

Хроника

**«Константин Кузнецов:
возвращение в контекст»
Круглый стол**

Государственный институт
искусствознания, Москва,
23 апреля 2019 года

Екатерина Усова

Круглый стол «Константин Кузнецов: возвращение в контекст» был посвящен новому для русского зрителя, но, как оказалось, давно известному во Франции художнику. Целью круглого стола являлось осмысление места и роли мастера в истории зарубежного и отечественного искусства. Участниками мероприятия стали специалисты музейных, выставочных, научно-исследовательских организаций Москвы, Санкт-Петербурга, Понт-Авена, Парижа. В прозвучавших сообщениях была раскрыта актуальность творчества мастера, имя которого возвращается в контекст отечественного искусствознания. Организаторами круглого стола выступили Фонд содействия сохранению творческого наследия художника Константина Павловича Кузнецова (Москва) и Государственный институт искусствознания (ГИИ, Москва).

День начался с выступления директора Государственного института искусствознания Наталии Сиповской, подчеркнувшей важность фигуры Кузнецова для истории отечественной культуры. Далее слово было предоставлено Константину Ещеркину, директору Фонда содействия сохранению творческого наследия художника Константина

Павловича Кузнецова. Он кратко изложил историю существования организации начиная со знакомства группы российских искусствоведов с наследием живописца в Париже в 2015 году и заканчивая изданием в Москве первой монографии о художнике на русском языке в декабре 2018 года. Как отметил Константин Ещеркин, в собрании Фонда хранится более трехсот живописных и более ста графических произведений Кузнецова, переданных его семьей в Россию для реставрации, консервации и изучения.

Своеобразным предисловием к круглому столу стало видео-приветствие потомков Константина Кузнецова участникам и организаторам события. Катрин Вере, правнучка художника, отметила, что круглый стол и небольшая выставка, приуроченная к его открытию, — это огромная радость для всей семьи Кузнецовых во Франции.

Модератор Алексей Петухов (ГМИИ им. А. С. Пушкина, ГИИ), открывая первое отделение, заданное темой «Французское искусство в России, русский художник во Франции», провел образную аналогию между одним из излюбленных мотивов в живописи Кузнецова — мостами Парижа, и творчеством художника, которое выступает в роли своеобразного моста между Россией и Францией, между первым поколением импрессионистов и их последователями второго поколения.

Доклад «Французская художественная выставка в Петербурге и Москве (1896–1897): искусство “старое” и “новое” и его русские зрители» Ильи Доронченкова (ГМИИ им. А. С. Пушкина) продемонстрировал специфику реакции отечественной публики и критики на полотна художников — представителей французского импрессионизма в 1896 году. Одной из задач исследователя стала реконструкция состава и облика выставки, являвшейся событием столь же художественным, сколь и политическим. И. Доронченков охарактеризовал выставку как плюралистическую картину художественного мира Франции, отвечающую культурной политике Третьей республики. «Если бы мы ждали от нее демонстрации того искусства, которое мы ценим сейчас, мы бы ждали напрасно», — отметил докладчик, пояснив, что в значительной степени выставка состояла из произведений французского живописного мейнстрима, представленного двумя крупнейшими салонами: Елисейских полей и Марсова поля. Однако именно на выставке 1896 года русские впервые увидели «на своей земле» полотна импрессионистов, привезенные Полем Дюран-Рюэлем.

Как выявил автор доклада, картина Клода Моне «Сток (сена на солнце)», «наиболее авангардная импрессионистическая вещь 1891 года», экспонировалась рядом с полотном Франсуа Фламенга, приобретенным Николаем II. Пожалуй, наиболее яркой и острой частью доклада стали цитаты из критических отзывов русской прессы, служащие, по словам Доронченкова, «индикатором меняющегося отношения к новому живописному языку в русском обществе». Докладчик отметил любопытный феномен: картина оказалась особенно заметна и понятна не для именитого артистического сообщества. Среди тех, кто наиболее глубоко воспринял это произведение, были юный Андрей Белый, молодые Василий Кандинский и Петр Кончаловский, которые на момент проведения выставки еще не являлись представителями высокой элиты русской литературы и искусства.

Анастасия Винокурова (Музей русского импрессионизма, Москва), продолжила разговор о воздействии французского искусства на творческую среду России. В докладе «О влиянии новой французской живописи на русских художников начала XX века» исследователь рассмотрела творчество Давида Бурлюка, Наталии Гончаровой, Игоря Грабаря, Петра Кончаловского, Михаила Ларионова, Николая Мещерина, Роберта Фалька и Константина Кузнецова. Говоря о восприятии импрессионизма художниками и русской прессой начала XX века, Винокурова обратила внимание на особенности терминологии рассматриваемого периода: понятие «импрессионизм» на рубеже XIX–XX столетий в России трактовалось широко и могло подразумевать многие известные в настоящее время французские «измы», включая постимпрессионизм, фовизм и неоимпрессионизм. В силу этого более понятными оказались такие приведенные высказывания, как цитата из манифеста Давида Бурлюка: «Импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна, — вот надежда русской обновленной живописи». По мнению докладчика, французское влияние в русском авангарде было подавляющим и практически все радикальные новаторы в ранние годы прошли через увлечение импрессионизмом. Ссылаясь на Д. В. Сарабьянова и М. Ю. Германа, докладчик подчеркнула, что заслуга импрессионизма заключалась в раскрепощении художественного видения, которое помогло совершить решительный шаг навстречу невиданному прежде искусству. В заключение доклада Анастасия Винокурова отметила особую примечательность Константина Куз-

нецова как признанного во Франции художника, работавшего в стилистике импрессионизма. Его авторскую интерпретацию данного направления, по мнению исследователя, можно охарактеризовать как диалог с мэтрами импрессионизма, прежде всего с Клодом Моне (ил. 1–2), Эдгаром Дега, Альфредом Сислеем и Огюстом Ренуаром.

Эстель Гий де Бютт-Фресно, главный хранитель музея Понт-Авена, начала доклад «На перекрестке культур: южная Бретань глазами русского художника Константина Кузнецова» с рассмотрения выставочной истории его произведений во Франции второй половины XX века. Дальнейшие размышления докладчика были сконцентрированы на работе Кузнецова в южной Бретани, от городка Конкарно до острова Бель-Иль, что наряду с последующим докладом Эрве Дюваля, посвященным региону северной Бретани на полотнах Кузнецова, составило широкую панораму творчества живописца. Эстель Гий де Бютт-Фресно напомнила, что художники начала XX века ценили Бретань за особенности ее света и переменчивость неба, и это сближает художественное восприятие региона с Нормандией, где работали первые импрессионисты. Исследователь провела черту между оживленными видами порта с многочисленными лодками и фигурами рыбаков 1900-х годов, созданными Кузнецовым в Конкарно, и лишенными человеческого присутствия пейзажами, написанными в яркой гамме, с использованием сочетаний изумрудной зелени и ультрамарина, на Бель-Иле в 1913 и 1923 годах. Наиболее близкую параллель стилю Кузнецова мадам де Бютт-Фресно нашла в творчестве Армана Гийомена, который, как и Кузнецов, приехал на Бель-Иль вслед за Моне. Главный хранитель музея Понт-Авена подчеркнула, что Кузнецов, хотя и отталкивался от импрессионизма, был весьма восприимчив к другим направлениям в искусстве, которые развивались в первой четверти прошлого столетия: «Чтобы понять его творчество, имеет смысл сопоставить работы Кузнецова с картинами Кандинского, отмеченными фовистскими акцентами, или же Явленского, который приехал в Карантек в 1905 году».

По мнению докладчика, при определенном интересе Кузнецова к художникам понт-авенской школы, заметном в полотнах 1921 года и работе «Сосны в Керфани» из собрания музея Понт-Авена, ему были ближе «понт-авенские импрессионисты», такие как Анри Море, Максим Мофра, Фердинан Луайен дю Пюигодо и Гюстав Луазо. Завершая доклад, исследователь отметила своеобразие

индивидуального стиля Кузнецова: сформировавшись под влиянием импрессионизма и символизма, он тем не менее не слился ни с тем, ни с другим направлением.

Тема Бретани в творчестве художника была продолжена докладом Эрве Дюваля (Франция), члена Европейской конфедерации экспертов, куратора, специалиста по французской и бретонской живописи. В 2016 году Дюваль выступил куратором выставки *Modernite en Bretagne*, которая прошла в музее Понт-Авена, где наряду с произведениями Эжена Будена, Клода Моне, Поля Синьяка, Отто Фриза, Робера Делонне экспонировались два полотна Константина Кузнецова. Сообщением «Константин Кузнецов: связи, влияния и художественные тенденции в Бретани» Эрве Дюваль укрепил высказанную предыдущим докладчиком точку зрения на Бретань как на уникальный по интенсивности художественного освоения регион, отвечающий поискам способов самоизоляции, бегства от индустриальной цивилизации, а переменчивая погода, диапазон эффектов света и атмосферы усиливали ее притягательность. Природа Бретани, в особенности ее северный берег, где Кузнецов работал с 1906 по 1926 год, была особо тонко понята русским живописцем в силу созвучия ее грандиозности, дикости и меланхолического настроения российскому ландшафту. Кузнецова притягивали не освоенные живописцами северные побережья, где «царил особый свет, изменяющийся быстрее, чем ветер, перемежающийся то с мелкими брызгами, то с глухими ударами океанских волн».

Дюваль не мог обойти вниманием своеобразие работы Кузнецова в Понт-Авене в 1921 году: согласившись с влиянием понт-авенской школы на пейзажи этого периода, обозначенным Этель Гий де Бютт-Фресно, докладчик вспомнил о ретроспективной выставке Гогена 1906 года, которую мог видеть Кузнецов, а также подчеркнул сходство ряда его картин с произведениями французских символистов, в частности Мориса Дени, Жоржа Лакомба и Поля Серюзье. Конструкции пейзажа Кузнецова этого времени Дюваль сопоставил с японской гравюрой. Сопровождающая доклад презентация продемонстрировала очевидную близость Константина Кузнецова и мастеров импрессионизма, постимпрессионизма и позднего импрессионизма. «Кап Фреель» Кузнецова 1908 года и «Мыс в Кап Фрееле» Гюстава Луазо схожи между собой композиционными построениями, игрой света. Очертания сосен, их ритмическая игра в работе

«Сосны в Керфани» (1921) вызывают ассоциации с произведениями французского символизма, такими как «Красный лес» Поля Серюзье (1895) или «Зеленые деревья» Мориса Дени (1898); пейзажи Кузнецова с изображением бретонских полей демонстрируют очевидную схожесть с работой Серюзье «Шатонэф» (1906). При всей специфике мироощущения художника, которую исследователь связывает с особенностями его национального характера, творчество Кузнецова оказывается прочно вписано в историю французской живописи.

Заключительные положения доклада Эрве Дюваля нашли свое продолжение в сообщениях специалистов, выступавших во втором отделении круглого стола. С утверждением Дюваля солидаризовалась Анна Познанская (ГМИИ им. А. С. Пушкина). В своем сообщении «Русский художник в европейском контексте: новаторство и традиции» она подчеркнула включенность Кузнецова в широкий круг мастеров различных стран, работавших в Париже на рубеже XIX–XX веков, таких как Фриц Таулов, Альберт Эдельфельт. Однако от этой плеяды Кузнецова отличало манкирование конъюнктурным арт-рынком. Для многих его современников коммерциализация творчества объяснялась материальной необходимостью (Михай Мункачи), либо потребностью признания в высшем свете (Андреас Цорн, Альберт Эдельфельт). Кузнецов, имевший успех в разных салонах, позволил себе отказаться от продажи картин. Сняв виллу в Бретани, он выбирал места, рискованные с коммерческой точки зрения: после Гогена и понт-авенской школы уже было принято ездить в основном на юг, где живописцы работали с цветом и светом. Манера исполнения Кузнецова свидетельствует о том, что он никоим образом не хотел подражать ни Моне, ни Курбе, ни Бретону, ни Гогену. «И когда вместо нарядных пейзажей Арля или Сен-Тропе, — завершая свой доклад, отметила Анна Познанская, — художник пишет в столь экспрессивной манере мрачные, довольно угрожающие скалы Бель-Иля, получается совершенно свой, особый эффект, который свидетельствует о том, что автор обладал собственным стилем и при этом явно не стремился к коммерческому успеху». (Ил. 1–2.)

Докладчик высказала предположение, что первые шаги Кузнецова на европейской художественной сцене могли быть во многом определены теми знаниями и представлениями о французском искусстве, которые сформировались у художника еще в России. А. Познанская обратила внимание на то, что в Конкарно работали



1. Клод Моне. Скалы в Бель-Иль
(Пирамиды Порт-Котон. Бурное море)
1869. Холст, масло. 65 × 81
ГМИИ им. А. С. Пушкина

художники, которых с удовольствием покупали московские коллекционеры: Жюль Бастьен-Лепаж, Жюль Бретон, Люсьен Симон, Шарль Котте, Ганс фон Бартельс, Эдит Вариан Кокрофт. Берега в Этрета, к которым в 1910 году отправился Константин Кузнецов, могли быть известны ему не только по пейзажам Клода Моне, Гюстава Курбе или Эжена Будена, но и благодаря работам его соотечественников, Василия Поленова и Алексея Боголюбова.

Выступивший далее Алексей Петухов подхватил идею анализа творчества Кузнецова как органичной части французского художе-



2. Константин Кузнецов
Скалы Порт-Котон. 1923
Холст, масло. 81 × 100
Фонд Константина Кузнецова, Москва

ственного процесса. Докладчик обратил внимание на то, что формирование облика Парижа — центра мирового художественного арт-процесса, происходило не только благодаря самим художникам, но и их дилерам, которые стали играть значительную роль в конце XIX века. Галерея Жоржа Пти площадью в 3000 м² способствовала созданию некоей интернациональной среды: владелец галереи патронировал мастеров иностранного происхождения, которые могли и с удовольствием выставлялись у него. Внутри экспозиционного пространства смешивались как национальные школы (Австро-Венгрия,

Германия, скандинавские страны, Италия, Испания), так и различные художественные манеры (салонная, реалистическая, импрессионистическая). Художники нового салона Марсова поля вырабатывали особый интернациональный стиль, сплавляя воедино импрессионистическую светлую палитру, привлекательные жанровые сцены, опыт символизма и импрессионизма. Эта манера, по мнению докладчика, стала международным языком общения для художников рубежа столетий, в том числе и для Константина Кузнецова.

Очевидные параллели творчества Кузнецова и таких художников, как француз Анри Мартен, немец Вальтер Ляйстиков, американец Чарльз Хэссем, нашли подтверждение в сопроводительных иллюстрациях к докладу. Переходя к межвоенной эпохе, Алексей Петухов обратил внимание на своеобразное приближение Кузнецова к интернациональному европейскому языку уже на новом витке. Представители новой французской живописи начала XX века модифицируют свою манеру, делают ее более эмоциональной, насыщенной. Стиль Кузнецова межвоенных лет оказывается близок творчеству Макса Леффо или работам зрелого периода Вламинка с его очень экспрессивной, маслянистой, густой красочной манерой.

Завершая сообщение, Алексей Петухов вернулся к найденной им в начале дня метафоре и отметил: «Меня более всего интригует то, что Кузнецов из атмосферы интернациональной художественной жизни Парижа конца XIX столетия строит мост к интернациональному художественному сообществу межвоенного двадцатилетия, Парижу Монпарнаса и его звездам, таким как Хаим Сутин».

Наталья Демина (ГЭ) в сообщении «О декоративности у Пьера Боннара и Константина Кузнецова» отметила, что даже при беглом знакомстве обнаруживается родство пейзажей Кузнецова и Боннара 1900–1910-х годов. Ее рассуждения были направлены на выявление сути этого родства, которую Н. Демина увидела в общности декоративных принципов в работах художников. Докладчик обозначила схожесть пути двух мастеров, которая выражается прежде всего в некоторой обособленности их творчества от магистральных линий авангарда. По ее мнению, Боннара и Кузнецова роднит неотступная верность себе, своему ощущению. При несомненной принадлежности искусству именно XX века, они оба были «проводниками эстетики импрессионизма», как писал критик Зервос о Боннаре, что, в частности, определило в качестве основы их творческого

метода принцип «работы на мотиве». Но каждый из них привнес в импрессионизм свою личную интонацию, которую в формальных живописных категориях можно определить как особого рода декоративность, приложенную к импрессионистической живописной системе. Это выражается, в частности, в выборе достаточно высокой точки зрения на мотив, придающей работам особого свойства панорамность. Построение пейзажей параллельными планами диктуется тяготением к некоторой плоскостности, которое определяется, в свою очередь, безусловным декоративным даром обоих мастеров. В некотором роде полотна Кузнецова и Боннара сходны по колористической оркестровке: избегая натуралистичности, оба используют интенсивные цвета, накладывая их довольно широкими и экспрессивными мазками. В основе этого метода лежит иное, чем у импрессионистов, понимание живописности, выражающееся в стремлении к обобщениям, к синтезу цветовых масс. Однако достигаемая подобным образом декоративность не выходит в поле абстрактного поиска красоты хроматических гармоний. Важно отметить при этом, что контрапунктом декоративных экспериментов для Боннара — «наби японствующего» — было искусство Дальнего Востока, которое, кажется, не оказало влияния на Константина Кузнецова. (Ил. 3–4.)

Анастасия Докучаева (Pola Berg Foundation, Москва) посвятила доклад «Творчество Константина Кузнецова и советская живопись 1920–1930-х: непредумышленные референции» визуально-пластическому сходству произведений Константина Кузнецова и его современников, живших и работавших в СССР. Сходство поэтики языка художников, по мнению исследователя, не основывалось на их личном знакомстве, принадлежности общему течению или группе — скорее свидетельствовало об общем чувстве стиля эпохи, возникавшем у совершенно различных мастеров, об отражении некоего духа времени. Природу такой общности Анастасия Докучаева видит в особой интерпретации импрессионизма: так, в творчестве и Константина Кузнецова, и Константина Истомина — это стиль, понятый и преображенный затем не только формально, на уровне приемов, но и сущностно, на уровне мировосприятия, приобретавший сугубо авторские черты. Если живопись Кузнецова и Истомина оказывается близка между собой особой атмосферой, лирическим отношением к мотиву, то в сравнении пейзажных работ Константина Кузнецова и Александра Куприна докладчик наблюдает формальную близость,



3. Константин Кузнецов
Дорога в Виль-Пишар. Около 1916
 Холст, масло. 81 × 100
 Фонд Константина Кузнецова, Москва

свободный и вместе с тем импрессионистический (или постимпрессионистический) мазок, сходство тональной гаммы. В то же время пейзажи Куприна конца 1920-х годов отличаются гораздо более прочной связью с предметом изображения и отсутствием внимания к атмосфере, влиянием Сезанна, который на Кузнецова не оказал прямого воздействия. При всей камерности произведений Надежды Кашиной, они представляются исследователю родственными творчеству Кузнецова и по глубоко отрефлексированной интерпретации импрессионистического подвижного видения, и по соединению живого чувства природы с отношением обоих художников к самой живописной материи, которой придается отдельная, самостоятель-



4. Пьер Боннар. *Поезд и шаланды (Пейзаж с товарным поездом). 1909*
 Холст, масло. 77 × 108
 Государственный Эрмитаж

ная стилистическая и смысловая ценность. Также роднит эти произведения заложенная в них экспрессия, выраженная не в сюжете, а в авторском темпераменте.

Кузнецова на протяжении всей его творческой жизни в первую очередь интересовал пейзаж, при этом, подчеркнула Докучаева, художник предпочитал не камерные уголки природы, а панорамные виды лесов и полей или прибрежных скал и моря, образы стихийной природы с широким горизонтом, часто написанные с некой возвышенности. Даже в городских пейзажах мастера оставался размах, ощущение простора, присущее его работам более раннего периода. Пейзажные виды Кузнецова, на взгляд исследователя,

далеки от открыточного облика Франции, создаваемого некоторыми художниками-эмигрантами, но воплощают естественный, натуральный образ ее стихии. По мнению Анастасии Докучаевой, творчество Кузнецова и после его отъезда из России сохранило многочисленные точки соприкосновения с русской школой живописи, а некоторые из приведенных параллелей возникли в процессе эволюции его собственной живописной манеры, на основании большой живописной культуры и его чуткости к духу времени, возможно, благодаря отсутствию какого-либо стремления к модной стилистике.

Естественным завершением второго отделения круглого стола стала дискуссия об актуальности возвращения в современный культурный контекст имен живописцев начала XX века. Анна Познанская отметила, что в настоящее время проявляется интерес к художникам «золотой середины». Исследователи XX века были увлечены модернизмом, одновременно отодвигая в тень мастеров других направлений, которые оценивались как неактуальный «материал». Задача искусствознания XXI века — это опознание и идентификация этих художников, находящихся в стилистическом поле между модернизмом и салоном и однозначно сказавших свое слово в истории живописи.

Татьяна Гнедовская (ГИИ) продолжила разговор, высказав соображение о том, что концепция искусства первой половины XX века была подчинена позитивистскому мировосприятию и сформирована в убеждении, что существует строгая последовательность в развитии истории искусства. Однако именно сейчас мы приходим к тому, что это живой и подвижный процесс, и множество стилей и феноменов существует параллельно.

Согласившись с предыдущими высказываниями, Алексей Петухов отметил, что искусствоведение постепенно отказывается от жесткой линейности в пользу большей глубины, внимания к персональному прочтению истории каждого мастера. Так делает, например, музей Боннара в Ле-Канне. Исследователь обратил внимание на существование в Живерни «Музея импрессионизмов», и предположил, что даже у одного художника может развиваться несколько версий направления. «Кузнецов проживает в своей жизни ряд импрессионизмов, не похожих друг на друга, — заявил Алексей Петухов. — Он приходит в искусство тогда, когда импрессионизм — это общий язык, на котором говорят десятки художников. Усвоив в Париже опыт знакомства с импрессионизмом, постимпрессионизмом, символизмом, ранним

фовизмом, он в конце концов преодолевает этот принудительный коллективизм своей индивидуальностью, своей самоизоляцией, философским заточением. Не случайно у докладчиков возникла аналогия с Пьером Боннаром: нередко приходится слышать, как его называют последним импрессионистом. И Кузнецов — изобретатель собственно, личного импрессионизма, импрессионизма преодоления».

Дискуссию второго отделения резюмировала модератор Татьяна Гнедовская, которая подчеркнула неожиданность, но вместе с тем меткость и остроту сравнений между художниками одной эпохи, но разных контекстуальных пластов — Кузнецова и Боннара (в докладе Н. Деминой), Кузнецова и Истомина (в докладе А. Докучаевой), Поля Серюрье и Кузнецова (в докладе Э. Дюваля), Армана Гийомена и Кузнецова (в докладе Э. де Бютт-Фресно). «Сравнение перестает быть механическим, — отметила модератор, имея в виду формальное сравнение стилистических признаков, — оно выводит на какие-то иные, новые рубежи».

Третье отделение круглого стола «Изучение наследия: новые подходы, новые технологии, новые имена» было открыто сообщением «Образы, которые живы. Освоение творчества забытых мастеров и малоизученных аспектов русского модерна» Ольги Давыдовой (НИИ РАХ). Исследователь отметила, что на настоящем этапе современное российское искусствознание столкнулось с объективной необходимостью обновления научных подходов и взглядов в оценке целого ряда явлений искусства XIX–XX веков, которые казались хорошо изученными. «Бытует убеждение, что отечественная история искусства уже устоялась в своих характеристиках, — заметила докладчица. — Однако это мнение иллюзорно. На примере трагических срывов XX столетия с особой очевидностью — очевидностью, подкрепленной постепенно открываемыми документальными свидетельствами, — становится понятным, что история искусства — живая область, требующая постоянной бдительности в силу способности художественных образов к самопроявлению, даже если их мастера были вычеркнуты из памяти, или, в случае с признанными художниками, были нивелированы отдельные аспекты поэтики произведений. С начала 2000-х годов, времени более свободного доступа к закрытым архивам и коллекциям, многие привычные точки отсчета постепенно оказываются опрокинутыми за счет выявления имен художников, которые оказались забыты по политико-идеологическим

причинам, эмигрировали, были репрессированы или вытеснены из художественной среды, так как их эстетика не совпадала с духом масс, а образно-стилистический язык казался непопулярным». В качестве примера Ольга Давыдова привела имя забытого, но значимого, заново вводимого в научный оборот художника Федора Владимировича Боткина, в творчестве которого стилистические принципы модерна проявили себя уже в начале 1890-х годов, и его индивидуальная иконографическая система сложилась на несколько лет ранее, чем у В. Э. Борисова-Мусатова. Докладчик упомянула и такие фигуры, как А. Ф. Микули, Ю. И. Репин, В. Д. Замирайло.

Оценка взаимосвязей и взаимоотношений русского и европейского искусства также, на взгляд Давыдовой, требует корректировки, поскольку помимо влияния европейского искусства на русских мастеров существовали импульсы, вносившиеся в общеевропейский контекст русскими художниками, в частности, работавшими параллельно, не на уровне заимствований, а по принципу единовременного формирования художественной стилистики. По ее мнению, недооцененность многих мастеров начала XX века связана с приглушенностью интереса к проблемам чистого художественного мышления, о котором долгое время не говорили специальным образом. Целая область, связанная с сюжетикой русского модерна и символизма, с его внутренней поэтикой, инспирированной душевными состояниями, в искусствоведческом анализе была на положении полузаконного существования в связи с тенденциозной социалистической и материалистической трактовкой искусства, присущей в минувшем столетии не только отечественным, но и зарубежным специалистам. Докладчик завершила свое выступление поздравлением в адрес Фонда Константина Кузнецова, возвращающего забытое имя в контекст русского искусства, подчеркнув, что процесс введения наследия художника в научный оборот на равноправных началах — важная и трудоемкая работа.

Доклад Светланы Писаревой (ГНИИР) «Пигменты и материалы новой французской живописи 1900–1930-х годов» ознакомил с технологиями первой четверти XX века. В основу сообщения легли результаты исследования 14 картин Наталии Гончаровой из региональных собраний — части многолетнего проекта Государственного научно-исследовательского института реставрации по изучению сотрудниками лаборатории 135 картин художников русского авангарда из 23 россий-

ских музеев. Гончарова и большинство ее коллег-соотечественников предпочитали использовать французские краски, а потому в изучении пигментов ее палитры Светлана Писарева опиралась также на каталоги французских производителей художественных материалов, например, каталог предприятия Лефранк 1925 года. Докладчиком были последовательно рассмотрены особенности состава и структуры таких красок, как цинковые и свинцовые белила, искусственный ультрамарин, синий кобальт, берлинская лазурь, изумрудная зеленая и швейнфурдская зеленая, желтый хром, цинковая желтая, кадмий желтый, красная охра, красный кадмий, а также ряд других пигментов. В презентации были продемонстрированы оптические различия искусственных и натуральных пигментов, заметные на снимках, сделанных с помощью микроскопа. Исследователь подчеркнула, что для изучения пигментов каждого произведения необходимо применять комплекс методов, анализируя химический состав красок и прибегая к физико-оптическим исследованиям.

Повествование о технологических аспектах изучения живописи было продолжено Лидией Черник (Музей современного искусства «Гараж»). Докладчик рассмотрела художественные основы и материалы, начиная от подрамников и холстов и заканчивая верхним слоем картины — лаковым покрытием. Особый акцент был сделан на эволюции в производстве и предпочтениях художников: так, на протяжении XIX века происходило вытеснение нераздвижных подрамников раздвижными, красных и цветных грунтов белыми масляными грунтами, конопляных холстов льняными и хлопковыми. Опираясь на исследование ведущего реставратора галереи Тейт Лесли Карлайл, Лидия Черник отметила широкую вариативность лаковых покрытий, для производства которых в качестве смол использовались мастики, сандарак, шеллак, гуммиарабик, янтарь, копал и другие материалы.

Отдельно докладчик рассмотрела технологические аспекты работы художников, влияющие на современное состояние сохранности произведений. Одной из особенностей работы живописцев конца XIX века было многослойное покрытие картин различными лаковыми составами: непосредственно после написания работы, затем перед вернисажем, а впоследствии и при продаже заказчику. В результате этого на поверхности картины образовывался слой из разных защитных покрытий. Другой особенностью произведений

рубежа веков стало распространение пастозной живописи, часто при отсутствующем грунте, что приводит в настоящее время к втянутостям холста на пастозных участках, проникновению масла и лака в холст, к окислению нитей холста и, как следствие, к его перегоранию.

Наибольший интерес аудитории вызвал вопрос о лаковых покрытиях произведений конца XIX века. Как рассказала Лидия Черник, в конце столетия среди молодых художников, начиная с импрессионистов, происходило отторжение традиционных блестящих лаковых покрытий, которые ассоциировались с эстетикой больших салонов. Однако специальных исследований о том, покрывали ли художники конца XIX века свои картины лаком, в большинстве случаев не проводилось. В частности, Натальей Деминой в вопросе-комментарии к выступлению докладчика была озвучена ситуация с картиной Дега «Площадь Согласия» и тщетностью попыток найти информацию о том, является ли отсутствие лака на картине аутентичным состоянием произведения художника-импрессиониста (и в таком случае лаковые покрытия следует относить к периоду нахождения картины в коммерческой галерее или у последующих владельцев).

Завершающее выступление дня, сделанное Павлом Павлиновым (МГАХИ им. В. И. Сурикова, Fondation Sérébriakoff, Париж), раскрыло цели и задачи фонда как юридического и культурного образования. Доклад «Фонд как инструмент изучения и сохранения наследия художника» был посвящен деятельности французского Fondation Sérébriakoff, основанного в Париже дочерью Зинаиды Серебряковой Екатериной и Павлом де Сент-Ипполитом с участием Екатерины Лансере из Москвы.

Докладчиком были прослежены этапы официального становления фонда от создания комитета в 1999 году до сегодняшнего дня. Как отметил Павел Павлинов, еще в 1940-е годы младший сын Зинаиды Евгеньевны, Александр, стал одним из учредителей Общества охранения русских культурных ценностей за рубежом, а затем, в 1978 году, председателем этого общества. В 1990-е возникла идея создания фонда Серебряковой с целью консервации и популяризации творчества художницы. В 2002 году он был зарегистрирован и постановлен под защиту государства в связи с законом 1990 года об обретенных фондах (*Fondation abritée*). Наконец, в 2007 году фонд вошел в число организаций общественного использования (*Établissement*

d'utilité publique). Всего во Франции на август 2018 года было зарегистрировано 655 таких фондов научной направленности, среди которых художественные занимают малую часть. Подчеркивая важность пройденных этапов, докладчик отметил, что особенностью французских фондов является размеренность и строгая поступательность их развития, в то время как их значение приравнивается по степени важности к музеям.

Павел Павлинов обозначил основные цели фонда: сохранение и реставрация произведений живописи и графики, созданных Зинаидой Серебряковой и ее сыном Александром после переезда во Францию в 1924–1925 годах; их подробное изучение и каталогизация; популяризация через организацию выставок, интернет-сайт и публикацию изданий. В заключение докладчик вкратце очертил перспективы развития фонда и возможности сотрудничества с различными организациями во Франции, России и других странах.

Круглый стол позволил многослойно раскрыть творчество Константина Кузнецова. Говоря словами Алексея Петухова, мастер предстал как равноправный участник европейского артистического сообщества и мирового художественного процесса. Доклады отдельных исследователей выявили очевидную связанность Кузнецова с мастерами французской живописи, начиная с Клода Моне, Камиля Писсаро, Армана Гийомена и заканчивая импрессионистами «второго поколения» — Анри Мартеном, Гюставом Луазо, Полем Серюзье и т. д. Особая близость, как было сказано, прослеживается между творчеством Кузнецова и Пьера Боннара. Общая научная дискуссия позволила расширить проблематику круглого стола: участники рассмотрели значение феномена импрессионизма в искусстве XX века и обсудили вопрос пересмотра всей картины искусства первой четверти столетия, в которой, в силу позитивистских убеждений, свойственных науке XX столетия, творчество художников не-модернистов осталось вне фокуса исследователей, рассматривавших историю искусства XX века как линейное развитие модернизма.