишкин был удостоен по возвращении в Россию звания академика. Но вот уже в зрелый период, после таких полотен, как «Рожь», «Лесные дали», Шишкин пишет картину «Среди долины ровныя...» (1883, Киевский музей), представляющую собой откровенную вариацию той, давней дюссельдорфской композиции. Такая рифмовка предполагает более внимательное рассмотрение типологических свойств картинного пейзажизма Шишкина на примере этой интригующей переключки столь хронологически далеких произведений.

Другим примером, подвигающим к постановке темы, становится отсутствие записей Сурикова о заграничных путешествиях в Париж, Италию, Испанию, хотя именно из первого такого путешествия Суриков привез живописную концепцию картины «Боярыня Морозова». Войнственность религиозного пафоса Морозовой сращена с аккордом черного в центре, поставленного в отрицательное отношение к многоцветному окружению. Внутри такого противостояния колористический образ, пронизанный венецианскими ассоциациями, оказывается олицетворением абсолютной противоположности самой идее религиозной аскезы, выступая, следовательно, новым подобием язычества, осуждаемого христианскими аскетами, в числе прочего, за преданность обольщениям чувственной, земной природы и красоты. Таким образом, «случай на московской улице» попадает в контекст коллизий «ренессансного типа», где Федосья Морозова – это русский вариант Савонаролы. Итак, реформированное, перелитое в живописную форму, возрожденное язычество – Возрождение, и контр-реформационный «черный» пафос, своей

чернотой буквально раскалывающий орнаментально мелодический, полихромный ансамбль – наглядная метафора «раскола».

Еще одно, касающееся обходных маневров относительно терминов, общеупотребительных в европейском, но отсутствующих в нашем искусствоведческом обиходе – это такой термин и явление в художественной феноменологии Нового времени, как *караваджизм*. В этом разделе – целый ряд не сводимых к единообразию примеров. Это и ранний Кипренский; и светопись Венедианова во исполнение его тезиса “писать a la Натура”. Здесь оказываются рядом ранние произведения К.Брюллова и поздние П.Федотова. И откровенно-демонстративная апелляция к караваджизму в исполнявшейся на золотую медаль при окончании Академии картине «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» А.Иванова. По смелости и концептуальной значительности апелляции к Караваджо рядом с Ивановым конечно оказывается «Тайная вечеря» Н.Ге. Привезенная из Италии, она была показана на академической выставке в 1863 году в год скандального выхода 14-ти “бунтовщиков” из Академии.

Доклад **Софии Сергеевны Веселовой** «Русский путешественник в поисках садового искусства" (В.С. Турчин)» имел историографический характер и был посвящен особой сфере научных интересов В.С. Турчина - исследованию садового искусства. Не всегда являясь предметом специального изучения, сады и парки, тем не менее, находились в центре внимания В.С. Турчина. Публикации по этой обширной и многогранной теме обычно следовали за совершенными их автором путешествиями по Франции, Германии, Италии, России, и обычно сопровождалась собственными фотографиями. В докладе С.С. Веселовой речь шла о книгах и статьях В.С. Турчина, их роли в формировании академической истории садового искусства.

В докладе **Павла Сергеевича Голубева** «К.А. Сомов как предмет умолчания: искусство, идеология, нравственность» рассматриваются вопросы, связанные с искусством К.А. Сомова, которых среди исследователей «не принято» касаться. Хотя со второй половины 1960-х гг. цензурные ограничения постепенно слабеют, а затем и вовсе исчезают, круг проблем, которые обсуждаются в связи с творчеством и биографией этого художника, не расширяется, поэтому важно бросить взгляд на умалчиваемое, выяснить, что и по какой причине обойдено стороной и попытаться отчасти закрыть эту лакуну. Автор доклада счел необходимым показать, каким образом К.А. Сомов превратился в предмет умолчания, определить его место в советской и послевоенной историографии и выставочной практике, описать на этом примере механизмы цензуры и самоцензуры внутри научного сообщества, ответить на вопрос, могут ли представления исследователей о нравственном быть основанием для ограничения научной дискуссии.

В докладе «К вопросу о политических подтекстах неоклассицизма в России начала XX века» **Илья Евгеньевич Печенкин** размышлял о том, что

в обширной историографии неоклассического направления отечественной архитектуры 1900—1910-х гг. (иногда исследователи даже находят возможным говорить о неоклассицизме как о стиле) достаточно большое внимание уделяется анализу причин его генезиса. В числе предпосылок фигурируют как общее состояние архитектурной школы и профессиональные воззрения отдельных её представителей, так и факторы «внеархитектурного» свойства: публицистика «мирискусников», контекст юбилейных торжеств по случаю столетия Отечественной войны, мечта о возрождении имперской славы России, утомлённость публики формальной непредсказуемостью модерна. Гипотезы, описывающие экспансию неоклассики с акцентом на том или ином факторе, могут быть подвергнуты критике, поскольку создаваемая ими картина архитектурной эпохи характеризуется известной фрагментарностью. Очевидно, что в реальности имело место взаимодействие нескольких процессов, значение каждого из которых было бы неверно абсолютизировать.

Момент недосказанности (или «умолчания») в данном случае связан с тем, что при рассмотрении неоклассицизма исследователи (от А. А. Фёдорова-Давыдова до Г. И. Ревзина, посвятившего этой теме диссертацию и монографию) полагали фактор влияния заказчика на процесс стилеобразования в отечественной архитектуре начала XX в. настолько незначительным, что приходилось признать единственным источником инициативы самих архитекторов или, во всяком случае, творческую сферу, представителями которой они выступали. Современные эпохе источники также создают впечатление, будто неоклассика возникла из профессионального дискурса молодых академистов, вдохновлённых проповедью А. Бенуа о красоте старого Петербурга (см. у Г. К. Лукомского и др.). Молчание, однако, не всегда скрывает за собой пустоту. Некоторые данные о заказчиках неоклассических проектов позволяют сомневаться в универсальности «канонической» модели описания неоклассицизма и увидеть определённое созвучие между морфологией архитектуры и политической повесткой 1910-х гг.

Доклад **Владимира Валентиновича Седова** «Графика архитекторов 1920-х годов как объект специального изучения» построен как план исследования обширного массива архитектурной графики эпохи конструктивизма и некоторых других направлений 1920-х годов, которую воспринимают, прежде всего, как документальное свидетельство архитектурного замысла, а также как фактическое подтверждение первоначального вида. Как самостоятельный подвид искусства со своими изобразительными приемами, со своими иконографическими схемами, со своей техникой, наконец, архитектурную графику указанного периода искусствоведы пока не рассматривают. Между тем, здесь фиксируются важнейшие стилевые изменения, позволяющие выделить графику данного периода в особую линию. Мы видим в графике этого времени и футуризм, и экспрессионизм и три этапа конструктивизма, названные по аналогии с классицизмом: ранний, зрелый и поздний (в данном случае – репрезентативный). Необходимо сопоставить эту графику с построенными зданиями, что довольно часто делается в отдельных случаях, но следует также по-

ставить архитектурную графику в контекст изобразительных систем всего периода в целом, проведя сравнение с графическими и живописными изображениями художников. Следует, наконец, выявить мастеров графики, расставив акценты качества в обширном массиве графического материала.

Доклад **Александра Сергеевича Преображенского** «Две Смуты: события русской истории начала XVII и начала XX века глазами иконописца 1930-х годов» был посвящен редкому произведению иконописи послереволюционных десятилетий - иконе царевича Димитрия Угличского, написанной в ноябре 1932 г. архидиаконом Александро-Невской лавры Серафимом (Вавиловым) (1899-1938). Представляя большой интерес как памятник русского иконописания 1920-х - 1930-х гг., о котором пока известно очень мало, этот образ является примером осмысления недавней русской истории сквозь призму событий эпохи Смуты начала XVII в. Обращение к личности царевича Димитрия, выбор необычных сюжетов из цикла его жития и введение в композицию особых иконографических акцентов (например, сцены нашего нашествия на Россию Лжедмитрия и поляков, несущих католическую веру) позволяют сделать определенный вывод о замысле иконы, очевидно, написанной к 15-летию октябрьского переворота. По всей видимости, архидиакон Серафим изобразил бедствия начала XVII в., имея в виду падение русской монархии, появление "самозванных" правительств, пропаганду безбожия, а также репрессии, давшие многочисленный сонм новомучеников. Сложность и одновременно ясность иносказательной иконографической программы делают икону одним из самых выдающихся памятников церковного искусства советской эпохи.

В докладе «К вопросу об «искусстве революции» и «социалистическом искусстве»: умолчания и недоумения» **Александра Петровна Салиенко** отметила, что в изучении советского искусства этого периода остается еще много не осмысленных парадоксов, сохраняются недоумения и есть место умолчаниям. Одной из таких «фигур умолчания» является фигура Льва Давидовича Троцкого. В названии доклада содержится цитата из Троцкого - в книге «Литература и революция», изданной в 1923 году и переизданной с дополнениями в 1924-м, он именно так ставит вопрос: «Искусство революции, которое неизбежно отражает все противоречия переходной общественности, не нужно смешивать с социалистическим искусством, для которого еще не создана база. С другой стороны, нельзя забывать, что социалистическое искусство вырастет из искусства переходной эпохи».

Курируемая Е. Деготь выставка 2008 года под эффектным и интригующим названием «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным» обозначила интересную тему, но дискуссию не спровоцировала. В статьях, сопровождающих каталог выставки, о Троцком почти ничего не говорится, он лишь упоминается вскользь, внимания ему уделяется ровно столько же, сколько обычно это принято, не более того. Хронологические рамки, установленные кураторами 1926-1936 гг. объясняются «сплочением

партийной оппозиции по вопросу о НЭПе (1926) и Конституцией СССР 1936 года» (Деготь) и видят «задачу данного проекта» в том, чтобы вернуть советскому искусству его антибуржуазную идентичность, его политическую и критическую силу». Главный вопрос, интересующий автора доклада, какую роль сыграл Троцкий в судьбе искусства 1920-х гг.

В докладе также уделяется внимание изображению Троцкого в изобразительном искусстве, в частности, известному портрету работы Ю. Анненкова.

В своем докладе «Слепян и другие. Абстрактный экспрессионизм» **Евгения Эрговна Кикодзе** говорила об импульсе абстрактного экспрессионизма, нашедшим отражение в работах В. Слепьяна, Ю. Злотникова, Б. Турецкого, В. Яковлева, М. Кулакова, художников Лианозовской группы. Абстрактный экспрессионизм в истории советского нонконформистского искусства часто не выделяется как отдельное явление, поскольку предпосылок и условий для создания такого рода работ объективно не было условий. Тем не менее, влияние этой художественной тенденции нельзя недооценивать. Именно такого рода работы потрясли советскую публику во второй половине пятидесятых, когда в Москве проходили Фестиваль молодежи и Американская выставка в Сокольниках, приезжали иностранные художники и возвращались российские эмигранты эпохи революции. Абстрактный экспрессионизм как выражение максимальной творческой свободы был своего рода тем культурным горизонтом, на фоне которого формировались самые разнообразные художественные стратегии.

В докладе **Зинаиды Борисовны Стародубцевой** «Перформансы и акции русского зарубежья. 1970-2010-е. Обзор» представлена хронология перформансов русского зарубежья, основные тенденции и ключевые фигуры. Перформансы и акции русского зарубежья известны значительно хуже, чем перформансы в Москве. Они стали своего рода подтекстом истории русского перформанса. Между тем, среди участников зарубежных перформансов и акций можно назвать таких известных художников, как В. Комар и А. Меламид, И. Шелковский, М. Гробман, В. Захаров и другие.

География перформансов разнообразна: Иудейская пустыня и Кумран (группа «Левиафан»), долина Еннома (Геена) в Иерусалиме (В. Комар и А. Меламид), каменоломни Каррары (Ю. Календарев) и холмы Умбрии (М. Кулаков), берега Рейна (группа «Кельнские совместные залеты»). Нередко перформансы совершались в знаковых местах культуры: музей МоМА в Нью-Йорке (В. Бахчанян), фонтан Треви в Риме (В. Котляров-Толстый), Пергамский алтарь в Берлине (Ю. Страусова). Среди акций, направленных против советской культурной политики в отношении авангарда – несение супрематического гроба во время выставок «Париж-Москва» в центре Помпиду (1979) и «Великая утопия» в музее Гуггенхайм (1981).

Для художников-эмигрантов «третьей волны» были характерны формы театрализованного поведения (В. Бруй, Г. Худяков) и костюмированные

перформансы (М. Шемякин на карнавалах в Венеции), соединение перформансов и инсталляциями, создание оперы (В. Комар и А. Меламид). В Париже перформансы и представления проходили в сквотах и мастерских (А. Хвостенко), в Нью-Йорке – в знаменитом центре перформанса The Kitchen (группа «Страсти по Казимиру»), в Берлине во время рейвов и рок-концертов, в Лондоне во время выставок. Феминистический перформанс и боди-арт представлен Г. Блейх, И. Даниловой, М. Любаскиной, Н. Мали.

По каким-то причинам, некоторые художники, уехав за границу, перестают заниматься перформансом.

Доклад **Марии Валентиновны Седовой** «Фигура умолчания в творчестве художника Николая Полисского и его ленд-арт объектов» ленд-арт объектам Н. Полисского в деревне Никола-Ленивец. Фигурой умолчания в современном творчестве Полисского может быть город. Но город мифический. Он не говорит о нём, не упоминает в описаниях объектов и истории их создания нет города. Но то, что происходит в деревне Никола-Ленивец последние 17 лет можно считать процессом строительства города, который в некоторые годы претендует на звание мегаполиса с десятками тысяч жителей (пусть даже эти жители живут там всего три-четыре дня в году). Город присутствует во всех объектах художника на территории парка, они говорят о нём по-разному, некоторые напрямую напоминают или по-своему копируют городские постройки. В результате мы имеем пространство, наполненное объектами со сложной понятийной связью. Город, который не является городом.

Содержание искусства Николая Полисского, его ленд-арт объекта - это форма, но сейчас интереснее рассмотреть не форму, а содержание ленд-арт объектов. Для Николая Полисского как человека столичного, приехавшего в деревню в зрелом возрасте и старавшемся проникнуться её жизнью, искусство не стало деревенским, он не художник –деревенщик, а столичный художник, он не рассказывает своим искусством городу, как живут в деревне, как это делали «суровые» шестидесятники.

Для Полисского важно показать, что любая авангардная, даже революционная для своего времени форма, а также история и память, могут найти своё место в требовательной к гармонии природной среде. Его основная задача: выстраивание своего красивого мира, обязательно соединенного с остальным миром.