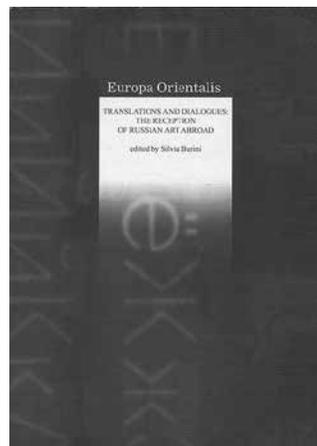


КНИГИ





**Translations and Dialogues:
The Reception of Russian
Art Abroad**

Ed. by Silvia Burini

Salerno: E.C.I. Edizioni Culturali
Internazionali, 2019
(Europa Orientalis. Vol. 31)

Алессия Кавалларо

В сборник «Переводы и диалоги: восприятие русского искусства за границей» под редакцией Сильвии Бурины входят 20 статей, которые были представлены на международной конференции (25–27 октября 2017), организованной Центром изучения русского искусства Университета Ка' Фоскари в Венеции (Centro Studi sulle Arti della Russia, CSAR) совместно с Обществом историков восточноевропейского, евразийского и русского искусства и архитектуры (Society of Historians of East European, Eurasian, and Russian Art and Architecture, SHERA) и Центром русского искусства Кэмбридж-Курто (Cambridge Courtauld Russian Art Center, CCRAC). Конференция была проведена в дни столетнего юбилея Октябрьской революции. Впервые на одном мероприятии встретилось столь значительное количество специалистов — сорок пять кураторов, исследователей, ученых и коллекционеров из Европы, США и России, область интересов которых, впрочем, включала в себя более обширный исторический пейзаж, чем отдельные события 1917 года. В целях изучения восприятия русского искусства за рубежом участники конференции сосредоточились в первую очередь на многочисленных примерах преемственности

и взаимосвязей между европейским и русско-советским искусством и предложили к обсуждению оригинальные подходы к изучению истории русской культуры и искусства. В 2019 году, благодаря поддержке некоммерческого фонда In Artibus, Фонда семьи Кролл (Kroll Family Trust) и Центра изучения русского искусства Университета Ка' Фоскари материалы конференции были опубликованы в одном из выпусков серии *Europa Orientalis*.

Публикация состоит из четырех разделов и включает в себя двадцать статей на русском и английском языках, с приведенным здесь же кратким содержанием каждой из них на английском или русском языке соответственно. К сожалению, как это часто случается, по различным причинам в сборник вошли доклады не всех участников конференции, которых, как уже упоминалось, было гораздо больше.

Перед тем как перейти к анализу внутренней структуры сборника, я бы хотела вкратце охарактеризовать программу конференции, которая сама по себе представляет значительный интерес и позволяет лучше понять принцип организации рассматриваемого издания. Как уже упоминалось, конференция длилась три дня. Каждый день, разделенный на несколько секций, был посвящен отдельной теме, сами же темы были организованы по хронологическому принципу.

Первый день был посвящен искусству XVIII и XIX веков и состоял из секций «Диалоги с Западной Европой», «Верещагин и Маковский за границей» и «К концу века». Тема второго дня, авангард и предвоенное искусство XX века, была представлена еще тремя секциями: «Русское и советское искусство в Германии в 1920-х годах», «Русское и советское искусство в Америке и Европе» и «Малевич, Татлин, Лисицкий». Выступления третьего, последнего дня, посвященного послевоенному искусству и искусству XXI века, были разделены на две секции: «Советское искусство неконформизма и его восприятие за границей» и «Выставки русского искусства за границей: Кураторские проекты». Третья секция последнего дня конференции «Частное и публичное: коллекционирование и международные выставочные практики» носила более открытый характер и включала в себя два круглых стола: «Коллекционирование русского искусства (памяти Нортон Доджа)» и «Практика международных выставок».

В связи с тем что, как было замечено, не все выступления нашли отражение на страницах сборника, было бы затруднительно адекватно отразить тематическое разнообразие конференции в его

структуре. Однако составительница наилучшим образом организовала подготовленные к публикации доклады, объединив их в четыре раздела. Несмотря на отсутствие некоторых материалов, которые, несомненно, могли бы сделать обзор более детальным, даже широкой аудитории читателей, не являющихся специалистами, сборник предлагает подробную и ясно очерченную панораму рассматриваемого исторического периода

Открывающий раздел сборника не имеет собственного заглавия и состоит из шести статей. Первая из них содержит материал доклада Наталии Сиповской (ГИИ), который был представлен первым и на конференции: «Лефортовский дворец как политический демарш». Лефортовский дворец на Яузе — одна из самых известных построек петровской Москвы и первая инициатива молодого Петра I в строительной сфере. Дворец был предназначен царем для Франца Лефорта, в будущем ближайшего сторонника его реформ. На материале неопубликованных архивных документов автор показала, что постройка служила для царя главным приемным залом в Москве. В отличие от европейской традиции строительства, согласно которой дворец должен иметь симметричный план, с анфиладами боковых покоев, Лефортовский дворец следовал старой русской традиции и своими островерхими крышами, и логикой замысла. В царских резиденциях обширные помещения для разнообразных государственных дел и общественных съездов сооружались отдельно. Наиболее яркий образец подобного подхода — Грановитая палата Московского Кремля (1487–1491). Архивные материалы, относящиеся к постройке Лефортовского дворца, заставляют обратить пристальное внимание на этот редко упоминаемый пример. В документах с удивительной частотой встречаются точные размеры Большой столовой палаты, в переводе на современную метрическую систему они составляют 18 × 18 м (324 кв. м) при 10-метровой высоте. Эти цифры впечатляют в том числе потому, что они пропорционально, хотя и с небольшим превосходством, повторяют объем Грановитой палаты — 17,5 × 17,5 при высоте 9 м. Вероятно, что Лефортовские палаты служили для царя главным приемным залом в Москве за пределами кремлевских стен.

Статья Ильи Доронченкова (ГМИИ) «Русский человек на *rendez-vous*: Перов, Репин и Васнецов в Париже, 1860–1870-е годы» посвящена европейским впечатлениям русских художников второй половины XIX века. Почти каждый русский художник, достигший опреде-

ленного уровня профессионализма, в 1860–1880-х годах на этапе творческого становления проводил некоторое время в Париже либо в качестве стипендиата Академии художеств или Московского училища живописи, ваяния и зодчества, либо как турист. Обычно этот опыт рассматривается как позитивный, открывающий новые перспективы понимания классического и современного искусства, и воспринимается как решающий фактор профессионального развития молодого художника. Доронченков обратился к этой практике с другой точки зрения и принял во внимание, как сами молодые русские художники реагировали на вызовы и искушения «столицы XIX века», как чувство разочарования повлияло на их будущие профессиональные стратегии и на их самосознание. Чтобы восстановить ощущения русских художников, автор проанализировал переписку Василия Перова, Ильи Репина, Ивана Крамского, Виктора Васнецова и Михаила Нестерова, а также их работы, выполненные в Париже или вскоре после поездки. В тексте затрагиваются темы, касающиеся самих русских художников, их картин, а также их повседневного опыта (наем квартиры или студии, поездки, участие в выставках, поиск заказов и так далее).

Статья Елены Нестеровой (СПбГАИЖСА) посвящена «европейской кампании» Василия Верещагина 1870–1880-х годов. Имя Верещагина, художника-баталиста, было хорошо известно в Европе в значительной степени благодаря его выставочной деятельности: в течение двух десятилетий он организовал более 20 персональных выставок, большая часть которых была показана в разных городах Европы (несколько раз в Лондоне, Париже и Вене, но также в Берлине, Праге и Будапеште). Ни один другой русский художник не проявлял такой активности, умения привлекать внимание и очаровывать искушенную европейскую публику. У огромной популярности выставок Верещагина было много причин, например, их организация, подразумевавшая включение объектов материальной культуры, вместе с картинами рассказывающих о странах, в которых побывал художник. В оформлении использовался авангардный дизайн, выставки сопровождался музыкальным аккомпанементом. Кроме того, художник использовал разные уловки, в частности, сниженные цены или даже бесплатное посещение в некоторые дни. В итоге экспозиции Верещагина напоминали настоящие культурные, образовательные и политические акции, а иногда вызывали и скандальный

интерес. И Верещагин, и его картины становились объектами карикатур. Феномен успеха художника можно объяснить многими факторами — провокационными сюжетами произведений, личным участием автора в военных кампаниях и в путешествиях в далекие страны, изображенные на полотнах. Выпущенное в 1881 году на английском языке сочинение, посвященное Верещагину, называлось «Художник, солдат, путешественник». Именно эти три ипостаси были продемонстрированы русским живописцем в период европейских выставок.

Статья Алисон Хилтон (Университет Джорджтауна, США) озаглавлена «Как сформулировать новое искусство? Национальное самосознание и зарождающийся модернизм на международных выставках». Опыт международных выставок, салонов и выставок в период Сецессиона в конце XIX века сформировал в среде русских художников новые стандарты оценки их собственных успехов во все более интернационализованном художественном мире. Комментарии в письмах художников большей частью касались личных впечатлений от европейского искусства и коллег, хотя они также давали косвенное представление о восприятии русского искусства за границей и затрагивали тему национализма. Впервые проблема национализма возникла во время первой большой выставки русского искусства за границей, на Всемирной промышленной выставке в Лондоне в 1862 году: некоторые критики сочли выставленные работы лишены определенного национального характера. Почти пятьдесят лет спустя участники русской секции Мюнхенского сецессиона в 1898 году с удовлетворением отмечали, что, как оказалось, международная художественная сцена вдохновляла их, а не пугала. Однако оставались и некоторые сомнения; Михаил Нестеров, работы которого выражали интимную духовность, опасался, что его религиозные образы были слишком субъективны, чтобы их могли понять иностранцы. Хилтон справедливо отметила некоторые последствия озабоченности русских художников восприятием своих работ за границей в конце XIX века.

В следующей статье Розалинд П. Блэйкли (Центр русского искусства Кэмбридж-Курто) рассказывает о первой женщине-передвижнице, а именно об Эмилии Шанкс в России и в Великобритании. В 1894 году английская художница Эмилия Шанкс (1857–1936) стала первой женщиной, избранной в члены общества передвижников. Она родилась и выросла в Москве и вместе со своей семьей входила

в тесный круг высокообразованных русофилов. Ученица Василия Поленова, в 1913 году она покинула Россию. Проведенное на основе обширного, но малоизученного архива семьи Шанкс исследование представляет вниманию читателя личные и профессиональные связи Эмилии как важной фигуры в англо-русском художественном обмене. Картины Эмилии, хранящиеся в личных и музейных коллекциях, изображают портреты и жанровые сцены, в основном — с участием женщин и детей. Эти работы демонстрировались на большинстве выставок передвижников с 1891 по 1915 год, а иногда и в Королевской Академии художеств, после того как семья переехала в Лондон в начале Первой мировой войны. Блэйкли выявляет особенности восприятия творчества Шанкс в двух разных странах и подчеркивает те специфические черты ее художественного наследия, которые убедили передвижников включить Шанкс в свою группу избранных.

Статья Екатерины Вязовой (ГИИ) «Михаил Ларионов и Роджер Фрай: к истории “Русского балета” Сергея Дягилева в Англии в конце 1910-х гг.»¹ посвящена восприятию Русского балета Дягилева в Европе, так или иначе предопределившему логику и историю русского художественного западничества. Начало XX века было отмечено не только включением русского искусства в европейский контекст, но и созданием целых проектов, представляющих русскую культуру европейской аудитории. В этих проектах можно наблюдать любопытный парадокс: чем больше они были ориентированы на Запад, тем более экзотическими и соответствующими представлениям о русской культуре они воспринимались в Европе. Сергей Дягилев организовал свои «Русские сезоны» согласно западному образцу, и тем не менее они помогли создать мифологизированный образ русской культуры в ее весьма экзотическом варианте. Известно, что в дягилевском проекте регулярно участвовали художники, близкие к «Миру искусства», бывшие главными проевропейскими представителями русской культуры на рубеже веков. И наоборот, более «русские» примеры европейского модерна воспринимались в Европе как органическая составляющая основного художественного течения.

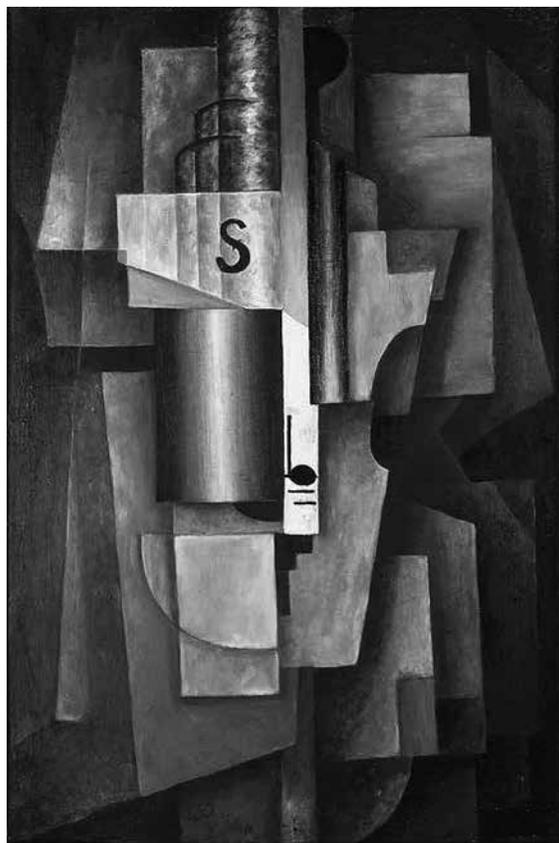
1 Вариант статьи см.: Вязова Е. «Оммаж Роджеру Фраю» М. Ларионова: русско-английские пересечения в истории «Русского балета Сергея Дягилева» // Искусствознание. 2017. № 4. С. 140–173.

Например, новый русский стиль Ивана Билибина стал интернациональным явлением «Мира искусства», и именно так он воспринимался в Англии в 1910-х годах. Аналогичные отклики получали и «русские» произведения Марии Якунчиковой и Елены Поленовой. Английские журналы *The Studio* и *Artist* интересовались работами Поленовой не случайно; преобразования русской художественной вестернизации в своего рода европейское славянофильство и наоборот невозможно объяснить просто реакцией Запада на русскую экзотику. Хотя художники «Мира искусства» были прекрасно знакомы с европейским искусством, их собственное западничество представляло собой идеальную точку зрения, возникшую как следствие необходимости постоянно воссоздавать взгляд на себя со стороны. Русские вариации на европейскую тему воспринимались в Европе как чисто национальное явление, и в то же время европейская реакция на русское искусство как на «свое, но другое» вдохновляла определенные изменения и в русском западничестве. Благодаря этому творчество мирискусников, представленное во время «Русских сезонов», органично сочеталось, например, с работами Натальи Гончаровой.

Первая статья, относящаяся ко второму разделу («Русское и советское искусство в Германии в 1920-х годах»), принадлежит Кристине Лоддер (Университет Кента): «Экспорт революционной эстетики: московских Вхутемас и немецкий Баухаус». В октябре 1922 года в Берлине состоялась Первая русская художественная выставка (*Erste Russische Kunstausstellung*), которая впервые представила западной публике необыкновенные художественные достижения России после Первой мировой войны. В 1914 году русское искусство было лишь эхом европейского, но к 1922 году немецкие художники смогли убедиться в том, что их русские коллеги добились значительных результатов в развитии новых стилей и новых подходов к искусству, иногда даже опережая западные аналоги. Действительно, из последователей европейского авангарда русские художники превратились в его лидеров. Конечно, какая-то информация о русском искусстве, и визуальная, и вербальная, была доступна Западу и в период между 1918 годом и берлинской выставкой 1922 года. Такие мастера, как Василий Кандинский, Марк Шагал, Иван Пуни, Эль Лисицкий и другие, посещали Берлин и показывали свои работы на персональных выставках. На том этапе появлялись и публикации о русском искусстве,

а также статьи в немецкой прессе, однако они давали частичное, хотя и яркое представление о богатстве новых идей и лишь провоцировали интерес к ним Запада. В октябре 1922 года размах инноваций русских художников оказался представлен в полной мере, и их влияние значительно возросло. Исследование Лоддер в основном сосредоточено на влиянии, которое оказывали на теорию и практику преподавательской деятельности в Баухаусе инновационные подходы к художественному творчеству и художественному обучению, разработанные в московском Вхутемасе. Первая русская художественная выставка наряду с многочисленными абстрактными картинами и скульптурами предложила вниманию посетителей и некоторые материалы, относящиеся к новым методам художественного обучения в школах. Таким образом, изменения в деятельности Баухауса от изначальной ориентации на экспрессионизм к более явно выраженной машинной эстетике, произошедшие после 1923 года, можно связать с действием нескольких факторов, в том числе с появлением новых преподавателей, таких как Василий Кандинский и Ласло Мохой-Надь, с тем, что Тео ван Дусбург пребывал в Веймаре, и вообще с русским влиянием в более широком смысле.

Следующая статья Андрея Сарабьянова (Центр авангарда, Еврейский музей — Центр толерантности) «Первая русская художественная выставка. Уточнения состава произведений» посвящена тому же событию — Первой выставке русского искусства, которая, как было замечено выше, сыграла огромную роль в знакомстве европейских специалистов с русским авангардом. Краткий обзор рецензий об этой легендарной выставке был собран Яковом Тугендхольдом и опубликован им в первом номере журнала «Русское искусство» в 1923 году; рецензии предоставляют важную информацию об этой экспозиции. Европейская публика впервые увидела работы Павла Филонова, Ольги Розановой, Любви Поповой и Александра Древи́на, а также работы учеников Казимира Малевича: Ивана Гавриса (ил. 1), Ивана Клыона, Льва Юдина. На выставке также были представлены первые образцы конструктивистского искусства, рельефы Владислава Стржеминского, Густава Клуциса, Карла Йогансона, Константина Медунецкого и братьев Стенбергов. Всего выставка состояла примерно из одной тысячи работ, принадлежавших примерно 180 художникам. В каталоги не указаны многие детали, так что сложно окончательно определить точное количество работ и их состав.



1. Иван Гаврис. *Кубизм*. Около 1920
Холст, масло. 107 × 70
Краснодарский краевой
художественный музей
им. Ф. А. Коваленко

В статье Изабель Вюнше (Бременский университет Якобса) отражен ее доклад на тему «Революционные альянсы: Русский авангард и берлинская художественная сцена 1920-х годов», рассматриваются русско-немецкие художественные отношения и практика участия художников русского авангарда в международном художественном процессе в Берлине в 1920-е годы. После октябрьской революции 1917 года и ноябрьской революции 1918 года в Германии Берлин стал

и убежищем для большого сообщества русских эмигрантов, и живым и активным центром культурного обмена и художественного авангарда. Гервадт Вальден, владелец берлинской галереи *Der Sturm*, создал одну из главных площадок для художественного взаимодействия между «авангардами»; с самого начала он регулярно выставлял работы Александра Архипенко, Марка Шагала и Василия Кандинского. В ноябре 1918 года он представил публике «русских экспрессионистов» Наталью Гончарову и Михаила Ларионова, а в период с января по февраль 1921 — работы Ивана Пуни и Ксении Богуславской. В 1920-х экспозиции Ноябрьской группы (*Novembergruppe*) на Больших берлинских художественных выставках (*Große Berliner Kunstausstellungen*) демонстрировали международный авангард. В 1922 году Пуни показал своего «Синтетического музыканта», а в следующем году Лисицкий предложил новому искусству свою «Комнату проунов». Одним из ярких моментов деятельности Ноябрьской группы в 1927 году была персональная выставка Малевича, организованная на Большой берлинской художественной выставке. В 1926 году Международная ассоциация экспрессионистов, футуристов, кубистов и конструктивистов (*Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten*) подготовила впечатляющую экспозицию, включающую работы более 60 художников международного авангарда, для Большой берлинской художественной выставки.

Третий раздел («Русское и советское искусство в Америке и в Европе») открывается статьей Джона Э. Боулта (Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес) «Вячеслав Завалишин и Владимир Марков». Писатель Вячеслав Завалишин (1915–1995) был одним из первых представителей русского авангарда в Соединенных Штатах. Поэт, переводчик и корреспондент нью-йоркской газеты «Новое русское слово», Завалишин авторитетно и точно писал как о поэтах (Сергей Есенин и Николай Гумилев), так и о художниках — Рублеве, Булатове, Чудякове, Ре-Ми, Анисфельде, Филонове, Малевиче и Суетине. Он также выступал в качестве значимого критика выставок русского искусства в частных галереях, которые в 1970–1980-х годах продвигали таких мастеров, как Гончарова, Ларионов, Малевич, Попова и Родченко. Завалишин был важным источником информации о современном русском искусстве, особенно в эмигрантской среде, и многое сделал для нового открытия американцами русского авангарда.

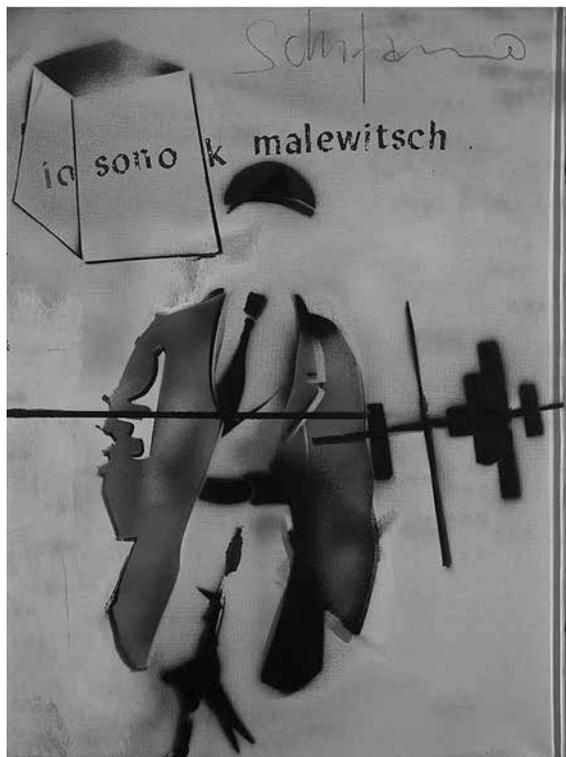
В статье Зельфиры Трегуловой (ГТГ) «Контрасты восприятия: социалистический реализм» рассматриваются выставки, имеющие отношение к восприятию соцреализма за рубежом и в России. Первой такой выставкой была экспозиция «Сталинский выбор» (*Stalin's Choice*), прошедшая в музее P.S.1 в Нью-Йорке в 1993–1994 годах и представившая собрание картин соцреализма — лауреатов Сталинской премии. Организаторы критически и с определенной долей иронии сопоставили феномен социалистического реализма с произведениями соц-арта. Затем Трегулова рассмотрела масштабную выставку «Москва-Берлин» (1995–1996, Берлин, Мартин Гропиус Бау; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина), на которой произведения русского и советского искусства были впервые выставлены параллельно с произведениями немецкого искусства, включая нацистское. На выставке «Агитация за счастье» (1993–1994, Кассель, Документа-Халле; Санкт-Петербург, Русский музей) было представлено огромное количество работ из собрания ГРМ. Выставка «Коммунизм и фабрика мечты» (2003, Франкфурт, Ширн Кунстхалле) была организована в дни Франкфуртской книжной ярмарки, на которой Россия в том году была почетным гостем, и стала одним из самых важных проектов, посвященных искусству сталинского периода. За ней последовала грандиозная выставка «Социалистические реализмы» (2011, Рим, Палаццо делле Эспозициони), один из самых ярких и значительных обзоров развития соцреализма с начала 1920-х до 1970-х годов. Также упомянуты важные примеры, показывающие, насколько творческую роль могут сыграть в создании выставок их кураторы: «Борьба за знамя. Советское искусство между Сталиным и Троцким» в Новом Манеже в Москве (2008), выставки весны 2017 года «Оттепель» и «Московская оттепель» в Третьяковской галерее и Музее Москвы и выставка «Лицом к будущему. Европа 1945–1968» в ГМИИ.

Третья статья раздела — работа Фаины Балаховской (ГТГ) «Амазонки навсегда. О сложных отношениях авангарда и феминизма». До последнего времени участие художниц в русском авангарде не воспринималось как нечто особенное, достойное специального внимания. Среди многочисленных авангардных групп не было отдельной «женской» секции. Художницы были рассмотрены с новой точки зрения благодаря протестной акции «Что нового в Гуггенхайме» группы *Guerrilla Girls* (1992) и вдохновленной ею выставкой «Амазонки авангарда», показанной на разных площадках (в том числе,

в том же Гуггенхайме в Нью-Йорке) в 1999–2001 годах. Впрочем, найти логическую связь между женщинами авангарда и *Guerrilla Girls* не так уж просто.

Статья Ильдара Галеева (Галеев-галерея, Москва) «Макс Пенсон — фотограф советского авангарда. Выставки и публикации на Западе» посвящена одному из самых знаменитых мастеров советского фотографического авангарда, который всю свою жизнь проработал репортером в газете «Правда Востока» — основном печатном органе большевистской периодики в Советской Азии 1920–1930-х годов. Впрочем, его снимки также часто публиковались и в московских газетах и журналах: «Советское фото», «СССР на стройке», «Прожектор», «Красная нива» и других. В 1930-е годы он награждался премиями за лучшие фотоснимки на всесоюзных конкурсах, а в 1937 году на Всемирной выставке в Париже его фотография «Узбекская мадонна» получила Гран-при. В 1949 году он был уволен из «Правды Востока» на фоне «борьбы с космополитами» и умер в нищете и неизвестности в 1959 году. Его художественное наследие едва не погибло вследствие разрушительного ташкентского землетрясения 1966 года. Архив был частично восстановлен благодаря усилиям его детей и начиная с девяностых годов экспонировался сначала в России, а затем и в Европе. Первая выставка фотографа за рубежом состоялась в 1996 году в парижской галерее *Carré Noir*. Позже работы Пенсона объездили весь мир (Италию, Австрию, Швейцарию, Швецию, Францию, Великобританию, Германию и Соединенные Штаты Америки) и его имя стало неотделимо от истории европейской довоенной фотографии.

Раздел продолжается текстом Аллы Розенфельд (Собрание Меррилл Берман, Рай, Нью-Йорк), выступавшей на конференции в качестве модератора одного из круглых столов — «Легендарный коллекционер: Нортон Додж и его собрание». В статье рассматривается история создания коллекции неконформистского искусства Нортон и Нэнси Додж — крупнейшего и наиболее представительного собрания неофициального советского искусства за рубежом. Профессор экономики Нортон Додж начал коллекционировать неконформистское искусство в начале 1960-х годов. Коллекция включает в себя более 20 000 произведений, созданных в период с середины 1950-х до конца 1980-х. В 1992 году Нортон и Нэнси великодушно передали свое собрание музею Зиммерли при Университете Ратгерс, а в 1995-м коллекция вошла в постоянную экспозицию этого



2. Марио Скифано. Я — К. Малевич
1965–1966. Бумага, акварель,
коллаж. 60 × 50
Дом-музей Альберто Моравиа, Рим

музея. Необычайная ценность этой коллекции состоит в визуальной документации целого пласта истории русской культуры.

Эссе Евы Форгач (Художественный центр Колледжа дизайна, Пасадена) «Интернационал квадрата: восприятие русского авангарда за рубежом в 1920–1970-х годах» посвящено истории интерпретации мотива, который был порожден знаменитым «Черным квадратом» Казимира Малевича. Увлечение искусством русского авангарда за границей началось в Берлине после Первой мировой войны и продолжилось в 1950-х годах с повторным открытием наследия Малевича, художника, который, оставив часть своих произведений

в Германии, снова привлек внимание после Второй мировой войны. Дальнейшая история его переоценки и переосмысления на Западе имеет большое значение. Форгач сосредоточилась на возрождении интереса к Малевичу, начавшегося с его выставки в музее Стеделейк в 1957 году.

Николетта Мислер обратилась к теме «Казимир Малевич отправляется в Рим». С 1950-х по 1980-е годы и по культурным, и по идеологическим причинам Италия играла важную роль в открытии и пропаганде русского авангарда. Эта тенденция нашла свое отражение и в публикациях, и в выставочной деятельности. Одним из этих новаторских событий стала выставка «Казимир Малевич» (5 мая — 2 июня 1959), организованная Пальмой Букарелли, директором Национальной галереи современного искусства в Риме. Эта выставка была первой ретроспективой художника в Италии и стала вехой в переоценке русского кубофутуризма и супрематизма. Основываясь на архивных материалах, Мислер обратила особое внимание на восприятие события отдельными художниками, такими как Франко Анжели, Клаудио Пармиджани и Марио Скифано. (Ил. 2.) Важная часть работы — исследование влияния выставки Малевича на движение римского поп-арта в 1960–1970-х годах.

Последняя статья раздела — «Искусство предметности: Татлин глазами Флавина» Наталии Курчановой. В течение почти трех десятилетий, с 1964 по 1990 год, американский художник-минималист Дэн Флавин создал 39 работ, которые он назвал «памятниками» Владимиру Татлину. Эти работы представляют собой длинные трубки флуоресцентного освещения, либо размещенные рядом друг с другом в форме, напоминающей башню, либо собранные в иные композиции. Название этих работ и их форма отсылают к Башне Татлина. Автор рассматривает причины такой одержимости Флавина в свете очарования американского минимализма русским авангардом.

Четвертый раздел («Послевоенное искусство и искусство XXI века: рецепция и заграничные выставки») открывается статьей Наталии Мазур (Европейский университет в Санкт-Петербурге) «Ближний горизонт свободы (к социальной истории советского искусства 1960–1970-х годов)», посвященной взаимоотношениям между «полем искусства» и «полем власти». Автор подвергает сомнению широко распространенное мнение о том, что советскому правительству пришлось смягчить свое отношение к нонконформистскому

искусству исключительно под давлением западного общественного мнения, и утверждает, что советская власть приняла существование нового искусства и пыталась его использовать. Примером этой двойной игры советской власти является так называемая Бульдозерная выставка, мгновенно получившая международную огласку. Однако последующее отступление власти, быстро отпустившей художников и даже разрешившей им повторный вернисаж в Измайлове, было вызвано не столько давлением Запада, сколько политическими и экономическими причинами: нонконформизм был для советской власти «символическим капиталом», способным улучшить имидж СССР в первую очередь в глазах «просоветских сил».

В статье Джузеппе Барбьери (Университет Ка' Фоскари) «Русские выставки в Ка' Фоскари. Информационно-коммуникационные технологии и иконография современности» дан краткий обзор использования информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) на выставках русского искусства, которые были проведены в Университете Ка' Фоскари в период с 2010 года, то есть еще до открытия Центра изучения русского искусства (CSAR). В основном ИКТ использовались в качестве инструмента для визуального воссоздания культурного контекста, который позволил бы посетителям воспринимать русское искусство «с западной точки зрения». В течение последних девяти лет были разработаны специальные инновационные устройства. В статье исследуется то критическое влияние, которое оказали историко-культурологические теории Юрия Лотмана на развитие концепции мультимедийных дисплеев. Идеи Лотмана остаются актуальными и для самой истории русского искусства, и в отношении к истории с ее подчеркнутой межтекстуальностью и ввиду ее основной задачи передачи послания. Этот семантический регистр современного искусства, близкий к размышлениям Мейера Шапино об американском искусстве 1950-х годов, актуализирует необходимость «иконографического» подхода к русскому искусству XX века, аналогичного тому, что Аби Варбург применял к старому искусству. Д. Барбьери предложил термин *Visualtelling*, связывающий развитие ИКТ с важными этапами в истории русского искусства.

Последняя статья раздела и всего сборника принадлежит Сильвии Бурины (Университет Ка' Фоскари): «Идти вместе. О кураторских стратегиях в отношении русского искусства с позиций семиотики культуры». Как отмечает автор, один из величайших кураторов

нашего времени Харольд Зеeman однажды сказал: «Для меня современность — это уже не просто сотрудничество, а “совместное движение”». Эти слова вдохновляют Центр изучения русского искусства (CSAR) при Университете Ка' Фоскари в Венеции, объединяющий кураторов и современных художников, прежде всего из России, в общем убеждении, что необходимо изучать и оценивать современное русское искусство в общемировом контексте. Одной из ключевых проблем русской культуры во все времена были ее отношения с Западом. Не случайно значительное место в теориях русских семиотиков занимают именно те методы, которые общество использует для различения «своего» и «чужого». Борис Успенский писал, что не следует «рассматривать историю русской культуры как естественный и органический эволюционный процесс». И действительно, он «отмечен постоянными революционными потрясениями» или — цитируя Юрия Лотмана и один из основных мотивов его рассуждений — «взрывами». Это в первую очередь связано с тем, что Россия часто сравнивала себя с зарубежными моделями, что, в свою очередь, периодически провоцировало запуск ревизионистских процессов, которые приводили к радикальному отказу от своего прошлого и принятию новых культурных ценностей. Однако обращение к внешним ценностям отнюдь не лишает русскую культуру ее своеобразного характера: «чужеродные» формы, пересаженные на русскую почву, наделяются новыми смыслами. По этой причине историческая периодизация и культурные ярлыки, используемые на Западе, плохо применимы к русской культуре.