

TRANSLATIONS AND DIALOGUES:
THE RECEPTION OF RUSSIAN ART ABROAD

Edited by Silvia Burini

Salerno 2019

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

COMITATO SCIENTIFICO
LAZAR FLEISHMAN, KSENIJA KUMPAN
JOHN MALMSTAD, ROLAND MARTI

ISBN 978-88-94422-77-1
E.C.I. Edizioni Culturali Internazionali

The present volume is printed thanks to the support of
In Artibus Foundation, Kroll Family Trust and
Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR)

Copyright © 2019 by Europa Orientalis
Dipartimento DIPSUM – Università di Salerno
Finito di stampare presso Printi S.r.l., Avellino (2019)

CONTENTS

<i>Letters from I. Vazhenova, D. Kroll, N. Ilijne</i>	9
Наталья Сиповская <i>Лефортовский дворец как политический демарш</i>	23
Илья Доронченков <i>Русский человек на rendez-vous: Перов, Ретин и Васнецов в Париже, 1860-70-е годы</i>	37
Елена Нестерова <i>Европейская кампания Василия Верещагина (1870-1880-е годы)</i>	49
Alison Hilton <i>How to Formulate the New Art: National Singularity and Tentative Modernism at International Exhibitions</i>	63
Rosalind P. Blakesley <i>The First Woman Peredvizhnik: Emily Shanks and the Blurred Realist/Impressionist Divide</i>	81
Ekaterina Vyazova <i>Mikhail Larionov and Roger Fry: to the History of Sergei Diaghilev's Ballets Russes in England in late 1910's</i>	91
TWENTIETH-CENTURY AVANT-GARDE AND PRE-WAR ART /IN GERMANY IN 1920'S	
Christina Lodder <i>Exporting the Revolution in Art Education: The Moscow Vkhutemas and the German Bauhaus</i>	115
Андрей Сарабьянов <i>Первая русская художественная выставка. Уточнения состава произведений</i>	129
Isabel Wünsche <i>Revolutionary Alliances: The Russian Avant-garde and the Berlin Art Scene of the 1920s</i>	139

RUSSIAN AND SOVIET ART IN AMERICA AND EUROPE

John E. Bowlt <i>Viacheslav Zavalishin and Vladimir Markov</i>	153
Зельфира Трегулова <i>Контрасты восприятия: социалистический реализм</i>	167
Фаина Балаховская <i>Амазонки навсегда. О сложных отношениях авангарда и феминизма</i> ..	177
Ильдар Галеев <i>Макс Пенсон – фотограф советского авангарда. Выставки и публикации на Западе</i>	185
Alla Rosenfeld <i>A Legendary Collector: Norton T. Dodge and His Collection</i>	195
Éva Forgács <i>The International of the Square. Reception of the Russian Avant-Garde Abroad 1920's – 1970's</i>	207
Nicoletta Misler <i>Kazimir Malevich Goes to Rome</i>	217
Natasha Kurchanova <i>The Art of Objecthood: Tatlin through the Eyes of Flavin</i>	231

POST-WAR AND TWENTY-FIRST CENTURY ART: ITS RECEPTION AND EXHIBITION ABROAD

Наталья Мазур <i>Ближний горизонт свободы (к социальной истории советского искусства 1960-1970-х годов)</i>	247
Джузеппе Барбьери <i>Русские выставки в Ка' Фоскари. Информационные и коммуникационные технологии и иконографии современности</i>	259
Сильвия Бурини <i>Идти вместе. О кураторских стратегиях в отношении русского искусства с позиции семиотики культуры</i>	269
<i>About the Authors</i>	283

ИДТИ ВМЕСТЕ. О КУРАТОРСКИХ СТРАТЕГИЯХ В ОТНОШЕНИИ РУССКОГО ИСКУССТВА С ПОЗИЦИЙ СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ

Сильвия Буруни

“Современность для меня означает не работать вместе, а *идти вместе*”.¹ Эти слова принадлежат Харальду Зеemannу – одному из самых гениальных кураторов выставок нашего времени. Эта же мысль в последние годы вдохновляла мою деятельность и как историка русского искусства, и как директора Центра изучения культуры России (CSAR) венецианского Университета Ка’ Фоскари, который принял участие в самых разных проектах, объединявших кураторов и современных, в основном российских, художников. Понятие “современное русское искусство”, история которого насчитывает уже больше века, включает в себе ряд особенностей. Вновь предоставим слово Зеemannу. Рассуждая о революции в области выразительных средств начала XX века он отмечал: “Событийные явления, положившие начало нашему веку, – как я их называю – это картины Малевича, “хаос” Кандинского, Мондриан и *Коробка в чемодане* Дюшана”.² И хотя в этом списке упоминаются имена двух русских художников, очень часто, как мне кажется, значение их “явлений” было как минимум плохо понято.

Творчество многих художников русского происхождения так или иначе восприняло особенности национальной культуры. Говорить об этом можно не только в отношении хрестоматийных примеров Кандинского и Шагала, в работах которых культура родной страны проявляется во множественных аспектах, но и в отношении художников, таких как Соня Терк-Делоне, Никола Де Сталь, Марк Ротко и Сол Левитт, которые не работали эксплицитно. К сожалению, мне приходится утверждать, что восприятие и оценка русского искусства на Западе сложились под влиянием причудливых и неточных представлений, или же облакаются в небрежную и расплывчатую форму “агностицизма”. Я считаю необ-

¹ Bertola C. Curare l'arte. Milano, Electa, 2008. P. 249.

² Там же. P. 253.

ходимым изучение и оценку современного русского искусства в рамках более общей и международной парадигмы и полагаю одинаково важным учитывать его национальные особенности и принимать во внимание присущие ему характеристики, роднящие его со всей русской культурой.

Запад как потребность в чужом

В связи со сказанным выше было бы уместно добавить, что одним из основных вопросов, возникающих в разговоре о русской культуре, является ее соотношение с Западом. Неслучайно в теориях советских семиологов значительное внимание уделяется именно анализу тех методов, которые конкретное общество использует для отличия “своих” от “чужих”.

Согласно Лотману, каждая культура выстраивает свою особую культурную модель. Из этого следует, что культура никогда не является универсальной, а лишь представляет совокупность элементов с определенной внутренней организацией. Культура, таким образом, должна восприниматься как часть, как закрытое пространство, окруженное некультурой. Культура всегда нуждается в подобном противопоставлении: на фоне некультуры она функционирует как система знаков.³ Если мы рассматриваем культуру в лотмановском понимании, т. е. как ненаследуемую память общества, выраженную в определенной системе запретов и предписаний, то мы можем утверждать, что и антикультура создается изоморфным по отношению к культуре способом. Можно сказать, что культура с отрицательным знаком является почти зеркальным отражением, в котором связи не нарушаются, а видоизменяются. На определенном этапе исторического и социального развития в каждой культуре наступает момент, когда возникает необходимость самопознания и самоопределения. В случае с русской культурой оппонентом в этом процессе соотношения и столкновения всегда была западная культура.

Дабы не обращаться в очередной раз к примеру петровских реформ для понимания данной проблематики, стоит вспомнить Дягилева, одну из ключевых фигур в истории современного танца и изобразительного искусства рубежа веков. Он вовсе не считал, что путь к спасению русской культуры и искусства кроется в нарочитой верности национальным

³ Лотман Ю. М. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. V. Тарту, Изд-во Тартуского университета, 1971. С. 144-166.

традициям. Наоборот, отвергая подобную изоляцию, он полагал, что русская душа испытывает крайнюю необходимость во взаимодействии с различными культурами и одновременно обладает всеми необходимыми для этого качествами. Как известно, в начале XX века в области искусства акцент смещается с этики на эстетику. Настоящий национализм, как считал основоположник Русских балетов, – скорее подсознательный, врожденный. Национальный дух не выставляется напоказ, как маска, а представляет собой нечто органичное, усвоенное с рождения. Настоящие русские – это не те, кто выпячивает свою показную русскость. Он полагал, что познать собственную культуру порой возможно только знакомясь с другими культурами, и был убежден в том, что русская природа обладает пластичностью и не может испытывать негативных эффектов от диалога с западной культурой: “Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другие. <...> Настоящая русская натура слишком эластична, чтобы сломиться под влиянием Запада”.⁴

Еще раз перефразируя слова Юрия Лотмана, мы приходим к определению принципа функционирования любой семиотической системы: соотношение системы (в нашем случае русской культуры) и того, что является внесистемным и выходит за ее рамки, обуславливает возможность развития самой системы.⁵ Основатель тартуской школы подчеркивает, как отношения с чужим (другим, чуждым, иностранным) приводят к зарождению связей и подготавливают встречу, которая также неизбежно становится столкновением. Выходя за рамки всевозможных функций, “чужой” врывается в “привычное” и превращается в один из основных факторов трансформации статической культурной модели в динамическую. Другими словами, именно разнообразие внутренних конфликтов обеспечивает гибкость и динамизм культуры.⁶

Это происходит именно потому, что динамичность культуры является результатом сосуществования в рамках одного культурного пространства различных языков, связанных между собой неодинаковыми уровнями переводимости и непереводаемости, “своего” и “чужого”. Действительно, значимость диалога с “чужими” в процессе производства значений проявляется прежде всего в переводе “текстов” из одной

⁴ Дягилев С. Сложные вопросы [Окончание] // Мир искусства. 1899. № 3/4. С. 59

⁵ См.: Corti M. Introduzione // Lotman Ju. Cercare la strada. Modelli della cultura. Venezia, Marsilio, 1994. P. 9; Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., Искусство-СПБ, 2000.

⁶ См.: Лотман Ю. М. Феномен культуры // Избранные статьи в трех томах. Таллинн, Александра, 1992-1993. Т. I. С. 34-45.

системы в другую. Чем насыщеннее и теснее культурное пространство, тем сложнее, а возможно и эффективнее будет формирующаяся в нем система. Лишь возможность диалога между различными семиотическими системами способствует динамичности самих семиотических механизмов. Вторжение в сферу “чужого” всегда воспринимается как обновление и неизменно играет важнейшую роль в трансформации систем, поэтому постоянная смена категорий “своего” и “чужого” является одним из основных механизмов динамичности культуры.⁷

Эволюция и взрыв

Можно согласиться с Борисом Успенским в том, что “нельзя рассматривать историю русской культуры как естественный и органичный процесс эволюции”.⁸ Действительно, она “отмечена постоянными революционными потрясениями” или же, снова обращаясь к одной из центральных тем рассуждений Лотмана, “взрывами”.⁹ Все это в основном связано с тем фактом, что Россия зачастую соотносила себя с иностранными моделями, периодически запуская ревизионистские процессы, выражавшиеся в радикальном отторжении собственного прошлого и апроприации новых культурных ценностей. Обращение к внешним моделям вовсе не лишает русскую культуру своей самобытности: “чужие” формы, перенесенные на русскую почву наделяются новыми функциями.

В большей степени это проявляется в истории русской культуры, которая во многих своих аспектах является результатом творческой ассимиляции привнесенных культурных моделей, оказавшихся способными, как ни странно, к “оригинальной” трансформации внутри культуры-реципиента. Повторим, что для полной “взрывов” истории русской культуры характерны изначально непрогнозируемые ситуации, порождающие новые явления, поэтому исторические периодизации и культурные ярлыки, используемые на Западе, с трудом можно использовать применительно к русской культуре.

⁷ Там же. С. 33.

⁸ *Uspenskij B.* La pittura nella storia della cultura russa. // *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I* [Каталог выставки]. Milano, Electa, 1991. P. 41.

⁹ См.: *Лотман М. Ю.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). СПб., Искусство-СПБ, 2000. С. 101-108.

Влияние русской культуры на Западе

Многие исследователи затрагивали вопрос о влиянии западной культуры на русскую, в том числе и с теоретических позиций. Однако, вполне вероятно и обратное. Для западной культуры русская культура зачастую выступает в качестве важнейшего “чужого”. Западу также необходим “чужой” для самосознания и самопостижения. Очевидно, что русские художники начала XX века были своеобразным культурным детонатором по отношению к западному искусству. Это был взрыв, взявший на себя ту роль, которую Запад, как очевидно, самостоятельно не мог на себя принять, и направивший все виды искусства по новому пути. Речь идет не об удачной находке двух-трех художников, а о целой серии посылов и воздействий, о которых в историографии еще не все сказано.

Эта богатая культурная палитра ставит в то же время один из наиболее острых вопросов, который историк искусств или куратор должен постоянно иметь в виду – обоснованность периодизации русского искусства в соответствии с западным. Достаточно привести пример тоталитарного реализма, занимающего по отношению к модернистским течениям не маргинальное и даже не противоположное положение. Эта проблема возникает по причине того, что Россия никогда в полной мере не совпадала с Западом в своем развитии. Россия – это также Восток, нечто вроде “Полутораглазого стрелца”, как писал Лившиц, способного одновременно смотреть в две стороны. Отношения Россия-Запад представляют собой один из ключевых элементов истории культуры как Европы, так и русского мира. При изучении искусства рубежа XIX-XX вв. необходимо оставить в стороне политические предрассудки и рассматривать его в контексте общей культурной истории, без которого он окажется вырванным из контекста.

Антагонизм и неразрывные связи: Санкт-Петербург и Москва

Специалист в области русского искусства сталкивается с еще одной немаловажной проблемой – антагонизмом между Москвой и Санкт-Петербургом, который существует с момента основания петровской столицы. Возможно, что ни в одной другой стране мира принадлежность к городу не имеет такого основополагающего значения. Разумеется, чередование городов в вопросе первенства не могло не коснуться искусства, литературы и культуры в целом и до сих пор остается актуальным. Стоит добавить, что истории Петербурга и Москвы тесно переплетены между собой – одна соотносится с другой. Приводя лишь пару примеров из множества возможных, надо признать, что говоря о мос-

ковском символизме, нельзя не учитывать творчества А.А. Блока и петербургский символизм, так же, как нельзя интерпретировать футуристические манифесты, не учитывая почти современный им питерский акмеизм. В определенном смысле московская специфика заключается в чрезмерности, что становится еще более очевидным при сравнении с Петербургом. Когда один город достигает высшей точки своего расцвета, другой остается в тени, что является естественным последствием столкновения совершенно различных традиций и образов жизни. Если Санкт-Петербург – это окно в Европу, то Москва – это сердце России, центр пересечения ее важнейших торговых путей, место пребывания патриарха православной церкви, настоящий русский город, издревле чуждый и закрытый для потоков иностранцев.

Артур Лурье подчеркивал противоположный характер творчества Хлебникова по отношению к произведениям Мандельштама. Петербургский эгофутуризм кажется манерным на фоне варварской и многоликкой чрезмерности московского футуризма. Лурье отмечает:

Художественная среда Петербурга не принимала поведения Хлебникова, и многих оно действительно раздражало. Его обвиняли в экстравагантности и глупости. Престиж эстетики изящного искусства, как его понимали в Европе, был еще слишком большим, чтобы самобытность Хлебникова могла получить достойную оценку. Сейчас представляется, что в тот период существовал щит, которым русское искусство прикрывалось от Запада, от его механизации и эволюционизма, символом которых и являлся Запад.¹⁰

“Защититься от Запада” – одна из неизменных проблем русских художников и писателей, в особенности московских. Есть что-то нарочито незападное в непримитивизме Ларионова и Филонова, в зачаровывающей зауми Хлебникова и Крученых. Одинаково пронзительно звучит голос из глубокой России и ее дальних окраин как со страниц агрессивно новаторских произведений Крученых и Розановой, так и в таинственном мистицизме “духовного начала” в искусстве Кандинского или супрематизма Малевича. Рядом с элегантно декорированным ориентализмом “Мира искусства” и дягилевских русских балетов соседствует другой ориентализм, более радикальный, поражающий даже в меньшей степени в теориях Гурджиева, нежели в идеях Эйзенштейна, отдающего дань литературным и философским моделям “достойных уважения выразительных средств Востока”, которые, как утверждал Эйзенштейн, были его первым призванием:

¹⁰ Лурье А. Детский рай // Воспоминания о Серебряном веке. Сост. В. Крейд. М., Республика, 1993. С. 273-278

фантастическая сторона этого мировосприятия помогла мне впоследствии понять сущность монтажа. И тот факт, что я осознал, что это было естественным путем внутренней эмоциональной логики, отличной от логики в привычном ее понимании, помогло мне ориентироваться в самых потаенных уголках моего творческого метода.¹¹

Необходимо отыскать эти восточные корни, чтобы понять любовь к народному искусству, выраженную в работах художников и ремесленников Абрамцева, а также Ларионова, Кандинского, Хлебникова и других...

Первые два десятилетия XX века в России – это эпоха интеллектуального брожения и поисков. Под сомнением оказалась вся прежняя шкала ценностей, что нашло свое отражение в художественных и литературных произведениях. Вслед за Зеemanом можно снова обратиться к старой классификации, отсылающей к оппозициям, предложенным еще Г. Вёльфлином: “Есть выставки с Севера и выставки с Юга”.¹² Однако в этом случае история не осталась в прошлом: “разница” между питерскими и московскими художниками заметна и сейчас.

Кураторская работа с современным русским искусством не может не обращать внимания на эту фундаментальную специфику. Именно поэтому столь важно, что на международных площадках русские художники участвуют в коллективных выставках, где они представлены вместе с зарубежными экспонентами, как, например, в рамках проекта *Cyland*, задача которого заключается в том, чтобы постараться выйти за рамки национальных границ, которые зачастую становятся непреодолимым препятствием для диалога в искусстве.

Курируя русское искусство

Не так легко в двух словах дать определение куратору, этой многопрофильной фигуре, относительно недавно появившейся в мире искусства.¹³ Выставки, которые он “курирует” – это сосредоточение текстов, идей и критики. Порой его работа превращается в решение организационных проблем, в составление списков художников, определение числа посети-

¹¹ *Эйзенштейн С. М.* Как я стал режиссером // Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 1. М., Искусство, 1968. С. 99

¹² *Bertola C.* Curare l'arte. P. 250.

¹³ *Bertola C.* Curare l'arte // *Bortolotti M.* Il critico come curatore. Milano, Artshow edizioni-Silvana editoriale, 2003.

телей, бюджета... Кураторство выставок русского искусства в Италии поставило перед нами вопрос о смысле работы куратора сегодня, и, главным образом, о характере этой профессии: существуют ли международные стандарты или же они варьируются в зависимости от контекстов мировых культурных центров?

Профессия куратора, как известно, появилась недавно, а этапы ее формирования и развития связаны с изменениями подходов к выставкам начиная с конца 60-х и заканчивая концом 90-х годов. В этот короткий, но крайне важный временной отрезок, произошла резкая смена отношений между публикой и экспонатами. Немаловажно, что в течение этого периода утвердилось значение мультимедийных технологий как части экспозиций. Речь идет о вопросах, обсуждаемых с участием большого числа крупных специалистов в оживленных дискуссиях, которые, разумеется, невозможно полностью передать в данной статье. В связи с этим, мне бы хотелось, с одной стороны, еще раз обратиться к некоторым размышлениям, которые я привела в начале этих заметок, в частности к идеям Лотмана. Знакомство с его идеями позволяет найти ключи к пониманию текстов и инструменты универсального применения.

С другой стороны, я хотела бы напомнить, основываясь на предыдущем опыте, о некоторых особенностях, характерных для нашего Центра изучения культуры России в работе над выставочными проектами, в которых мы неоднократно принимали участие с момента основания Центра. Прежде всего мы являемся историками искусства, а значит, по своей специальности мы занимаемся критикой художественных произведений. Для того, чтобы понять художника, движение или период, критик должен подвести соответствующие выразительные средства к наиболее точному историческому, идеологическому, философскому и литературному (особенно в случае с русской традицией) контексту и понятийному аппарату. Для этого необходимы глубокие знания истории, и даже самые гениальные импровизации могут оказаться недостаточными. В круг наших интересов входит не только современное искусство, но и более ранние эпохи и явления. Нельзя ограничивать понимание кураторства лишь его тесным отношением к современности. Наша работа позволяет устанавливать связь между историей и памятью, тогда как куратор зачастую не имеет никакого отношения к такому феномену, как память. Выставка должна выстраивать диалог не только между художником, куратором и посетителями, но и, как мне кажется, посредством создания межтекстуальных связей заставлять личный опыт резонировать с максимально широким культурным контекстом.

Going Together. Curatorial strategies in showing Russian art from the perspective of the semiotics of culture

Harald Szeemann, one of the greatest curators of our time, once wrote: “Modernity for me is no longer just a collaboration, but a ‘going-together’”. These are the words that inspire the Centre of Studies of Russian Art (CSAR) at Ca’ Foscari University in Venice, which unites curators and contemporary artists, primarily from Russia, in the belief that it is necessary to study and evaluate contemporary Russian art in a world context. However, I think it is of no less importance to factor in its national peculiarities and to make sense of those characteristics that are common to the whole of Russian culture. One of the key issues of Russian culture at all times has been its relationship with the West. It is no coincidence that a significant place in the theories of Russian semioticians is held precisely by those methods that society uses for distinguishing one’s own from “aliens”. Boris Uspensky wrote that one should not “view the history of Russian culture as a natural and organic process of evolution”. And, indeed, it is “marked by constant revolutionary upheavals” or – to quote Mihail Lotman and one of the central themes of his arguments – “explosions”. All this primarily has to do with the fact that Russia has frequently (or always) compared itself with foreign models, periodically launching revisionist processes that resulted in a radical rejection of its own past and an adoption of new cultural values. Resorting to external values, however, by no means deprives Russian culture of its distinctive character: “alien” forms transplanted in Russian soil are vested with new meanings. For this reason, the historic periodization and cultural labels used in the West are poorly applicable to Russian culture.



“Профессор Родченко: Фотографии из ВХУТЕМАСа”, Магадино дел Сале 3, Венеция, 29 августа - 7 октября 2012.



“Сон и реальность. Виктор Попков (1932-1974)”, Ка Фоскари Эспозициони, Венеция, 19 февраля - 27 апреля 2014.



“Михаил Рогинский. По ту сторону Красной Двери”, Ка Фоскари
Эспозициони, Венеция, 7 июня - 28 сентября 2014.



“Гриша Брускин: Коллекция археолога”, событие в рамках 56. Венецианской
Биеннале, Бывшая Церковь Санта Катерина, Венеция, 7 мая - 22 ноября 2015.



“Гриша Брускин. Смена декораций”, Русский павильон 57.

Венецианская Биеннале, Джардини, Венеция, 13 мая - 26 ноября 2017.



“Hybris. Hybrids and Monster in Contemporary Art”, CFZ Ка Фоскари
Дзаттере / Cultural Flow Zone, Венеция 13 мая - 28 июня 2017.