



# HISTORY

# Byzantine Art The Hermitage Collections

By Frederick Cloth, Yale University

**I**ncreased interest in Byzantine art amongst Russian scholars and collectors in the 19th and early 20th centuries led to the formation of some superb private collections.

The greatest of these are now concentrated in the Hermitage, with items from the 4th century; a small group of early Byzantine sculptures and sculptural fragments of the 4th to 5th centuries - and items right up to the 15th century and the post-Byzantine era (16th to 19th centuries).

The icons of the Khanenko Museum in Kiev may have been among the very first owned by St. Catherine's Monastery in Sinai, Egypt. They were part of an imperial treasure lavished by the Emperor Justinian when he established the monastery in memory of his wife, sometime between her death in 548 AD and his own in 565 AD, on the site of an already ancient church. These 6th century icons, among the oldest in the world, left with a visiting Russian priest in the mid-19th century, ending up in Kiev, which even today is a sensitive subject.

Today, St. Catherine's has only three icons of this period, including the oldest icons of Christ and of the Virgin and Child in the world.

Byzantine metalwork of the 6th to 12th centuries is famous worldwide and the Hermitage owns some magnificent examples, such as a dish with an inscription containing the name of Bishop Paternus.

Craftsmen of the period reached a high degree of perfection in the working of ivory, which they used to make caskets, hilts and folding diptychs. Elephant tusks were carved by Byzantine artists to create these works and by the fifth century Constantinople was a centre of ivory carving. Dependent on trade with Africa and India, the availability of ivory in Byzantium fluctuated widely over the centuries. Ivory carving at Constantinople was interrupted in the late sixth and seventh centuries by Arab invasions in the Middle East, which isolated Byzantium from its supplies. Ivory carving reached another peak following the dark period of Iconoclasm and would flourish until the fall of Constantinople, after which many artists fled to Venice.

**П**овышенный интерес к византийскому искусству среди русских ученых и коллекционеров в 19 и 20 веках привел к образованию нескольких великолепных частных коллекций, крупнейшая из которых в настоящий момент размещена в Эрмитаже. В коллекции имеются экспонаты, датированные периодом с 4 по 5 века, небольшая группа ранних византийских скульптур и скульптурных предметов с 4 - 5 века и вплоть до 15 века и поствизантийской эры (16-19 века).

Иконы из музея Ханенко в Киеве могли входить в число самых первых икон, принадлежащих монастырю Святой Екатерины, Синай, Египет. Они составляли часть императорских сокровищ, растроченных императором Юстинианом, когда он основал монастырь в память своей жены на месте уже многовековой церкви в интервале между ее смертью в 548 г. н.э. и своей - в 565 г.н.э. Одна из древнейших в мире икон 6 века, принадлежавшая русскому священнику в середине 19 века ныне находится в Киеве. Вплоть до сегодняшнего дня она остается уникальной.

В монастыре Святой Екатерины находятся только три иконы датированные тем же временем, включая древнейшие в мире - икона Христа и Мадонны с младенцем.

Византийские художественные металлоизделия 6 - 12 веков известны во всем мире; во владении Эрмитажа находятся несколько таких прекрасных работ, например блюдо с начертанным именем епископа Патерна. Византийские мастера достигли совершенства также в изготовлении изделий из слоновой кости, которую использовали для производства шкатулок, рукояток и складных диптихов. Византийские художники вырезали данные произведения искусства из бивней слонов. К пятому веку Константинополь был центром резьбы по слоновой кости. На протяжении веков Византия зависела от торговли с Африкой и Индией, поэтому поставки слоновой кости были нерегулярными. В конце 6 - 7 веков изготовление Константинополя, после которого многие художники бежали в Венецию.



**Archideacon Stephen**  
11th Century Byzantine Icon  
Hermitage Museum



In the twelfth century, the supply of ivory to Byzantium seems to have had an interval, perhaps because it was diverted at its source to the West. Byzantine ivory carvers then used walrus or narwhale tusks, bone and steatite (soapstone).

With over 500 items, the Hermitage collection of Byzantine (6th to 15th centuries) and post-Byzantine (16th to 19th centuries) icons is notable both for its quantity and its quality. 'Byzantine' refers to the Byzantine Empire, where icons became an integral part of the Orthodox Faith. Characterised by vivid colours and gilded backgrounds, the persons depicted in Byzantine icons appear to float in relation to their background, while figures are often elongated. Everything shown is symbolic and the principle subjects are Our Lord and Saviour Jesus Christ, the Most Holy Mother of God and the Angels and Saints.

Examining icons, one quickly observes that they are exceptionally two-dimensional. Depth, the third (physical) dimension, clearly discernable in virtually all other traditional paintings appears absent. The 'third' dimension of an icon actually goes beyond what the eye can see. It is spiritual. Icons have a profound spiritual meaning. An icon is a Window into Heaven. An icon painter - or *iconographer* as they are commonly called - is a theologian as much as an artist. Painting (writing) an icon, presupposes, on the part of the iconographer, a lifestyle of prayer, meditation and fasting. Quite simply, icons are truly unique - there is no form of expression in the West that is equivalent or similar.



Constantinople: Ivory Saint  
1080-1155 A.D.



Byzantine Silver Image of Christ  
9th Century A.D.



Constantinople: Byzantine Paten  
6th Century A.D.



В двенадцатом веке поставка слоновой кости в Византию, предположительно, была прервана, возможно, потому что сырье стали поставлять на Запад. Тогда византийские резчики стали использовать бивни моржей или рога единорогов, кости и стеатит (мыльный камень).

Более чем из 500 экспонатов Эрмитажа коллекция византийских (6-15 века) и поствизантийских (16-19 веков) икон примечательна как по качеству, так и по количеству. «Византийский» означает связанный с Византийской империей, где иконы стали неотъемлемой частью православной веры. Данные иконы характеризуются живостью красок и частым использованием золотого фона; люди, изображенные на них, словно парят в воздухе и часто кажутся выше, чем в действительности. Все, что изображено на иконе, символично. Византийские иконы являются священной живописью (иконы, мозаики и фрески) нашего Господа и Спасителя Иисуса Христа, пресвятой Богородицы, ангелов и Святых.

Просмотрев несколько икон, складывается впечатление, что они имеют только ширину и высоту. Кажется, что полностью отсутствует глубина - третье (физическое) измерение, которое ярко выражено практически во всех остальных произведениях живописи (за исключением абстрактных произведений). «Третье» измерение иконы находится за пределами восприятия человеческим глазом, так как оно духовно. Иконы обладают глубоким божественным значением. Икона – это окно в царствие небесное. Иконописец или, как часто говорят, иконограф является в равной степени, как теологом, так и художником. Иконограф, создающий (пишущий) иконы должен вести праведный образ жизни, благочестивые размышления и поститься. Очевидно, что иконы действительно уникальны; на Западе нет формы выражения, эквивалентной или сходной с формой выражения икон.



**Encaustic Icon Depicting a Female Saint**

St. Catherine's Monastery, Sinai

The veneration of the Eastern Church for the Mother of God did not developed from the New Testament scripture, nor is it obvious in the writings of the early Church Fathers. The Eastern Church, however, does rely deeply upon the non-canonical Protoevangelion of St. James for information about the Holy Virgin. The Orthodox Church's veneration for the Virgin evolved primarily from the growing awareness among early theologians that the role of the Virgin Mary in the field of salvation was a logical and necessary consequence of the developing Christology of the Early Church.

Byzantine image theory is based on the dogma of the Incarnation. Once the virginal body of Mary received and gave flesh to the divine Word, it offered relative holiness to matter, validated the circumscription of the Divine in a human form and legitimised the production and veneration of images. Icons of the Mother and Child not only form an Orthodox defence of the visual and material, but also bestow power to the pictorial form to mediate the exchange between the divine and human spheres.

The Mother of God was perceived as the protector of the capital and the state. A network of public processions with Marian images developed in Constantinople and triggered the establishment of similar ritual practices in the rest of the Medieval and Orthodox world. The Mother of God was also a guarantor of imperial victory and legitimacy, thus inheriting the functions of the Roman Victoria. It is in Byzantium where this powerful link between Marian devotion and the idea of empire became established and from which it then spread to the rest of the Orthodox world.



Byzantine Madonna  
Nicopea, circa 1300



Crusader Funerary Stele  
12th Century A.D.

*All images courtesy the Kratochwill Collection unless otherwise stated*

Почитание Богоматери восточной церковью пришло не из «Нового Завета» и не было явно прописано в письменах первых Отцов Церкви. Восточная церковь, однако, действительно опирается на неканоническое Протоевангелие Святого Якова о Деве Марии. Почитание православной церковью Богоматери происходит главным образом из растущего сознания среди ранних богословов о том, что участие Девы Марии в раскрытии спасения стало логическим и необходимым следствием развития учения о Христе в ранней церкви.

Византийская теория изображения основывается на догме Боговоплощения. Как только непорочное тело Девы Марии получило и отдало плоть Слову Божию, оно передало святость материи, божественное было заключено в человеческую форму, и произведение и почитание образов стало управомоченным. Иконы Мадонны с младенцем не только формируют православную эгиду визуального и материального, но также ниспосылают силу изобразительной форме - служить связующим звеном между божественной и человеческой сферами.

Богоматерь воспринималась как защитница столицы и государства. Традиция публичных религиозных процессий с образами Девы Марии зародилась в Константинополе и способствовала созданию подобных ритуальных практик в остальном средневековом и православном мире. Унаследовав назначение римской Виктории, Богоматерь воспринималась как гарант имперской победы и законности. Именно в Византии была основана сильная связь между поклонением Деве Марии и идеей империи, после чего эта связь распространилась во всем православном мире.



**The Oldest Icon of Christ Pantocrator**  
Encaustic on Panel - circa. 6th Century A.D.

St. Catherine's Monastery, Mount Sinai



# Russian Icons from the Fifteenth to Nineteenth Centuries

By Rudolf Kratochwill

With the complex diversity of names and ecclesiastical law of Eastern churches, the only way to fully understand the creation, use and religious importance of the icon is by studying their historical development.

Alongside the tiny groups of Eastern Christians - whose existence can be linked to some ancient, often forgotten, theological dispute - there is the much larger group from the Orthodox church who believe in established doctrines.

Despite their differences of opinion, all such groups retain many points of consensus. For despite their internal divisions and their irreconcilable (often politically coloured) conflicts, all Orthodox churches participate in the traditions of the Christian East.

And nowhere have these traditions of religious life and thought, the liturgical celebrations of the ideals of the cloister, been abandoned. Orthodox theologians have always remained conscious of the unassailable truth of Orthodoxy, of the established doctrines. To quote Professor Dr. F. van der Meer, a suggestive title for the icon is '*Orthodoxy made Visible*'.

## THE ECCLESIASTICAL ASPECT

The eternal dispute over the use and function of the icon in the Christian church culminated in the Iconoclast movement and finally led to the recognition of the connection between the saintly portrait and the cult - and therefore of the worship of the saint through the medium of the icon. The censorship by the church of icons and their painters was inspired by religious temperance and resulted only rarely in small-minded supervision. Rather, the church indicated the boundaries of the area within which the icon could develop, generally leaving the individual artist sufficient room to express his thoughts. Consequently, iconography remained open to the influences of the artistic traditions of the Orthodox peoples and the intellectual changes which took place over the centuries. The history of these people is also represented. You have only to consider the Greek icons made after the Turkish conquest of Constantinople in 1453.

В условиях широкого разнообразия имен и церковных уставов восточных церквей единственным способом разобраться в них является изучение их исторического развития.

Помимо всех незначительных групп восточных христиан, чье существование может быть связано с каким-либо древним, часто забытым, библейским диспутом, имеется также большая группа, которая вместе с православной церковью верует в принятые догмы. Конечно, помимо расхождений в точках зрения, все вышеупомянутые группы, несмотря на внутренние противоречия и непримиримость, имеют единое мнение по поводу конфликтов, зачастую возникающих на политической почве; все православные церкви придерживаются традиций христианского востока. И эти традиции духовной жизни и мысли, литургические празднования идеалов монашеской жизни не были оставлены. Православные богословы всегда осознавали неопровержимую истину православия и принятых доктрин. Как однажды отметил профессор, доктор Ф. Ван дер Миер: предположительное название данной картины может быть таким - '*Проявление Православия*'.

## ДУХОВНЫЙ АСПЕКТ

Кульминацией вечного диспута по поводу использования и назначения иконы в христианской церкви стало иконоборческое движение, которое впоследствии привело к признанию связи между портретами святых и культом и, следовательно, к выражению своего почитания святого посредством иконы. Причиной цензурного контроля церкви за иконами и работой художников, создававших их, была религиозная сдержанность, однако такой контроль проявлялся лишь изредка в виде поверхностного надзора. Скорее, церковь определяла ограничения, в рамках которых должен был развиваться сюжет на иконах, в целом предоставляя художнику достаточную свободу для выражения своих мыслей. Вследствие этого, иконография осталась открытой влиянию художественных традиций православных людей и изменений в мышлении, которые происходили на протяжении веков. История этих народов



**Christ Pantocrator**  
Central Russia, circa 1800

Kratochwill Collection

Outside the Ottoman Empire, the Greek cities of Crete and countless other islands flourished under the protection of Venice. For in these cities lived rich burghers and affluent religious communities. There, the tradition of the iconography of the Byzantine Empire lived on. Exposure to Italian art and contact with an eager public opened new paths which led the way to masterpieces. Gradually, Italian elements were introduced into traditional representations, though memories of Byzantine paleography lingered on. Consequently, icons produced in the sixteenth and seventeenth centuries in these towns do reveal classicist influences.

In Greece itself, however, public and religious life was placed under the sway of the Turkish invader. Both church and believers were obliged to resort to trained and talented monks from the cloisters in and around country villages to obtain their supply of icons. And their works reflect peasant life: simple compositions, lots of colour and contrast and folklore elements that all conspire to give these icons a charm all their own.

In the course of the twelfth and thirteenth centuries, Russia, originally under the religious domination of Byzantium, freed itself from the teachings of Constantinople. Although the courts of the Russian rulers as well as the incumbents of the bishoprics - often Greek themselves - remained oriented towards the imperial city on the Bosphorus, in towns such as Novgorod and Pskov (where the burghers were winning increasing influence) a different type of icon was coming into being. Courtly, noblesse and sophisticated refinement were not to the taste of the middle classes and the lower nobility. What they wanted were dramatic compositions; forceful, expressive gestures; primitive faces; brighter, rich colours; simple ornaments on the facades of buildings and on the ground beneath the figures' feet. This style of painting continued to influence the whole of Russia, as far north as Karelia, even after the fall of Novgorod in the sixteenth century.

Once the principalities of Central Russia had recovered from the shock of the Tartar invasion, Moscow took a leading position and worked consciously towards the realisation of a centrally-governed Russian state. In the eyes of the Slavic peoples, the fall of the Byzantine Empire gave Moscow an even more honourable place as the centre of the Orthodox Church. And the pomp and circumstance of the Constantinople world had once known remained a shining example in the eyes of the grand-dukes and, later, the Czars. They attracted artists from every corner of the empire to their courts, uniting the varying traditions of the most divergent regions into a national Russian way of painting, in which the styles of the earlier schools were amalgamated.

## THE WORLDLY ASPECT

The development in Russian icons from the Middle Ages until the present century is closely related to political history. Russia in the sixteenth century was characterised by a trend to centralisation. Under Ivan I (1547-84) the lands and properties of a significant part of the nobility were confiscated - nobility who were patrons of art. Whole cities, such as Novgorod, were in uproar. Wherever this reign of terror was felt, artistic activity virtually ceased to exist. Another factor which contributed to the centralisation of icon painting was the disastrous Moscow fire of 1547. The whole of the wooden city, with the exception of the Kremlin which was built of stone, went up in flames. To accelerate the restoration of the city as a centre of religion and art, the Czar summoned the country's leading icon painters to Moscow, while the armories of the Kremlin were turned into studios. These artists, representatives of the most diverse schools of icon painting from throughout the Russian Empire, had an enormously stimulating effect on each other within the small community they moved in. This contributed to the establishment in the sixteenth century of a heterogeneous Russian style, since known as the Central Russian or Moscow school, while the provincial studios did their best to imitate the new works from the capital city. The icons produced during this period by the monks of innumerable cloisters outside Moscow were much coarser in terms of technique and style. However, though they lack the refinement of the best icons from Moscow, they do show definite artistic quality. The famous cloister saints; the abbot-founders of large cloister communities; the patrons of the cloisters with a model of their cloister held in the hand or represented in the background were all popular themes of the period and now constitute a rich source of historical information on iconography.

In 1667 there came a break in Russian icon painting. At the time the Patriarch Nikon was introducing his reforms which resulted in the secession of the Orthodox believers or 'Rasolniki' from the state church. These dissidents, who rejected all icons painted after the reforms, founded their own artists' colonies at the villages of Palech, Matera and Nikolskoi - where, until 1917, icons in the style of the Stroganoff and Moscow schools were produced. These artists provided huge groups of Orthodox believers with religious representations painted according to the strictest iconographic rules. The early icons from the Palech, in particular, are of very high quality.





**Descent into Hell**  
Northern Russia, circa 1600

Kratochwill Collection

также представлена. Стоит только рассмотреть греческие иконы, написанные после завоевания Константинополя турками в 1453 году. За пределами Османской империи греческие города острова Крит и других бесчисленных островов процветали под покровительством Венеции. В этих городах были богатые горожане и религиозные общества, за счет которых продолжала существовать традиция иконографических центров Византийской империи. Влияние итальянского искусства, связь с людьми, интересующимися предметами искусства, позволило проложить новые пути, приведшие к созданию шедевров. Постепенно итальянские элементы были привнесены в традиционные изображения, однако память о византийской палеографии осталась надолго, и этим объясняется тот факт, что иконы, написанные в этих городах в шестнадцатом и семнадцатом веках, действительно носят отпечаток классицизма.

В самой Греции, однако, общественная и духовная жизнь находилась под властью турецких захватчиков; церковь и верующие были обязаны обращаться за помощью к обученным и талантливым монахам из окрестных монастырей для того, чтобы создать свои иконы. Их работы отражают крестьянскую жизнь: простота сюжетов, многообразие цветов и контраста, фольклорных элементов – эти черты придают данным иконам своеобразное очарование.

В течение двенадцатого и тринадцатого веков Россия, под религиозным господством Византии, освободилась от влияния доктрин Константинополя. Несмотря на то, что придворные русских правителей, как и священники епархий – часто сами греки – остались приверженцами столицы империи на Босфоре, в таких городах как Новгород и Псков, где горожане постепенно приобретали большой авторитет, появлялся новый тип икон. Утонченная аристократия и искушенные слои общества были не по нраву средним классам и мелкому дворянству. Они желали видеть драматические сюжеты, волевые, экспрессивные жесты, простые лица, более яркие и богатые краски, простые орнаменты на фасадах зданий и у подножия статуй. Даже после падения Новгорода в шестнадцатом веке данный стиль живописи продолжал влиять на всю Россию; на север влияние распространилось вплоть до Карелии.

Как только княжества центральной России оправились от потрясения, вызванного татарским нашествием, Москва захватила лидерство и начала предпринимать стремительные шаги к созданию централизованного государства российского; падение Византийской империи позволило Москве занять даже более почетную позицию, став центром православной церкви в глазах славян. Великолепие и пышность Константинополя, некогда известные всему миру, остались ярким примером для великих князей и позднее царей. Они свозили художников со всех уголков империи к своим дворам, вследствие чего различные традиции самых отдаленных регионов объединились в национальный русский стиль, в котором были смешаны стили более ранних школ.

## МИРСКОЙ АСПЕКТ

Развитие российского иконоворчества от средневековья до наших времен тесно связано с политической историей. В шестнадцатом веке Россия стремилась к централизации. Во время правления Ивана I (1547-84) земли и имущество многих дворян, которые являлись меценатами, были конфискованы. Целые города, такие как Новгород, были охвачены волнением. И повсюду, где ощущался этот террор, художественная деятельность фактически прекратила свое существование. Другим фактором, послужившим централизации иконописи, был катастрофический пожар в Москве в 1547 году.

Деревянные строения целого города за исключением Кремля, возведенного из камня, были уничтожены пламенем. Для того чтобы ускорить восстановление города как центра религии и искусства, царь вызвал ведущих иконописцев в Москву, и оружейные склады Кремля превратились в мастерские. Данные художники – представители самых разнообразных иконописных школ со всей Российской империи, образовав небольшое сообщество, имели невероятное стимулирующее воздействие друг на друга. Это способствовало появлению в шестнадцатом веке неоднородного русского стиля, известного с тех пор как центрально-русский или московская школа, а в это время представители неспециализированных провинциальных мастерских всячески пытались имитировать новый стиль, происходивший из столицы. Однако, иконы, написанные за этот период монахами из многочисленных монастырей, больших и малых, расположенных за пределами Москвы, более грубые в отношении техники и стиля. Но, несмотря на то, что им не хватало утонченности лучших икон, написанных в Москве, они были выполнены с определенным профессионализмом. Известные монастырские праведники, аббаты-основатели больших монастырских

But why are icons so captivating? What makes them so unique? A difficult question to answer without first exploring the reasons which caused the artists to found their own school. For in order to study the craftsmanship and skills of the various schools, the icon painter must first re-appraise the religious dogmas which lie behind them.

---

общин, хранители, держащие в руках уменьшенные копии своих монастырей или изображенные на их фоне, являлись популярными темами того времени, а в наши дни представляют богатый источник исторической информации по иконографии.

В 1667 году в русской иконописи произошел раскол. В это время патриарх Никон вводил свои реформы, приведшие к отделению православных прихожан или 'расольников' от государственной церкви. Эти диссиденты, отрицавшие все иконы, написанные после реформ, основали собственные колонии художников в деревнях Палех, Матера и Никольская, где до 1917 года производились иконы в стиле Строганова и московских школ. Эти художники представили огромным группам православных верующих религиозные изображения, написанные в соответствии с самыми строгими правилами иконографии. В частности самые первые иконы из деревни Палех отличаются высоким качеством.

Но почему иконы привлекают столько внимания? Что делает их такими уникальными? На этот вопрос трудно найти ответ, если не знать причин, побудивших художников основать собственную школу. Для того чтобы изучить мастерство и искусство различных школ, иконописцы прежде всего должны оценить по-новому религиозные догмы, которые стоят за ними.



**Byzantine silver gilt repoussé Roundel**  
*St George and the Dragon*  
circa 12th Century  
Kratochwill Collection



# *Catherine The Great & The Hermitage Museum*

By Alena Miklaslova

**G**erman born Sophia Augusta Fredericka would never have become Catherine the Great had she not been hand picked as the bride of the heir to the Russian throne.

Had she also not been ferociously ambitious, intelligent and forward thinking (or perhaps had Emperor Peter III been a little bit more 'Great' like his great grandfather), she would have never become 'the enlightened monarch' of Russia. And what a shame that would have been. The world would have missed out on a Russian Empress (1762-1796) who initiated what has since become recognised as one of the greatest collections of fine and decorative arts the world has ever known.

Strong and passionate, Catherine spoke in actions more than words, was intellectually curious, driven and politically aware. She engaged with the finest minds of the Enlightenment, corresponding regularly with world-renowned philosophers such as Voltaire and Diderot, despite being largely self-educated. On coming to power, she attempted a range of internal

**Р**одившаяся в Германии София Фредерика Августа Ангальт-Цербская никогда бы не стала Екатериной Великой, если бы она не была выбрана в качестве невесты для наследника трона Российской Империи.

Если бы она также не была такой невероятно честолюбивой, умной и дальновидной (или если бы император Петр III был хоть чуточку более «великим», подобно своему великому прадеду), она никогда не стала бы тем самым всемирно известным российским «монархом эпохи просвещения». Это было бы огромной потерей для истории. Мир лишился бы российской императрицы (1762-1796), которая, среди прочего, стала основательницей одной из величайших в мире коллекций произведений изобразительного и прикладного искусства.

Сильная и страстная натура, Екатерина следовала принципу «меньше слов и больше дела», обнаруживала пылкий ум, настойчивость и политическую осведомленность. Она поддерживала





**Fedor Rokotov (1735-1808)**

*Portrait of Catherine II of Russia 1770*

Oil on Canvas  
The Hermitage

political reforms, though not all were implemented. Although she drafted a liberal set of laws to give serfs more freedom from the gentry, in the end these were not carried out. She did however, attempt to rationalise and reform the administration of the Russian Empire, moved the judicial system far ahead of its time and highlighted the importance of the arts, education and Western intellectual thinking.

In one of the most prosperous periods for Russia, Catherine commissioned building all over the country, establishing the first university in Moscow, founding academies, journals and libraries. However, Russia's population was still entrenched in a class system which meant only 2% of the population could read - and though Catherine's progressive reforms may have been somewhat premature, they were advanced and actionable in a way that was unprecedented. In many respects, Catherine brought the policies of Peter the Great to fruition. She set the foundation for the nineteenth-century Russian empire to become a power capable of competing with its European neighbours on military, political, and diplomatic grounds for the first time. Throughout her long reign, apart from undertaking many reforms, Catherine extended Russia's borders, acquiring the lands of Southern Ukraine and the Crimea via two wars against the Ottoman Empire. But most importantly, she became a patron of art, literature, and education.

Building on the initial work of Peter the Great, she created the Hermitage Museum (the 'Louvre of Eastern Europe') - a collection of art which far outclassed that of any other monarch at the time. It originally consisted of Flemish and Dutch art, as determined by her first purchase from Berlin art-dealer, Gotskovsky. However Catherine did not discriminate. Further on, the collection was enriched by Saxon prime-minister Count de Brule, the French aristocrat Pierre Crozat - and by a scandalous purchase from the heirs of the English prime-minister Sir Robert Walpole. Catherine the Great spent enormous amounts of money striking bargains with European nobility and royalty. She sent Russian diplomats and ambassadors abroad to purchase valuable art pieces and made friends with European art-connoisseurs.

The Hermitage Museum takes its name from an extension Catherine built to the Winter Palace in central St. Petersburg - a pavilion intended for private parties which she called her 'Hermitage'. As her art collection grew, the Hermitage was forced to grow along with it, acquiring many additions that, until the extension of the Louvre, qualified it as the largest museum in the world.

связь с самыми умными людьми своего времени, Эпохи просвещения, и вела переписку с всемирно известными философами, такими как Вольтер и Дидро, несмотря на то, что ее знания были получены в основном за счет самообразования. Придя к власти, она затеяла целый ряд внутренних политических реформ, хотя и не все из них удалось реализовать. Хотя ею были подготовлены проекты либеральных законов, в частности предусматривавшие некоторое облегчение зависимости крепостных крестьян от помещиков, эти проекты так и не были реализованы. Однако она попыталась реформировать различные институты российского государства, создала прогрессивную судебную систему, которая намного опередила свое время, а также выступила меценатом и ценителем искусств, подчеркивая значение образования и западной школы философской мысли.

В этот период невиданного процветания государства Российской Екатерина отдавала приказы о строительстве зданий по всей стране, ею был основан первый московский университет, различные академии, журналы и библиотеки. Однако население Российской империи по-прежнему существовало в жесткой классовой системе условий, всего лишь с 2% грамотных. Возможно прогрессивные реформы Екатерины Великой были несколько преждевременными, но они были беспрецедентными, передовыми и практически выполнимыми. Во многих отношениях Екатерина завершила политику, начатую Петром Великим. Она заложила основы Российской империи девятнадцатого века, той мощной державы, которая впервые смогла тягаться со своими европейскими соседями на военном, политическом и дипломатическом поприще. В течение своего долголетнего правления она не только начала многие реформы, но и расширила российские границы, присоединив в результате двух русско-турецких войн с Османской империей земли южной части Украины и Крыма. Но наиболее важным стал вклад Императрицы в развитие искусства, литературы и образования.

Продолжая дело Петра Великого, Екатерина основала Эрмитаж (этот Лувр Восточной Европы), собрание которого превзошло коллекции многих других монархов того времени. Первоначально в коллекции музея были картины фламандских и голландских живописцев, согласно сведениям первого продавца картин для коллекции Эрмитажа, берлинского негодника Гоцковского. Однако Екатерина не ограничилась только этим.







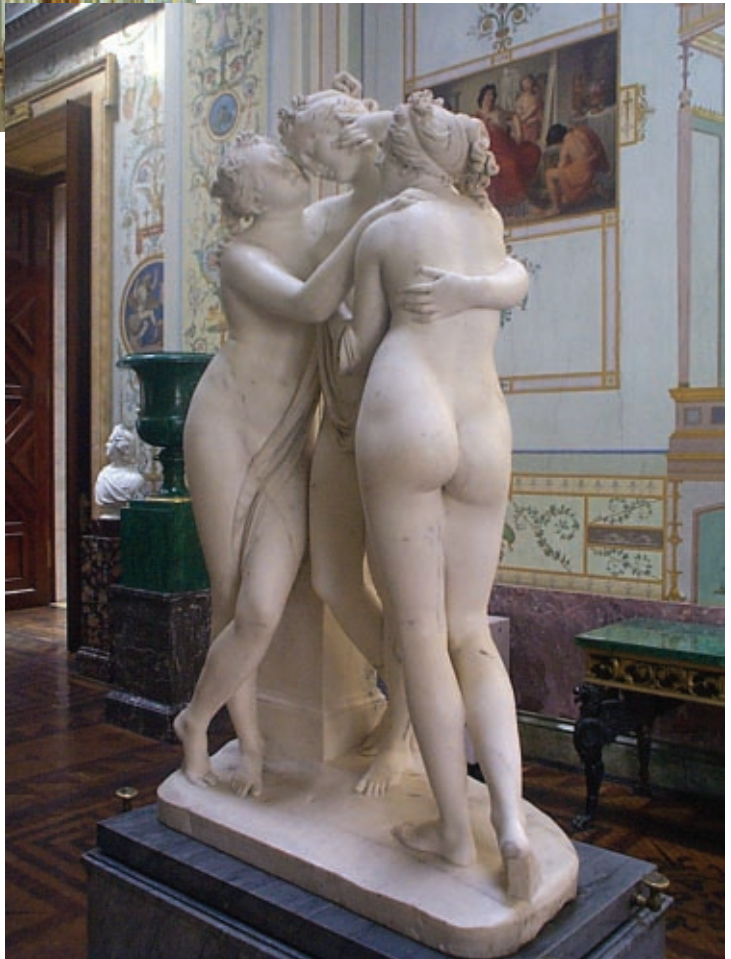
The museum's costume department still owns 200 items of Peter's clothing, including some of his underwear; it contains incomparable Scythian and Greek gold artefacts; has Oriental, Russian and archeological departments and today contains around three million items. Catherine created rules for her Hermitage of retreat and entertainment, which give great insight into her character: *'All ranks had to be left behind the doors, including parochialism and ambitions. There was to be no interfering with any entertainment suggested by others; one was encouraged to eat with pleasure but drink in moderation, so as to leave the room unassisted and never was it allowed to wash one's dirty linen in public.'*

Catherine the Great was a woman of great passions in her public as well as private lives, having many lovers during her lifetime. Her intellectual curiosity touched on many areas and she liked to have talented men by her side. She promoted Russian culture, she wrote, she encouraged the sciences and scientific modes of thinking, founded schools and by 1769, two years

after she began buying for her museum, had already bought two of the greatest collections of drawings in Western Europe. With one single stroke, Catherine acquired more than 4,000 master drawings by Western European artists such as Poussin, Rubens, van Dyck, Primaticcio, Hans Holbein the Elder, Jacob Jordaens, Hendrick Goltzius, Guercino and Greuze.

Within Russia itself, she acquired almost 2,000 drawings that had been collected by Ivan Ivanovich Betskoy, President of the Imperial Academy of Fine Arts in St. Petersburg. The collection of art on such a scale, aided by ferocious determination, bounteous funds and political networking, could not be paralleled today.

Catherine was clearly a woman of action who did not do things by halves - even when (or rather, especially when) buying art.







Позднее она дополнила музейную коллекцию собранием живописи саксонского министра графа Генриха Брюля, французского аристократа Пьера Кроза, а также решила на скандальную покупку галереи у наследников лорда Роберта Уолпола, первого британского Премьер-министра. Екатерина Великая тратила огромные средства, приобретая на выгодных условиях предметы искусства у европейских аристократов и королевских особ. Российские дипломаты и послы за границей по ее поручению приобретали ценные произведения искусства и завязывали дружбу с европейскими ценителями искусства.

Эрмитаж как музей начался со строительства Екатериной пристройки к Зимнему дворцу в центре Санкт-Петербурга, своего рода павильона для приемов и балов, который она назвала своей «пустынькой», маленьким уединенным уголком. По мере роста музейной коллекции разрастался и сам Эрмитаж, строились его новые здания, пока он не стал самым большим в мире музеем и оставался таковым до момента расширения музея Лувр во Франции.

В коллекции музея до сих пор хранятся 200 предметов одежды из гардероба Петра I, в том числе его нижнее белье; вызывают восхищение непревзойденные образцы скифского и греческого золота; в отделе искусства Востока и отделе Русской культуры собраны уникальные археологические материалы и около трех миллионов экспонатов. Екатерина установила правила поведения на своих приемах и увеселительных балах в Эрмитаже, которые интересным образом раскрывают ее характер: *«Оставить все чины вне двери, равно как и шляпы, а напаче шапки. Местничество и спесь, или тому что-либо подобное, когда бы то случилось, оставить у дверей. Во всяких невинных затеях, что один вздумает, другому в том не препятствовать. Кушать сладко и вкусно, а пить с умеренностью, дабы всякий всегда мог найти свои ноги для выхода из дверей. Сору из избы не выносить, а что войдет в одно ухо, то бы вышло в другое — прежде, нежели выступить из дверей».*

Екатерина Великая была страстной натурой, как на людях, так и дома, с целой чередой фаворитов на протяжении всей жизни. Ее пылкий ум заставлял ее обращаться к различным вопросам и областям знаний, и общество талантливых мужчин было ей приятно. Она делала все возможное для развития российской культуры, сама писала прозу и статьи, поощряла науки и научную мысль, основывала



She did not purchase in ones or twos, but acquired tens of thousands of objects - 600, 800, 4,000 pieces at a time. She was advised by experts and not afraid to choose extravagantly, even ostentatiously. In her first and definitely not her last bulk purchase of paintings, she included three Rembrandts and a Franz Hals, amongst other noted artists. Historians have noted her preference for classicism at an early age, taking delight in an Antiquity that was decorative and monumental, almost Imperial - but she liked to appear modern and had herself and her son painted in contemporary style. She commissioned works by pre-eminent artists and craftsmen and imported not only European art, but its culture and skills too - and successfully established Russian academies and factories. Her collection outclassed those of all other monarchs of the day.

In a letter, Catherine herself estimated *'the museum in the Hermitage contained 38,000 books; with four rooms filled with books and prints, 10,000 engraved gems (and another 34,000 casts and pastes), roughly 10,000 drawings and a natural history collection that filled two large galleries'*. And she chose not to mention the paintings, sculptures, furniture, tapestries, porcelain and antiquities.

Her acquisition of important works of art from the past, and her patronage of the foremost artists of her time, not only formed one of the finest collections in the world, but spectacularly transformed St. Petersburg into one of the cultural capitals of Europe.



**Antonio Canova (1757-1822)**

*Cupid and Psyche 1796*

Marble  
The Hermitage

учебные заведения, и к 1769 году, два года спустя после покупки первых картин для Эрмитажа, были приобретены два величайших собрания живописи в Западной Европе. Единым махом Екатерина приобрела более 4000 работ западноевропейских мастеров – Пуссена, Рубенса, Ван Дейка, Приматиччио, Ганса Гольбейна Старшего, Якоба Йорденса, Хендрика Гольциуса, Гверчино и Греза.

Только в России ею были приобретены около 2000 работ, в том числе собрание рисунков графа И.И. Бецкого, Президента Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге. Художественная коллекция такого масштаба, собранная человеком с непреклонным характером, неограниченными средствами и политическими связями остается непревзойденной и недосыгаемой на сегодняшний день.

Екатерина была человеком действий и полностью отдавала силы единой решенному делу - даже тогда (или, скорее, именно тогда), когда покупала произведения искусства. Она не ограничивалась покупкой одной или двух картин, но приобретала десятки тысяч произведений искусства – иногда 600,800 или 4000 сразу. Она прислушивалась к советам экспертов и не боялась делать экстравагантный выбор, даже иногда вызывающе показной. Среди первых картин закупленных для музея, определенно не худших, были три полотна Рембрандта и картина Франса Хальса, а также и работы других выдающихся художников. Историки отмечают, что она предпочитала ранний классицизм, а также обожала античное искусство, столь декоративное и монументальное, почти имперское – но любила казаться современной и заказала свой портрет и портрет своего сына в современном стиле. Она делала заказы выдающимся живописцам и мастерам своего времени, а также импортировала не только европейское искусство, но и европейскую культуру и ремесла, успешно внедряя их при создании Российских академий и предприятий. Ее коллекция оказалась непревзойденной среди всех королевских собраний ее современников.

В письме Екатерина писала, что *«в музее Эрмитаж находится 38,000 книг; четыре комнаты наполнены книгами и гравюрами, и 10,000 резных камней (а еще 34 000 оттисков и офорт), около 10,000 рисунков и собрание экспонатов естественно-научных, заполняющих две большие залы»*. При этом она не упомянула картины, скульптуру, мебель, шпалеры, фарфор и исторические экспонаты.

Приобретение императрицей важнейших старинных произведений искусства и ее покровительство талантам выдающихся художников своего времени не только помогли собрать одну из наиболее изящных коллекций в мире, но и преобразили Санкт-Петербург, который стал одной из культурных столиц Европы.



# *Russian Painting in the Nineteenth Century*

By Roy Bolton

**R**ussia during the first half of the nineteenth century went through a period of more significant artistic change than perhaps any other country in Europe. Within a comparatively short space of time its traditions had been augmented by outside sources, leading to a newly rich period in Russian painting, which now began to command international attention.

From Peter the Great's reign (1682-1725) Russian art had looked westwards, with foreign artists such as Jean-Baptiste Le Prince (Metz 1734-1781 Saint-Denis-du-Port) and Pietro Antonio Rotari (Verona 1707-1762 St. Petersburg) working in Russia and in so doing spreading their influence amongst their fellow artists in St. Petersburg and beyond. Accordingly, the popular notions of the Academic style prevailed there as in other European capitals of the time. Therefore it was not surprising that in

**Р**оссия в первой половине 19 века прошла период более существенных художественных изменений, чем, возможно, любая другая страна в Европе. В пределах сравнительно короткого периода времени ее традиции разнообразились за счет внешних источников, что привело к новому богатейшему периоду в русской живописи, который сейчас привлекает внимание мирового сообщества.

Начиная с правления Петра Великого (1682-1725) русское искусство было ориентировано на запад. Такие иностранные художники, как Жан Батист Ле Принс (Мец 1734-1781 Порт Сен-Дени) и Пьетро Антонио Ротари (Верона 1707-1762 Санкт-Петербург), работавшие в России, тем самым, распространяли свое влияние среди художников в Санкт-Петербурге и за его пределами.





1764 Catherine II ('The Great') re-founded the Imperial Academy of Arts, within a vast neo-Classical palace on the banks of the Neva, confirming Russia's artistic intentions as firmly western. These influences were absorbed over the eighteenth and early nineteenth centuries, as all over Europe, academic attention was directed toward the historic schools of Rome, Bologna and Paris – while with the advent of Romanticism, a new emphasis was placed on the portraits of individuals, self-portraits of artists and on representations of historical events. Moreover, as art began to spread beyond court circles, Russian artists took renewed interest in their own world, rather than admiring distant European countries. As in literature – and even dress – this change was reflected in a move towards greater local naturalism. However, throughout the early part of the century, the conflict between classicism, idealism and naturalism was clearly visible and it was only toward the middle of the century that the realistic tendencies became dominant.

This embracing of new interpretive approaches coincided with a reaffirmation of Russian heritage after the Napoleonic Wars to bring about the birth of an increasingly confident and strong community of artists, fully equipped to be judged against their peers all over Europe.

Соответственно, понятия Академического стиля преобладали, как и в других европейских столицах того времени. Поэтому, не было ничего удивительного в том, что в 1764 году Екатерина Великая реорганизовала Императорскую Академию Художеств в стенах просторного неоклассицистического дворца на берегу Невы, заявив о художественных намерениях России как твердо западных. Эти влияния длились на протяжении 18 и начала 19 веков. Как и во всей Европе, внимание академиков было обращено к историческим школам в Риме, Болонье и Париже. Пока с появлением Романтизма, новое значение приобретают индивидуальные портреты, автопортреты художников, и картины исторических событий. Более того, поскольку искусство начало распространяться за пределами дворцовых кругов, русские художники проявили интерес к своему собственному миру, вместо того, чтобы восхищаться далекими европейскими странами. Как в литературе, и даже в одежде, эти изменения проявились в местном натурализме. Однако, в начале столетия, конфликт между классицизмом, идеализмом и натурализмом был очевиден, и только к середине века реалистические тенденции стали доминирующими. Распространение новых подходов в интерпретации совпало с переосмыслением русского наследия



B. Knapton 1888



The first such artist to gain international acclaim was Karl Briullov (St. Petersburg 1799-1852 Marciano) who, under the patronage of the vastly wealthy art collector and patron Prince Anatole Demidoff, painted *The Last Day of Pompeii* between 1830-3, bringing a Russian artist international fame like never before. Furthermore, Briullov advocated a loosening of the formal neo-Classical restrictions, leading the way to the freer approach to art that would later become so important to the Peredvizhniki (Wanderers), such as Vladimir Makovsky (Moscow 1846 - St. Petersburg 1920). As this trend continued, naturalistic and more nationalistic tendencies began to replace the Western European style. Younger generations of artists started learning from their compatriots. Nevertheless, as a result of the acceptance of Western art techniques and styles during the preceding era, Russian art would be connected to, and perhaps interpreted by, Western European standards and ideals.

The historical and cultural development of Russia in the nineteenth century finds its expression in numerous artistic movements, such as Romanticism, Realism and a Slavic revival, which can be seen in the Peredvizhniki and Orientalists. Romanticism in Russia can be seen in the tempestuous works of Ivan Konstantinovich Aivazovsky (Theodosia 1817-1900), who was similarly feted internationally by, amongst others, the great English romantic painter J.W.M. Turner, who penned a poem in praise of his work.

Ivan Alekseevich Ivanov (1779-1848) gave a strong impetus to the Slavic revival with his monumental *The Appearance of Christ to the People* (1837-57) which gave rise to an interest in Byzantine and Medieval Russian art. This in turn developed into and bred work by such artists as Mikhail Nesterov (Ufa 1862-1942 Moscow). Painters like Nesterov were strongly influenced by medieval icons and medieval spirituality. The religious paintings of the period show a sensitive and sometimes profound understanding of Russia's religious heritage. With this rise in national spirit, genre painting, which had always been considered a less grand branch of the arts, gained strength and established itself as a valuable part of the Russian artistic heritage. The new interest in peasant life, culture, and traditional costumes can be seen in the works of Aleksei Venetsianov (1780-1847). His realistic portrayal of the Russian peasant and his poetic attitude towards the Russian landscape are important starting points of this tradition. Other painters, particularly Pavel Fedotov (1815-1852), examined the middle class and in their works gave first examples of social criticism, a trend which would increase in the second half of the nineteenth century.

после Наполеоновских войн, что дало жизнь необычайно уверенному и сильному сообществу художников, полностью готовых быть оцененными своими коллегами во всей Европе.

Первым из таких художников, получивших международное признание, был Карл Брюллов (1799 Санкт-Петербург - 1852 Марчиано), который, будучи под патронажем весьма богатого художественного коллекционера Князя Анатолия Демидова, создал *Последний день Помпеи* между 1830-33 годами, подарив российскому искусству международную известность, какой раньше не бывало. Кроме того, Брюллов был сторонником ослабления формальных ограничений неоклассицистического стиля, следуя на пути к более свободному подходу в искусстве, который позже станет так важен для Передвижников, таких как, Владимир Маковский (Москва 1846 - Санкт-Петербург 1920). Поскольку эта тенденция продолжалась, натуралистические и националистические тенденции начали заменять западноевропейский стиль. Младшие поколения художников начали учиться у своих соотечественников.

Однако, в результате принятия западных художественных методов и стилей в течение предшествующей эры, русское искусство, возможно, было связано и интерпретировано по западноевропейским стандартам и идеалам. Историческое и культурное развитие России в девятнадцатом веке находит свое отражение в многочисленных художественных течениях, таких как Романтизм, Реализм и Славянское возрождение, которое может быть замечено у Передвижников и Ориенталистов. Русский Романтизм очевиден в насыщенных работах Ивана Константиновича Айвазовского (Феодосия 1817-1900), который был так же известен, как и другой великий английский романист, У. Тернер, который написал похвальную поэму в честь его работ.

Иван Алексеевич Иванов (1779-1848) дал сильный стимул Славянскому возрождению своей монументальной работой *Явление Христа Народу* (1837-57), которая усилила интерес к Византийскому и Средневековому русскому искусству. Это, в свою очередь, развивалось и появлялось в работах таких художников, как Михаил Нестеров (Уфа 1862-1942 Москва). Живописцы как Нестеров находились под влиянием средневековых икон и средневековой духовности. Религиозные картины этого периода дают чувственное и глубокое понимание религиозного наследия России.



Taken together, the art of this early period, including the portraiture, conversation pieces, genre painting, and historical canvasses, became known as Romantic Realism. It was characterised not only by a growth of naturalism, but also by focusing attention on the individual and by an increased appreciation for the Russian landscape, for the life of the Russian peasant and for the medieval heritage of Russia. Out of this up-surge on national subject matter, the Peredvizniki established themselves in 1863, so named for their travelling exhibitions. They demanded the right to choose their own subject matter without having to conform to the categories proposed by the Academy. These rebels and their followers were able to reach a larger group of viewers than could be achieved in the Academy. So Ideological Realism, which embodied a new degree of realism and national spirit, developed fully outside of the confines of the Academy and can be seen as the next important stage in Russian Art.

After the emancipation of the serfs and the new 'liberal' atmosphere ushered in by the reforms of Alexander II, the artists of the period felt the need to go beyond art's aesthetic functions and to play a role in moral and social education. Art was no longer for the wealthy alone; it should be available to all.

С подъемом национального духа жанровая живопись, которую всегда считали не такой обширной ветвью искусства, обрела силу и утвердилась как ценнейшая часть русского художественного наследия. Новый интерес к крестьянской жизни, культуре, и традиционным костюмам может быть замечен в работах Алексея Венецианова. Его реалистические портреты русских крестьян и поэтические изображения русского пейзажа - важные отправные точки этой традиции. Другие живописцы, особенно Федотов, изучали средний класс, и их работы давали первые примеры социальной критики, тенденции, которая возросла во второй половине девятнадцатого века.

Взятые вместе проявления искусства этого раннего периода, включая портретную живопись, "разговорный" жанр, жанровую живопись, и исторические полотна, стали известны как романтичный реализм. Это было охарактеризовано не только распространением натурализма, но также и концентрацией внимания на человеке, понимании ценности русского пейзажа, жизни русского крестьянина, и средневекового наследия России в целом.





Implied by the new ideology was an assumption that art should function as an instrument of social criticism. Russia and its people became the new focus of attention. This new attitude can be interpreted in an interesting work by Alexei Harlomoff (Saratov 1840-1922 Paris) which seems to portray a contemplative American ex-slave, no doubt influenced by his memories of serf labour in Russia and its aftermath.

Nicolas Roerich (St. Petersburg 1874-1947 Nagar, India), like many before him, attended the Imperial Academy of Arts at the end of the nineteenth century. However, I have chosen Roerich as the name upon which to leave that period as a homogenous artistic category. As a member of the World of Art movement, he was firmly leaving the previous century behind. However, as can be seen in his travels and romantic and spiritual subject matter, he was in no small way influenced by his nation's history of Romanticism, Slavic revival, Peredvizniki and Russian Orientalism.

*Roy Bolton is Director of Sphinx Fine Art - specialists in 19th century Russian and Old Master pictures. With a collection of over 600 works, the gallery has an ambitious exhibition schedule, ranging from Russian Orientalism to Old Master paintings by artists represented in the Hermitage Collections.*





На волне подъема национального духа в 1863 году утвердились Передвижники, названные так в честь их передвижных выставок. Они потребовали права выбирать свой собственный предмет изображения, без нужды соответствовать категориям, предложенным Академией. Эти “мятежники” и их последователи были в состоянии иметь больше зрителей, чем в Академии. Таким образом, Идеологический Реализм, воплотивший новую степень реализма и национального духа, развивался полностью за пределами Академии, и явился следующей важной стадией в Русском Искусстве.

После эмансипации рабов и новой “либеральной” атмосферы, установленной реформами Александра II, художники этого периода ощущали необходимость выйти за пределы эстетического назначения искусства и сыграть роль в моральном и социальном образовании населения в целом. Искусство больше не существовало только для одних богатей; оно должно было быть доступно для всех. Исходя из новой идеологии, предполагалось, что искусство должно было функционировать и как инструмент социальной критики. Россия и люди стали новым центром внимания. Это новое отношение нашло интерпретацию в интересных работах Алексея Харламова (Саратов 1840-1922 Париж). Казалось бы, он изображает задумчивого бывшего американского раба, но, без сомнения, под влиянием воспоминаний о рабстве в России и его последствиях.

Николай Рерих (Санкт-Петербург 1874-1947 Нагар, Индия), как и многие предшественники, посещал Императорскую Академию Художеств в конце девятнадцатого века. Однако, я выбрал имя Рериха для того, чтобы завершить этот период как однородную художественную категорию. Будучи членом Мира Искусства, он твердо оставлял предыдущий век позади, хотя, судя по его путешествиям, романтическому и духовному предмету работ, он был под довольно сильным влиянием истории национального Романтизма, Славянского возрождения, Передвижников и Русского Ориентализма.

*Художественная Галерея Сфинкс специализируется на Русской Живописи Девятнадцатого Века и работах Старых Мастеров. Обширная коллекция галереи насчитывает более 600 полотен, поэтому график выставок довольно напряженный, начиная от Русского Ориентализма (проходит в данный момент) до выставки работ 100 Старых Мастеров, многие из которых представлены в Эрмитаже.*



Page 38: **Karl Pavlovich Briullov** (1799-1852) - *The Roman Forum* 1836 Watercolour on Paper

Page 39: **Ivan Alekseevich Ivanov** (1779-1848) - *Evening Riverscape with Fishermen* 1845 Oil on Canvas

Page 40: **Vladimir Makovskii** (1846-1920) - *Gypsy Girl* Oil on Panel

Page 42: **Mikhail Vasilievich Nesterov** (1862-1942) - *Hayricks by the River* Oil on Board

Page 43: **Alexei Alekseevich Harlamoff** (1840-1922) - *An African Girl* 1909 Oil on Canvas

Page 44: **Nikolai Konstantinovich Roerich** (1874-1947) - *Knight of the Morning* 1918 Tempera on Board

Page 45: **Ivan Konstantinovich Aivazovsky** (1817-1900) - *A Strong Wind* 1856 Pencil & Gouache on Paper

All images courtesy of **Sphinx Fine Art**



**Илья Ефимович Репин (1844-1930)**

*They Did Not Expect Him (1884-88)*

Oil on Canvas

Tretiakov Gallery, Moscow



# *Carpets and Rugs from the Nineteenth Century*

By Robert Bailey

**T**he rugs, carpets, trappings and ghileems from the Caucasus and Turkoman regions are among the most beautiful and sought-after by connoisseurs and collectors alike worldwide.

The roads to these regions were largely untravelled by Western collectors until the late 19th Century, by which time many fine collectable examples had been lost to time. In comparison with other carpet-producing communities, the reduced number of weavers in these remote areas adds to their rarity and desirability.

The majority of rugs and carpets were woven by women and children; the men folk were shepherds. Traditionally, carpets were an indispensable part of a dowry for Caucasian girls. According to local custom, a girl could not marry if she was unable to knit carpets or did not have rugs in her dowry.

**T**каные и плетеные ковры, половики и килимы, изготовленные на Кавказе и в тюркских странах представляют собой красивейшие и редкие образцы искусства, которые так охотно покупают знатоки и коллекционеры во всех странах мира.

Пути и дороги в эти регионы мира в основном оставались неоткрытыми западными коллекционерами до конца 19 века, и к тому времени многие изящные коллекционные образцы уже были безвозвратно утрачены. В сравнении с другими народами, традиционно занимающимися ковроделием, сокращение числа ремесленников, изготавливающих ковры ручной работы в этих отдаленных местах, также делает их еще более редкими и желанными.

Традиционно ковроделием занимались женщины и дети, а мужчины занимались скотоводством.



Salor Rug



A Caucasian Rug  
(‘Lori Pambak’)



A Tekke Turkoman Rug  
(‘Bokhara’)

Tekke produced some of the finest examples of weaving

# CAUCASUS

There are three groups from this region:

1. Kazak
2. Karabagh
3. Shirvan

## Kazak Group

As a general rule, Kazak rugs are bold and geometric. The main colours are reds, blues, browns, greens, golds and ivory (the more white/ivory in the make up of a piece, the more desirable they are).

These rugs are soft and supple to handle, with a medium pile. Their durability is attributed to the fact that spun wool is elastic and these rugs tend to be 100% wool (warp undyed, weft dyed, pile dyed & undyed). The 'ghoirdes' or Turkish knot (a nautical equivalent to cow hitch) is used and the knot count per square inch is around 45 to 65.

Their names refer to design, tribe, village or weave structure. It is best to think of the designs as heraldic motifs.

Some famous types:

### Sevan

Large medallion - almost butterfly-like - stretching out to all four borders. Geometric in style.

### Lori Pambak

Large medallion of octagon shape with latch hook edges, having quatrefoil rock formation either end with clinging stylised birds facing one another. This is the only totemic style of design known from this group and therefore quite distinctive (see previous image).

### Bordjalou

Not to be confused with Persian Borchalou. These are usually very striking to the eye, having a large and rectangular central medallion, flanked by meandering latch hook decoration, with inset latch hook diamond motifs. This, together with the central medallion, is usually white on a red or blue field, making for a very striking piece.

### Karachoph

This design is usually of a large octagon medallion (white ground), with small corner latch hook square medallions (also white) all on a red field. Bold and beautiful.

## Karabagh Group

### Chelaberd

These rugs have a large central medallion and are often referred to as 'Eagle Kazaks' or 'Sunburst Kazaks'. They are very stunning rugs - again, with plenty of white/ivory decoration, usually on a rust or brownish-red field, flanked either end by outward pointing (cow horn) segments with lattice design.

### Choneresk

Often found with two or three large hexagon medallions in single-column row, each of which contain sea horse-shaped cloud bands.

### Russian floral rugs from Karabagh

These are the most southerly and closest to the border of Persia (Iran). They are influenced by floral patterns such as lattice design, flower borders and in particular, French roses. Many of these designs were influenced into Persia from the western world.



## Shirvan Group

### Kuba

The finest of all Caucasian rugs (80 to 150 knots per square inch) come from this region of the Caucasus.

### Chichi (south east of Kuba)

Typical Chichi rugs have a dark blue field with greens, reds, blues and golds, with diagonal rows of small, latch hook sided octagons with alternate floral rosettes. A typical 2 metre x 1.20 metre rug has around 12 rows with up to 18 columns. Add to this the 5 or 6 borders and you have a kaleidoscope effect like no other rug.

### Akstafa

Strangely, these rugs would arguably be from the Shirvan region, but its namesake is a Kazak town. The fine weave and composition lead most scholars to it being Shirvan. The distinct fan-tailed large bird can only be a peacock and is characteristic of these pieces. The central design has octagonal medallions flanked by facing pairs of these stylised peacocks. The main field is often decorated with animals, birds and human figures.



Akstafa Bird

## TURKOMAN CARPETS

These rugs and carpets were made east of the Caspian Sea in Turkestan, stretching into the northern regions of Afghanistan. With a population that never exceeded a million and where the terrain was inaccessible, the rarity factor is far more applicable than carpets and rugs from the Caucasus.

### Bokhara (see previous image)

Probably the most recognised name from this territory and possibly the most famous name of all hand-knotted rugs worldwide. Strangely, they do not weave rugs here. This is a market town and one can rightly assume it to be a misnomer. The town of Bokhara is famous for its astrakhan hats, using the dark, curly wool from young karakul lambs.

The rugs marketed in Bokhara would have been brought from far and wide by various tribes and villagers. The names of some pieces are attributed to the purpose a rug was used for - i.e. *yolami* = yurt tent band; *chual* = storage bag; *ensi* = door rug. The design most attributed to the name of Bokhara is the *akhal mary gül* (flower) which is also referred to as the '*camel foot*' design. The only other animal foot name commonly used in the world of rugs is the elephant foot pattern. The correct name for this design is '*phılpal*' or '*güllı-gül*' - a large octagon medallion found in symmetric rows 3 to 4 wide and 7 to 10 deep.

The madder plant roots used to produce the prolific wine reds of these rugs (known as *madder red*) are most common to this area. This colour, combined with symmetric guls (flowers), should help to identify a Turkoman rug. It is well to note that all rugs are identified by their unique weave structure. Turkoman rugs are generally woven on wool foundations (not white cotton fringes).

# КАВКАЗ

В этом регионе присутствуют три группы ковров:

1. Казак;
2. Карабах;
3. Ширван.

## Группа Казак

Как правило, ковры Казак яркие, с геометрическим рисунком. Основные цвета – красный, синий, коричневый, зеленый, а также золотой и бежево-кремовый (чем больше в нем белого/ кремового цвета, тем более редкий ковер перед вами).

Такие ковры мягкие и шелковистые на ощупь, с ворсом средней длины. Их прочность и долговечность объясняется тем, что используемая шерстяная пряжа эластична, и эти ковры обычно из 100% шерсти (основа неокрашенная, поперечное плетение окрашенное, ворс - сочетание окрашенных и неокрашенных волокон). Турецкий узел или «гиордес» (симметричный узел, похожий на морской) используется именно в этих коврах, и плотность ковра – от 45 до 65 узлов на квадратный дюйм.

Названия ковров отражают название узора, племени, деревни или структуры переплетения. Под узором обычно имеется в виду геральдический орнамент.

Вот несколько знаменитых видов таких ковров:

### Севан

Крупный медальон, почти как бабочка, простирается во все четыре угла ковра. Геометрический стиль.

### Лори-Памбак

Крупный медальон в виде восьмиугольника, с зигзагообразным орнаментом по краям, с узором в виде четырехлистника в каждом углу, с парящими стилизованными птицами, обращенными к друг другу. Это единственный орнамент в тотемном стиле в данной группе ковров, и поэтому он весьма отличается от других (см. предыдущее изображение).

### Борджалу

Не следует путать с персидским ковром Борчалу. Эти ковры очень яркие на вид, с крупным прямоугольным центральным медальоном, окруженным извивающимся зигзагообразным петельным рисунком, с внутренними ромбовидными петельными орнаментами. Эти узоры и центральный медальон обычно выполнены белым цветом на красном или синем поле, что делает ковер удивительно красивым.

### Карачоп

Это обычно ковер с крупным восьмиугольным медальоном (белый), с небольшими угловыми зубчатыми квадратными медальонами (также белыми) на полностью красном поле. Яркий и красивый узор.

## Группа Карабах

### Челаберд

У этих ковров крупный центральный медальон, и их часто называют ‘Орел Казак’ или ‘Солнце Казак’. Это поразительно красивые ковры, с большим количеством белого/ кремового цвета в узорах, обычно на поле цвета ржавчины или коричневатого-красного, украшенные по краям обращенными наружу острыми сегментами (в виде коровьего рога) с решетчатым узором.

### Чонереск

Часто на таких коврах изображены два или три больших шестиугольных медальона, расположенные в ряд друг над другом, в каждом из которых находятся полосы из узоров в виде морских коньков.

### **Ковры из Карабаха, с русским цветочным орнаментом**

Это ковры из самых южных районов, наиболее близких к Персии (Ирану). В них ощущается влияние цветочных орнаментов, таких как решетка, бордюры из цветов, и особенно из французских роз. Многие из этих мотивов появились в Персии под влиянием Запада.

### **Группа Ширван**

#### **Губа**

Это самые изысканные из всех кавказских ковров (от 80 до 150 узлов на квадратный дюйм), и их производят именно в этом регионе.

#### **Чичи (к юго-востоку от Губы)**

Типичные ковры Чичи – с зелеными, красными, синими и золотыми тонами на темно-синем поле, с диагональными рядами маленьких восьмиугольников с зубцами по краям, перемежающиеся цветочными элементами орнамента в виде розочек. В типичном ковре размером 2 м на 1,20 м - около 12 рядов и до 12 столбиков. Добавьте от 5 до 6 декоративных бордюров и вы получите целый калейдоскоп красок и узоров, как ни в одном другом ковре.

#### **Акстафа**

Довольно странно то, что это ковры из Ширвана, однако в Казахстане есть город с таким же названием. Высокое качество и композиция рисунка убедили многих специалистов в том, что это ковер Ширван. Характерный веерообразный хвост большой птицы конечно же напоминает павлина, и это часто встречающийся мотив ковров Акстафа. Центральный узор – восьмиугольный медальон, обрамленный парами стилизованных павлинов, обращенных к друг другу. Основное поле часто украшено изображениями зверей, птиц и человеческих фигур.

## **ТЮРКСКИЕ КОВРЫ**

Эти ковры из районов восточнее Каспийского моря, от Туркестана до северных районов Афганистана. Население в этой местности никогда не превышало один миллион человек, и из-за труднодоступного ландшафта эти ковры являются гораздо большими раритетами, чем изготовленные на Кавказе.

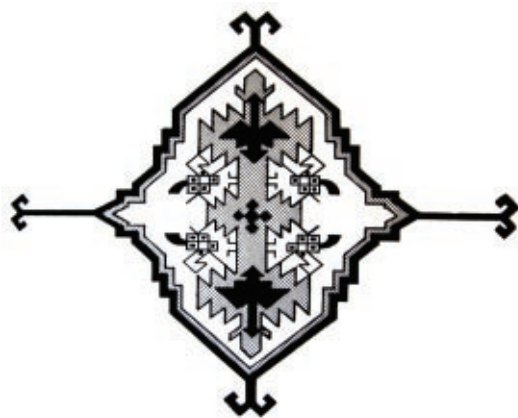
#### **Бухара (см. предыдущее изображение)**

Пожалуй, это одно из самых известных названий ковров этой местности и, возможно, самое известное в мире название из всех ковров ручной работы. Странно то, что здесь ковроткачеством не занимались. Бухара – это торговый город, и можно предположить, что название ковров выбрано ошибочно. Бухара знаменита шапками из каракуля, из мерлушки темного цвета с длинным вьющимся ворсом.

В Бухаре продавались ковры, привезенные издалека, из разных стран, разными племенами и жителями разных деревень. Отсюда и различные названия ковров, по их практическому назначению: йолам = ковровая дорожка для юрты; ковровый мешок чувал = сумка; энси = коврик для занавешивания входа в шатер. Узор, который наиболее часто приписывают коврам Бухара - акхал маури гюль (цветочный узор), который часто называют узором 'верблюжий след'. Еще один след животного, который используется при описании элементов коврового орнамента – ступня слона. Правильное название этого узора - 'фил-пал' или 'гюлли-гюль' - большие восьмиугольные медальоны, расположенные симметричными рядами по 3 или 4 в ряд, по 7 или 10 в столбик.

Из сушеного корня марены получали глубокий красный винный цвет, используемый в этих коврах (красная марена), и это типичный цвет ковров этой местности. Этот цвет в сочетании с симметричным цветочным узором гюль помогает определить тюркский ковер. Стоит заметить, что все ковры также отличаются различным уникальным плетением. Тюркские ковры обычно сотканы на шерстяной основе (без белой хлопчатобумажной каймы).

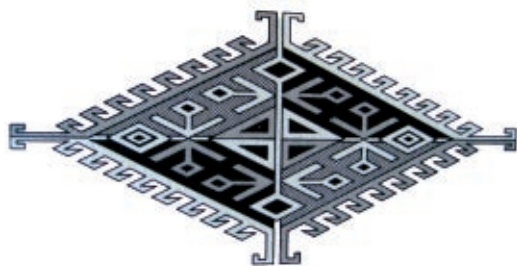




Chodur Eartmen Gul



Saryk Gul



Dyrnak Gul



Turkoman Chodor Carpet  
Ertmen Gül



A Caucasian Rug  
(‘Lori Pambak’)

# *A Brief History of Russian Avant-Garde*

By Maria Valyaeva

**R**ussian Avant-garde art, a phenomenon which made a tremendous contribution to the history of world culture, was born in the period between 1900 and 1910. Art movements such as Cezannism and Neo-primitivism began on Russian soil, coming to replace Modernism, which mainly flourished in architecture and graphic design. The year 1910 was marked by the first exhibition of artists, who, in the near future, would form a group called *'The Knave of Diamonds'* and who were engaged in mastering the creative findings of Cezanne in their painting practice. These artists laid the foundations of Neo-primitivism - the first logically built Avant-garde movement - by synthesising Cezanne's findings with their studies of national folklore, the aesthetics of Russian lubok and buffoonery. This movement was characterised by a break from the academic principles of art, sheer mockery at the public and freedom in manipulation with painting.

Mikhail Larionov and Natalia Goncharova founded *'The Knave of Diamonds'* and organised its first exhibition. At an early stage of their creative activities they mastered an impressionistic technique and later became fascinated by Matisse and the paintings of his followers. By the end of the 1910s they had become independent in presenting motives, artistic means and methods of painting. The fact that Larionov and Goncharova very soon broke away from their fellow-artists in the group (P. Konchalovsky and I. Mashkov) can be considered a paradox. Larionov and Goncharova developed very quickly, much faster than their colleagues, and advanced further and further, becoming the indisputable leaders of the Avant-garde.

At the start of the 1910s, Mikhail Larionov was undoubtedly the key figure of the early Russian Avant-garde. His treatment of the national tradition was both a programme declaration and ironic evaluation. His novel mission was based on a conscious stylisation of aesthetic language, depiction of people and symbols of Russian folk art - full of characteristic rude and naïve humour. By abandoning his individual position in viewing reality, he developed a new art genre similar to buffoonery theatre, which addressed mass spectators in such works as his series on the soldiers' life, barber's shops, peasant scenes and the cycles *'Venus'* and *'Seasons'*. The former criteria of artistic beauty and harmony stated by impressionism were consciously discarded for primitive, inarticulate, playful presentation, which freely mixes circumstances and events of different epochs. Larionov's synthetic image of provincial life, with its natural absurdity exaggerated by the artist, contained hints of the next stage in the development of art, literature, music and theatre. At this stage, irrationality, illogical image presentation, freedom of formal structure, sharpness of emotions and grotesque plot development became the main qualities of art.

The Neo-primitive stage in Larionov's development very soon came to an end. Between 1912 and 1913 the artist developed the concept of Rayonism, one of the first abstract art concepts in world culture. The principles of dissolving the object in light rays by means of complex linear structures were used by Larionov and Goncharova, not only in easel paintings, but also in book designs for Russian futuristic poets.

As the precursor of Russian non-objective painting, Mikhail Larionov determined the main focus of Avant-garde development in Russia. At the same time, less radical artists in the *'The Knave of Diamonds'* chose another path, not so novel in its concept, but highly essential for the evolution of Russian art in the 20th century. Having started with taking Cezanne as an example for creating composition, as well as paying tribute to Fauvism and the vivid decorativeness of colours, artists such as Ilya Mashkov, Petr Konchalovsky, Aristarkh Lentulov, Robert Falk, Alexander Kuprin and Vasily Rozhdestvensky reverted to a rather traditional artistic approach, with reserved expression of colour and texture (faktura) lacking any distortion of shapes. However, due to historic circumstances and possibly due to national mentality, this Moscow *'Cezannism'* of 1910-1920 became one of the main styles of Russian art for several decades up to the second half of the 20th century.

Conservatism of artistic evolution in the Soviet period put an end to the development of most modern tendencies which appeared in Russia at the start of the 20th century. These included non-objective art, represented by



Mikhail Larionov (1881-1964)

*A Circus Dancer* 1911

Oil and Tempera on Canvas  
Omsk Museum of Fine Arts



Mikhail Larionov (1881-1964)

*Autumn* 1912

From the series 'The Seasons'  
Oil on Canvas  
Musée National d'Art Moderne,  
Centre George Pompidou, Paris

# Несколько Слов Об Истории Русского Авангарда

Мария Валяева

**И**скусство русского авангарда как явление, внесшее колоссальный вклад в историю мировой культуры, зародилось на рубеже 1900-х и 1910-х годов. В это время на русской почве начали складываться такие направления живописи, как сезаннизм и неопримитивизм, сменившие господство стиля модерн, проявившего себя наиболее ярко в архитектуре и графике. В конце 1910 года открылась первая выставка художников, вскоре объединившихся в группу «*Бубновый валет*» и в течение нескольких лет развивавших в своем искусстве творческие открытия Сезанна. Синтезировав их с обращением к национальному фольклору, к эстетике русского лубка и скоморошьяго действия, они положили начало тенденции неопримитивизма, ставшего первым последовательным течением авангарда. Оно характеризовалось принципиальным разрывом с академическими принципами художественного языка, открытым эпатажем публички, свободой манипуляций с живописно-пластическими средствами.

Основателями «*Бубнового валета*» и организаторами первой его выставки были Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. На раннем этапе своего творчества они стремительно освоили метод импрессионистической живописи, пережили увлечение Матиссом и его последователями и к началу 1910-х годов обрели полную самостоятельность в трактовке мотивов, живописных средств и приемов письма. Как ни парадоксально, Ларионов и Гончарова необычайно быстро порвали со своими попутчиками по объединению «*Бубновый валет*» - художниками группы П.Кончаловского и И.Машкова. Намного быстрее, чем они, семимильными шагами Ларионов и Гончарова продвигались вперед, принимая на себя роль бесспорных лидеров авангарда.

В начале 1910-х годов Михаил Ларионов безусловно являлся ключевой фигурой раннего русского авангарда. Его обращение к национальной традиции было программным и в то же время полным иронии. Сознательная стилизация эстетического языка, изображений персонажей и символики народного искусства с его характерным грубым и наивным юмором выполняла в творчестве художника принципиально новаторскую миссию. Отказавшись от индивидуальной авторской позиции видения реальности, он создал в сериях на темы солдатской жизни, парикмахерских, в сельских сценах, циклах «*Венер*» и «*Времен года*» новую жанровую живопись - подобную театру - балагану, апеллирующему к массовому зрителю. Прежние критерии живописной красоты и гармонии, установленные импрессионизмом, были сознательно вытеснены примитивно-косноязычным лукаво-игровым повествованием, свободно смешивающим разновременные обстоятельства и события. Синтетический ларионовский образ провинциальной жизни с естественно присущей ей и утрированной художником абсурдностью сконцентрировал в себе приметы следующего этапа развития изобразительного искусства, литературы, музыки и театра. Основными качествами художественных произведений на этом этапе стали иррациональность и алогизм образного решения, свобода формально-пластического построения, острота эмоций и гротескность сюжетики.

Неопримитивистский этап в творчестве Ларионова завершился очень быстро. В 1912-1913 годах художник разработал концепцию «*Лучизма*» - одного из первых в мировой культуре течений абстрактной живописи. Принципы лучизма - растворения предмета в световых лучах, воплощенных при помощи сложных и легких линейных структур - были использованы Ларионовым и Гончаровой не только в станковых произведениях, но и в оформлении книг русских поэтов-футуристов.

Михаил Ларионов - провозвестник русской беспредметной живописи - отразил в своем творчестве главную линию и наметил основные перспективы развития авангарда в России. Тем временем менее радикально мыслящие художники объединения «*Бубновый валет*» определили другое направление, пусть не столь новаторское по формальной концепции, но чрезвычайно существенное для эволюции русского искусства всего XX века. Опора на Сезанна в построении композиции и решении пространства, вместе с элементами фовизма в яркой декоративности звучного колорита, присущие живописи Ильи Машкова,



**Ivan Puni (1894-1956)**

*Suprematism Construction* 1915-1916  
Wood, Metal, Cardboard & Gouache  
National Gallery, Washington



**Ivan Puni (1894-1956)**

*Suprematism Composition* 1915  
Oil on Canvas  
Stedelijk Museum, Amsterdam



**Wassily Kandinsky (1866-1944) - *Composition VII* 1913** Oil on Canvas

The Tretyakov Gallery, Moscow



various trends in the works of Vasily Kandinsky, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Olga Rozanova, Alexandra Exter, Ivan Puni, Alexander Rodchenko, Lazar Lissitski and their followers. The appearance of Abstract-expressionism (a Russian version of Cubism and Futurism), Suprematism and Constructivism from 1910 to the early 1920s showed a step-like but final freedom of the Russian school from foreign influences and Russia's advancement to a prominent position in the cultural development of Europe.

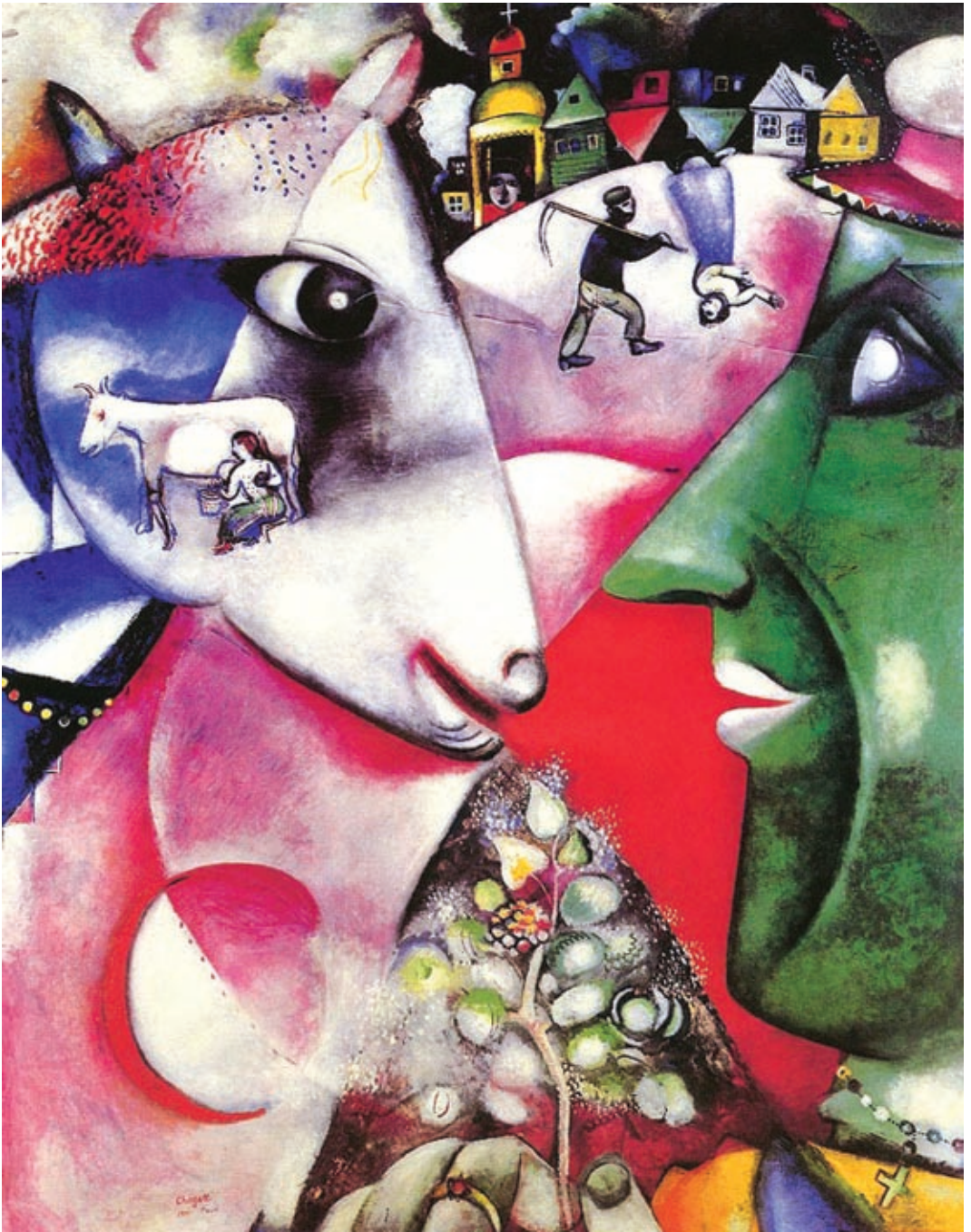
Vasily Kandinsky, who defined the world history of Abstract-expressionism, created a logically correct, hierarchic structure of continuous evolution of the plot and shape of a work of art, from sketches to a completed composition and plastic entity; from simplicity of the first impression to a multiplicity of symbolic meanings. This evolution materialised in vast cycles of 'Impressions', 'Improvisations' and 'Compositions', which were spontaneously expressive in the 1910s; rational-geometric during his cooperation with 'Bauhaus' in Germany and full of surrealist associations during his last period of life in France.

Surrealistic phantasmagorias were not so important in Russian art as they were for West European art at the end of the international Avant-garde era. But it is important to note that some presentiments of a bold destruction of all rational connections and ties in the human mind appeared long before European Surrealism took shape. It happened in works by Marc Chagall and Pavel Filonov. Chagall transformed the world into parts and fragments, into new space-object formations where people and animals could freely fly and events distant in time could be united, supplementing one another in a festive succession of coloured stains and virtuosic graphic figures. Filonov studied hidden limits of human psychology, digging from its depths a row of gloomy similar images which matched the artist's swinging mind and at the same time manifested his extraordinary ascetic devotion to unselfish art.

There are no real followers of Kandinsky and Chagall. Filonov created the school of Analytical Art Masters, but, alas, not one of them played an important personal role in creating art. The followers and advocates who made a considerable contribution to culture were inspired by artists from other movements, such as Kazimir Malevich - who had talent as a teacher and agitator - and Vladimir Tatlin, the founder of Constructivism. However, the main phenomenon of Russian Avant-garde in the 1910s was that world-known artists and pupils, - introverts and extraverts - gathered together to solve various, sometimes controversial problems without division, while retaining clear boundaries. Despite the abundance and diversity of slogans, they were united by a common emotional desire to fight outdated norms and rules; moreover, many of them called themselves Futurists without following the definition of this notion and the principles of this trend created by Italian artists.

The highest point in this way of life was reached at the exhibitions of the St. Petersburg 'Union of Youth'; representative expositions of the International Salon organised by V. Izdebsky; *'The Donkey's Tail'* and *'Target'* organised by Larionov; *'Futurists, Rayonists and Primitive'* in Moscow; the famous exhibitions of 1915 - *'Tramway B'* and *'0.10'* and the *'Magazine'* exhibition of 1916. Young innovators were taking part in exhibitions of *'The Knave of Diamonds'* where Kazimir Malevich, Alexandra Exter, brothers Vladimir and David Burlyuk, Alexei Morgunov, Alexei Yavlensky, Marianna Verevkina and Vasily Kandinsky exhibited, together with foreign painters, mainly representatives of the school of Cubism. Such a unification of the most radical masters moving in various directions was, of course, a short-term one. But the powerful performance of the main artists of Russian and international Avant-garde created unique circles and groups which not only shaped real creative programmes, but also mocked honourable public discussions about modern art. The loudest were organised by Mikhail Larionov during his dissociation with *'The Knave of Diamonds'* and the formation of *'The Donkey's Tail'*, where the leaders of the second wave of Russian Avant-garde, Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin, joined him.

The scandalous behavior of artists at public discussions in the Moscow Polytechnic Museum began with Actionism: a stroll with painted faces in the centre of Moscow which was undertaken by Larionov and Bolshakov in 1913, or a walk with wooden spoons in their button-holes made by Malevich and Morgunov at the beginning of 1914. After the stroll in 1913, Larionov and the futuristic poet I. Zdanevich declared their stand in a manifesto: "*Why do we paint ourselves?*" - causing a flow of loud manifestos by the Russian Avant-garde. In July of the same year, Malevich, M. Matyushin and A. Kruchenykh published their *Manifesto of the First All-Russia Congress of Futurists*, where they declared the joint production of a futuristic opera *'Victory over the Sun'*. The text was written by the poet Alexei Kruchenykh, the music by composer and artist Mikhail Matyushin and the prologue by Velimir Khlebnikov. Sketches for decorations and costumes were created by Malevich. In December 1913 the opera was performed in St. Petersburg's Luna-park.



**Marc Chagall (1887-1985)**

*I and the Village 1911*

Oil on Canvas

The Museum of Modern Art, New York

Петра Кончаловского, Аристарха Лентулова, Роберта Фалька, Александра Куприна, Василия Рождественского, со временем преобразовались в достаточно традиционную живописную систему со сдержанной экспрессией цвета и фактуры, без всяких тенденций разрушения предметной формы. Однако по стечению исторических обстоятельств и, возможно, в силу своеобразия национального менталитета, именно этот взращенный на московской почве в 1910-1920-е годы сезаннизм стал одной из главных стилевых основ русского искусства на протяжении нескольких десятилетий вплоть до второй половины XX века.

Известный консерватизм художественной эволюции советского периода на многие годы прервал развитие наиболее передовых тенденций, возникших на российской почве в начале прошлого столетия. Прежде всего, к ним относится беспредметное искусство, различные направления которого сложились в творчестве Василия Кандинского, Казимира Малевича, Владимира Татлина, Ольги Розановой, Александры Экстер, Ивана Пуни, Александра Родченко, Лазаря Лисицкого и их последователей. Зарождение абстрактно-экспрессионистических тенденций, русская версия кубизма и футуризма, супрематизм и конструктивизм 1910-х - начала 1920-х годов знаменовали постепенное, но окончательное освобождение отечественной школы от зарубежных влияний и выход России на первые позиции европейского культурного развития.

Василий Кандинский, по существу открывший мировую историю абстрактного экспрессионизма, создал логически выверенную иерархическую структуру постепенной эволюции сюжета и формы произведения от эскизности до завершенной композиционно-пластической целостности, от незамысловатости первого впечатления до многозначности символического смысла, лишь частично раскрывающегося в намеках и образных ходах. Эта эволюция материализовалась в обширных циклах *«ИмпрессиЙ»*, *«Импровизаций»* и *«Композиций»* его живописи, спонтанно экспрессивной в 1910-е годы, рационально-геометрической в период сотрудничества в Баухаузе в Германии, насыщенной сюрреалистическими ассоциациями на последнем этапе жизни во Франции.

Фантазмагории сюрреализма не имели для русского искусства столь же важного значения, как для западноевропейского на исходе эпохи интернационального авангарда. Но немаловажно отметить, что некие предчувствия дерзкого разрушения всяких рациональных связей и отношений в человеческом сознании сказались задолго до формирования направления европейского Сюрреализма. Это произошло в творчестве Марка Шагала и Павла Филонова. У Шагала раздробленный на частицы и фрагменты мир собирался в новые пространственно-предметные образования, где люди и животные могли свободно летать, одновременные события – объединяться и дополнять друг друга в праздничном круговороте красочных пятен и виртуозных графических фигур. Филонов исследовал скрытые пределы человеческой психики, доставая из их глубин череду мрачных, похожих друг на друга образов, сопричастных метаниям художника и в то же время выявляющих его особую, аскетическую преданность бескорыстному творчеству.

У Кандинского и Шагала практически не было настоящих последователей. Филонов создал школу Мастеров Аналитического Искусства, почти никто из которых, увы, не сказал своего весомого слова в художественном творчестве. Но наибольшее число сторонников и последователей, внесших яркий вклад в культуру, оказалось у художников иной направленности: обладавшего немалым даром педагога и агитатора Казимира Малевича и основателя конструктивизма Владимира Татлина. Однако феномен русского авангарда 1910-х годов характеризовался тем, что весь этот многочисленный и разношерстный отряд художников – мэтров и учеников, интровертов и экстравертов, решавших самые разнообразные, порой противоречивые задачи, – собирался вместе на выставках, не сразу разделяясь на группировки, имеющие четкие границы и хладнокровно обдуманнные программы. Несмотря на изобилие и внешнее разнообразие лозунгов, в целом их объединял общий эмоциональный пафос борьбы с устаревшими нормами и правилами, да и себя многие из них нередко именовали футуристами, не придерживаясь конкретного содержания этого понятия и принципов направления, сформировавшегося в итальянском искусстве.

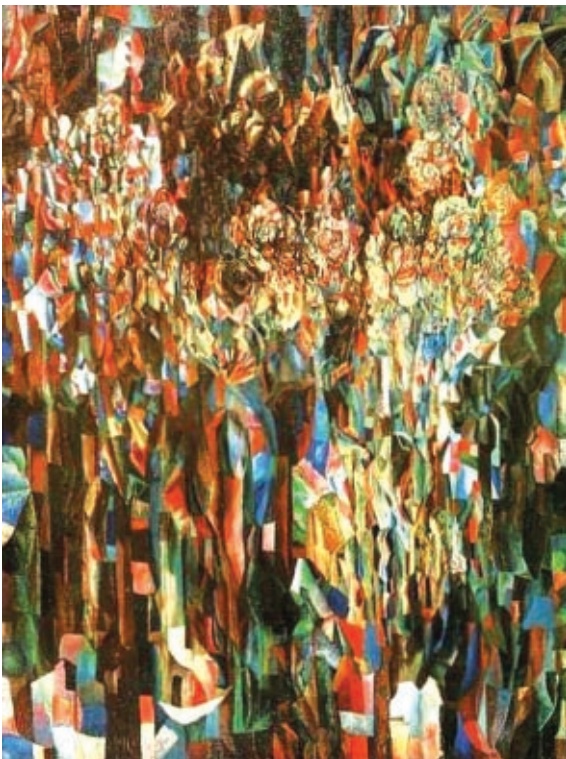
Необыкновенно активная выставочная жизнь Москвы и Петербурга, отзвуки которой были слышны и в провинции, продемонстрировала грандиозную шкалу направлений поиска, многообразие международных контактов, а также процесс энергичной консолидации сил представителей новейшего искусства. Кульминацией этого стали выставки петербургского объединения «Союз молодежи», представительные экспозиции Интернационального салона, организованные художником В.Издебским, *«Ослиный хвост»* и *«Мишень»*, организованные Ларионовым, выставка *«Футуристы, лучисты, примитив»* в Москве,



**Kazimir Malevich (1878-1935)**

*Aviator* 1914

Oil on Canvas  
The Tretyakov Gallery, Moscow



**Pavel Filonov (1883-1941)**

*Flowers of the World Flourishing* 1916

From the series  
'Engagement to the World Flourishing'  
Oil on Canvas  
The Russian Museum, St.Petersburg

By the beginning of 1915 the group of artists representing the nucleus of Russian Avant-garde were complete, fundamental and theoretically grounded in their refusal to reproduce traditional reality, irrespective of the transformation the art process underwent. K. Malevich, I. Puni, O. Rozanova, I. Klyn and V. Tatlin developed a unique system of aesthetic values. Methods which were once considered auxiliary - colour plane, texture (faktura) of the surface, structure of lines and spatial-geometric objects - became the focus of their art and their philosophical ideas about re-arranging the world according to the laws of an ideal existence. A famous conflict between Malevich's 'Suprematism' and Tatlin's 'Culture of Materials' ignited fierce debates and disputes between the two great artists and designated two directions in 20th century art: the abstract modelling of the inner and outer world, metaphysical ideas, planetary fantasies and 'Great Utopias' - and the method of systematic, scientifically calculated transformation of the existing human habitat by means of improvement in architecture and the introduction of the designer's practice into all spheres of life.

Malevich published his credo at the '*Last Futuristic Exhibition of Paintings 0.10*' at the end of 1915. Here, he displayed a series of non-objective paintings including *The Black Square* and gave the name '*Suprematism*' to this newly-created direction in art. Malevich's ideas of Suprematic art, which caused a world revolution, combined the full spectrum of Avant-garde tendencies coexisting in Russian art in the first part of the 1910s: Fauvism, Neo-primitivism and Cubo-futurism. However, he modified their stylistic principles by giving his works original author's titles. Thus, one of the groups of paintings adjacent to Cubo-futurism - and exhibited at the last exhibition of the '*Union of Youth*' at the end of 1913 - was called '*Zaumny* (beyond the reach of rational) *Realism*'. By entering the fight with common sense for freedom of artist's will, Malevich wrote: "*We have come to the refusal of the mind, but we discarded our mind due to the fact that another mind was born in us...*"

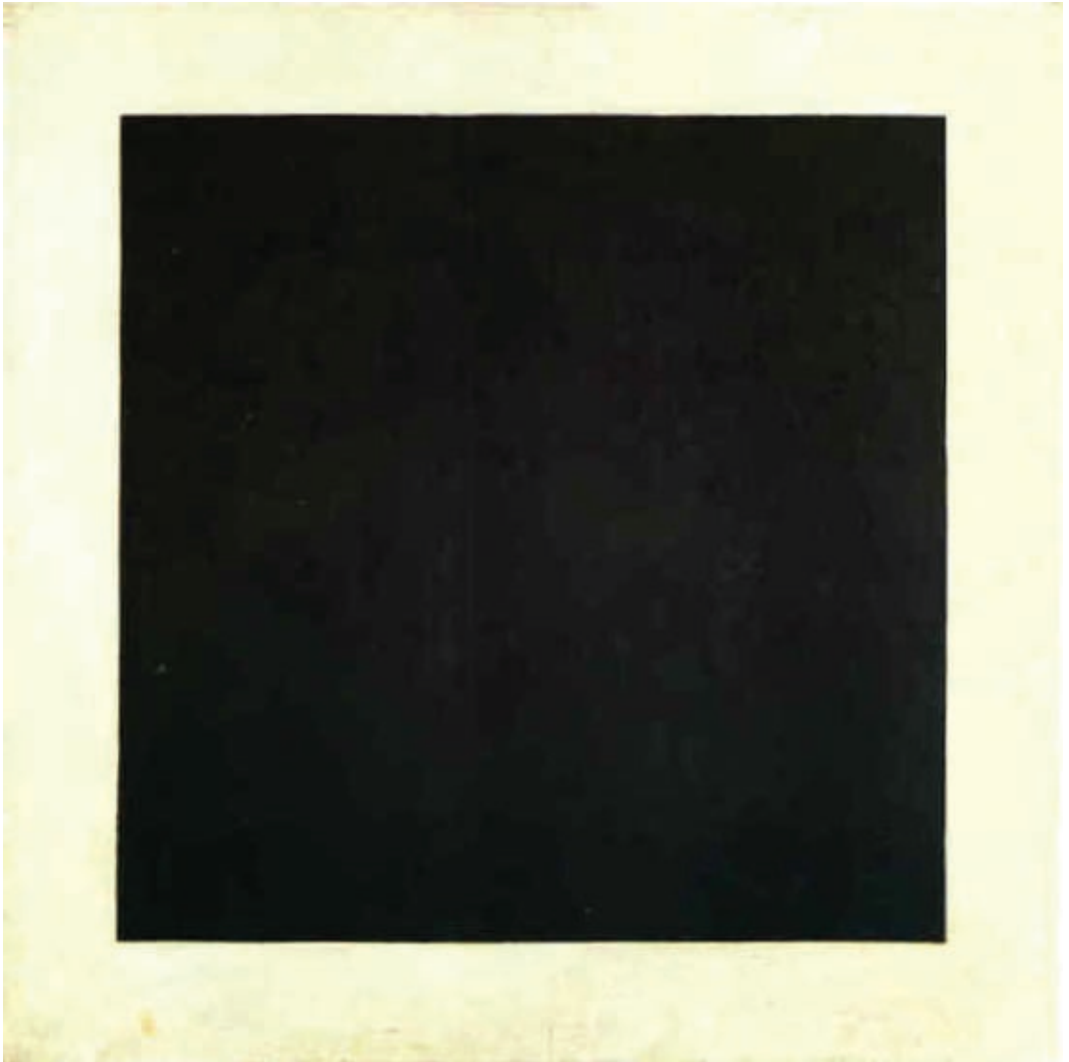
By developing the concept of 'form illogic' the artist had anticipated the ideas of the 'Dada' manifesto which appeared soon afterwards. Together with Cubo-futuristic shape shear, the spatial-temporal field of painting created a new, illogic disturbance of the usual order of things. This provided the transition to Suprematism which expressed a super-subjective system of world structure. Malevich's *Black Square* is considered a reference point in the artistic history of the 20th century. He had without doubt discarded the earth "*as a house eaten by worms*" and attempted to restructure the world order using seemingly simple means of expression - the placement of geometric figures on a plane. Thus he laid the foundation of a long and complex evolution in the field of Modernism: abstract geometry, optic and kinetic art. His cosmic and life-creating ideas not only occupied an honorary place in the Russian Avant-garde Great Utopia, but also appeared close to the Russian mentality: non-canonic searches for God and a romantic strive for total world rearrangement, where the all-embracing synthesis of ethics and aesthetics would prevail.

Ivan Puni was the only person who saw the Suprematic compositions by Malevich before the exhibition '*0.10*' as their author was carefully hiding his discoveries preparing a real 'bomb' not only for the public, but for his colleagues as well. Under the same cover of secrecy, Vladimir Tatlin worked on his paintings, which were novel in relation to shape and contents. For the first time Tatlin displayed 'Artistic Reliefs' at the exhibition '*Tramway B*' organised in Petrograd by Ivan Puni and his wife Ksenia Boguslavskaya in early 1915. In '*0.10*' his works depicting non-objective collages of different materials were presented even larger. It was there that the most acute dispute between Malevich and Tatlin took place, when Tatlin refused to join the group of Suprematists and placed his works separately with his own brochure. In 1916 Tatlin organised the exhibition '*Magazine*' where the young Alexander Rodchenko, who had just arrived from Kazan, took part. It can be argued that this event gave rise to the Russian Constructivism which flourished from the end of the 1910s to the early 1920s. A short slogan by Tatlin represented its essence: '*Real material in Real space*'. Alexander Rodchenko, Alexander Vesnin (together with his brothers-architects), Lubov Popova, Varvara Stepanova, Yakov Tchernikhov and other outstanding Russian artists tried to realise the functional principles of Constructivism aesthetics in architecture, decorative art, industrial design and applied art during the first years of Soviet power. However, the low level of economic and technical foundation, together with incoming political reaction brought their great ideas of an all-embracing reconstruction of life and everyday well-being to nothing.

The transforming ideas of Constructivism together with the perspectives of Avant-garde easel painting remained only with artists who left Russia. At the beginning of the 1920s, Vassily Kandinsky, Marc Chagall, Ivan Puni, Alexandra Exter, brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner left Russia, joining Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Alexander Archipenko, Chaim Sutin and other lesser-known artists who had left Russia even earlier. They were part of a diverse community of artists who successfully worked in art, theatre, writing and monumental art - and taught in the educational institutions of France and Germany.

They were part of a diverse community of artists who successfully worked in art, theatre, writing and monumental art - and taught in the educational institutions of France and Germany. Their creative works naturally entered the general flow of world art, but, at the same time, they remained the carriers of the Russian art tradition and took deep to their hearts tragic events which were reported from their Motherland. Thus, the most dramatic works by Marc Chagall appeared as a reaction to World War II, which devastated his native land. Alexandra Exter, despite emigrating to France, remained a patriotic Soviet citizen.

However, those who chose to emigrate obtained an artistic freedom, which was denied their fellow compatriots and were fully able to realise their talents. Therefore the connecting thread between Russian and world culture remained uncut during their lifetime and the historic memory of their mission helped to return Russian art to international status several decades later.



**Kazimir Malevich (1878-1935)**

*Black Square 1929*

Oil on Canvas

The Russian Museum, St.Petersburg



выставка картин левых течений в петербургском бюро Н.Е.Добychиной, знаменитые выставки 1915 года - «Трамвай В» и «0.10», «Магазин» 1916 года и ряд других шумевших манифестаций авангарда.

Молодые новаторы принимали участие и в выставках «Бубнового валета», где Казимир Малевич, Александра Экстер, братья Владимир и Давид Бурлюки, Алексей Моргунов, Алексей Явленский, Марианна Веревкина, Василий Кандинский, показывали свои работы вместе с иностранными художниками, в основном, с представителями кубистической школы. Такая блокировка наиболее радикальных мастеров, движущихся в разных направлениях поиска, разумеется, была кратковременной. Но мощное выступление главных фигур русского и интернационального авангарда открыло в нашей стране уникальную практику создания новаторских кружков и группировок, не только формировавших актуальные творческие программы, но и эпатировавших почтенную публику скандалами на диспутах, посвященных пропаганде открытий новейшего искусства. Особо громкими были дискуссии, организованные Михаилом Ларионовым при отмежевании от «Бубнового валета» и образовании группы «Ослиный хвост», на которой к Ларионову присоединились лидеры второй волны русского авангарда Казимир Малевич и Владимир Татлин. Скандальные выходы художников на публичных диспутах в московском Политехническом музее получили развитие в первых опытах акционизма: прогулке с раскрашенными лицами по центру Москвы, которую совершили в 1913 году М.Ларионов и К.Большаков, или с деревянными ложками в петлицах, с которыми там же в начале 1914 года дефилировали К.Малевич и А.Моргунов. После прогулки 1913 года Ларионов и поэт-футурист И.Зданевич декларировали свою позицию в манифесте «Почему мы раскрашиваемся», подняв таким образом целую волну громогласных манифестов русского авангарда. В июле того же года К.Малевич, М.Матюшин и А.Крученых опубликовали манифест Первого Всероссийского Съезда Футуристов, в котором объявили о совместном создании футуристической оперы «Победа над Солнцем». Текст ее был написан поэтом Алексеем Крученых, музыка – композитором и художником Михаилом Матюшиным, пролог – Велемиром Хлебниковым. Эскизы декораций и костюмов создал Казимир Малевич. В декабре 1913 года опера была исполнена в петербургском Луна-парке. В ее оформлении Малевич впервые, еще лишь интуитивно, но со свойственной ему смелостью подлинного экспериментатора отделил элементы художественной формы от предметной изобразительности. Линия и плоскость обрели самостоятельные функции, благодаря чему эстетическое решение оперы стало провозвестником эры чистой беспредметности, история которой, сменяя периоды активизации и спада интереса, тем не менее, продолжается до сих пор.

К началу 1915 года целая группа художников, сформировавших ядро русского авангарда, вплотную подошла в своих поисках к переломному рубежу - полному и принципиальному, теоретически обоснованному и практически сформулированному отказу от традиции воспроизведения реальности, какой бы трансформации она ни поддавалась в процессе создания произведения. К.Малевич, И.Пуни, О.Розанова, И.Клюн, с одной стороны, В.Татлин, с другой стороны, не только лишили язык искусства последних упоминаний о копировании предмета, но создали абсолютно новую систему эстетических ценностей. Те средства, которые ранее считались служебными - цветовая плоскость, фактура поверхности, конструкция линий, пространственно-геометрический объект - наполнились новым смыслом и предстали универсальными носителями философских идей о переустройстве мира и личности по законам идеального бытия.

Знаменитое противостояние между Супрематизмом Малевича и «Культурой материалов» Татлина, выливавшееся в жаркие споры и ссоры между двумя великими художниками, обозначило два пути в искусство XX века: путь отвлеченного моделирования внутреннего и внешнего мира, метафизических идей, планетарных фантазий и «Великих утопий»; путь системного, научно рассчитанного и конструктивного преобразования существующей среды обитания человека с помощью совершенствования средств и методов архитектуры, внедрения дизайнерской практики во все сферы жизни.

Провозвестник первого пути Казимир Малевич обнародовал свое кредо на «Последней футуристической выставке картин 0,10», состоявшейся в конце 1915 года. Он показал в экспозиции серию беспредметных картин, в том числе «Черный квадрат», назвав новое созданное им направление «Супрематизмом» от латинского слова «Супремос» - высший. В ходе выставки и после нее Малевич выпустил брошюры и прочел лекцию, объясняющую его позиции.

Совершившие переворот в мировом искусстве идеи супрематической живописи за-родились в сознании Малевича на базе предшествующего опыта и освоения практически всего спектра авангардных

направлений, сосуществовавших в русском искусстве первой половины 1910-х годов: фовизма, неопримитивизма, кубофутуризма. Однако художник модифицировал их стилевые принципы, давая циклам своих произведений оригинальные авторские названия. Так одну из групп работ, примыкавших к кубофутуризму и показанных на последней выставке «Союза молодежи» в конце 1913 года он назвал «заумным реализмом». Вступая в сражение со «здравым смыслом» за свободу волеизъявления художника, Малевич писал: «мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой...» Развивая концепцию «алогизма форм», художник предвосхитил идеи появившегося спустя недолгое время дадаистского манифеста. Вместе с кубофутуристическим сдвигом форм, всозданном заново пространственно-временном поле картины, алогическое нарушение привычного порядка вещей обеспечивало переход к супрематическому языку, выразившему сверхсубъективную систему миростроения. «Черный квадрат» Малевича поставил точку отсчета в художественной истории XX столетия. Без тени сомнений бросив землю «как дом, изъеденный шашиями», Малевич своевольно посягнул на переустройство все-ленского миропорядка, пользуясь, казалось бы, самыми простыми средствами выражения - размещением геометрических фигур на плоскости. Тем самым он положил начало длительной и сложной эволюции основных направлений модернизма: абстрактной геометрии, оптического и кинетического искусства. А его космические и жизнестроительные идеи не только заняли почетное место в Великой утопии русского авангарда, но и оказались родственными глубинным истокам русской ментальности: неканоническому богоискательству, романтическому стремлению к тотальному переустройству мира, в котором должен господствовать всеохватывающий синтез этического и эстетического начал.

Иван Пуни был единственным, кто увидел супрематические композиции Малевича до выставки «0.10», так как их автор тщательно скрывал свои открытия, готовя настоящую «бомбу» не только для публики, но и для своих коллег. В такой же обстановке тайны работал над новыми по форме и содержанию произведениями Владимир Татлин. Впервые он показал «Живописные рельефы» на выставке «Трамвай В», организованной в Петрограде Иваном Пуни и его женой Ксенией Богуславской в начале 1915 года. В экспозиции «0.10» эти произведения, представляющие собой беспредметные коллажи из различных материалов, демонстрировались еще шире. Здесь и разразился самый острый конфликт между Малевичем и Татлиным, не пожелавшим примкнуть к группе супрематистов и разместившим свои работы отдельно, сопроводив их собственным буклетом. В 1916 году Татлин организовал выставку «Магазин», в которой принял участие молодой, недавно приехавший в Москву из Казани Александр Родченко. Можно сказать, что с этого события началась история русского конструктивизма, который испытал свой расцвет в конце 1910 - начале 1920-х годов. Его сущность отразил лаконичный татлинский лозунг «Реальный материал в Реальном пространстве!». Александр Родченко, Александр Веснин вместе с его братьями-архитекторами, Любовью Попова, Варвара Степанова, Яков Чернихов и другие выдающиеся русские художники пытались воплотить функциональные принципы конструктивистской эстетики в архитектурном, оформительском, художественно-промышленном и прикладном творчестве первых лет советской власти. Однако крайне низкий уровень экономической и технической базы, а также наступившая вскоре политическая реакция свели на нет их грандиозные замыслы всеобщей реконструкции жизни и быта.

Возможность реализации преобразовательных идей конструктивизма, так же, как и перспективы развития авангардного станкового искусства, обрели лишь уехавшие за рубеж выходцы из России. К началу 1920-х годов среди них оказались Василий Кандинский, Марк Шагал, Иван Пуни, Александра Экстер, братья Наум Габо и Антуан Певзнер, покинувшие родину еще раньше Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Александр Архипенко, Хаим Сутин и их менее именитые соотечественники. Они составили целую плеяду мастеров, успешно работавших в живописи, театре, книге, монументальном искусстве, преподававших в учебных заведениях Франции и Германии. Их творчество органично влилось в общий поток мирового искусства, но вместе с тем, они оставались носителями русской художественной традиции, глубоко переживали трагические события, вести о которых доходили с их родины. Так самые драматические по содержанию произведения Марка Шагала стали откликом на Великую Отечественную войну, опустошившую его родные места. Так Александра Экстер, пережившая оккупацию Франции в страданиях и бедности, все-таки не сменила своего гражданства, оставшись советской подданной, что для нее означало патристическую преданность России. Но в то же время, обретя творческую свободу, в отличие от оставшихся по ту сторону границы соотечественников, художники русской эмиграции смогли полноценно реализовать свои способности. Благодаря этому связующая нить между русской и мировой культурой не была оборвана при их жизни, а историческая память об их миссии немало помогла вернуть искусство России в интернациональный художественный контекст спустя несколько десятилетий, в наше время.

# *Peter Carl Fabergé Jeweller to the Imperial Court*

By Alena Miklaslova

**I**t is an indication of its legacy, that even those unconnected to the art world will know the name Fabergé. Evoking connotations of aristocracy and history, it has become synonymous with luxury and grandeur across the world. Those who live and breathe art - and those who merely tolerate it - will know the name Fabergé in equal measure. And almost certainly, it will be in connection to the elaborately crafted and extravagantly expensive Easter Eggs that made the Fabergé name legendary. But how many know what lies in the history of this name, and the man who stands behind it?

Although founded by his father, it was Peter Carl Fabergé who made 'The House of Fabergé' a household name. When commissioned by Czar Alexander III to create a gift for his wife, he truly delivered. Instead of buckling under the pressure, Peter Carl conceived the idea of an extraordinarily unique Easter egg gift which earned him the title 'Supplier to the Imperial Court'. This Imperial Egg, as they became known, would be the first of a line of Fabergé Eggs created almost every year between 1885 and the demise of the Imperial Romanov family in 1917. Carl Peter Fabergé not only created intricate, elaborate art; he created an Imperial tradition that captured a dynasty. For this, he holds a place in history as one of the most talented art visionaries of all time. So delighted was the Czarina Maria Federovna with her gift, that the Czar commissioned one for each Spring thereafter, a tradition followed by the Czar's son after his death.

Fabergé Shop Interior 1910







Peter the Great Egg 1903

The Virginia Museum of Fine Arts

# Петер Карл Фаберже

## Ювелир Императорского Двора

Алена Миклосава

**И** Уже само это имя - Фаберже - известно даже тем, кто далек от мира искусства. Вызывая ассоциации с аристократией и с историей, оно стало синонимом роскоши и великолепия во всем мире. И те, кто живет и дышит искусством, и те, кто к нему безразличны, в равной мере знакомы с именем Фаберже.

И почти наверняка все они знают это имя в связи с изысканно инкрустированными и баснословно дорогими пасхальными яйцами, сделавшими имя Фаберже легендарным. Но многие ли знают, какова история этого имени, и что за человек за ним скрывается?

Хотя «Дом Фаберже» был основан его отцом, именно Петер Карл Фаберже сделал его знаменитым. Когда Царь Александр III заказал ему создать необычный подарок для своей царственной супруги, Фаберже выполнил заказ на совесть. Несмотря на огромное напряжение, Петер Карл разработал идею совершенно необычного подарка — пасхального яйца, принесшего ему звание «поставщика императорского двора».

Это «императорское» яйцо (именно с таким определением эти яйца стали известны) оказалось первым в ряду яиц Фаберже, которые создавались им почти каждый год, начиная с 1885 г. и вплоть до падения семьи Романовых в 1917 г.





Memory of Azov Egg 1891

The Kremlin Armoury Museum

Петер Карл Фаберже создал не только причудливый и сложный вид искусства - он создал императорскую традицию, которая увлекла династию. Вот почему в истории искусства ему принадлежит место одного из самых талантливых мечтателей, провидцев и творцов всех времен. Царица Мария Федоровна была так довольна подарком, что царь после этого заказывал новое яйцо на Пасху каждый год. А после его смерти традицию продолжил его сын.

Секрет успеха пасхальных яиц заключается в том, как они заимствуют традицию русской матрешки и как они отражают историю. Яйца Фаберже - это исключительно затейливо соединенные полеты фантазии и мастерство.

Когда их открывают, внутри оказывается миниатюрный сюрприз. Нередко на создание каждого из них уходил год. Каждое яйцо уникально, и их тайны никогда заранее не сообщались, несмотря на все вопросы царей — вплоть до пасхального утра, когда Петер Карл самолично доставлял свое изделие.

Яйцо «Соловей» (1911 г.) из нефрита, золота, эмали и бриллиантов открывается сверху, и появляется поющий соловей. В других яйцах помещаются модели Транс-Сибирской железной дороги, императорской яхты «Стандарт», Успенского собора, дворца в Гатчине, а во время войны - Красного Креста и войск.



The ingenuity of the eggs lies in the way they borrow from the traditional Russian matryoshka nesting dolls and in the way they capture history. The eggs are exquisitely wrought flights of fantasy and workmanship that reveal miniature surprises when opened - and often took a year to complete from their conception. Each egg is unique and themes of the eggs were never revealed before Easter morning when Peter Carl had delivered them - despite the enquiries of the Czars. The nightingale Egg (1911) of nephrite, gold, enamel, and diamonds opens at the top and a singing nightingale appears. Other eggs house a model of the Trans-Siberian Railway, depict the Imperial yacht-Standart, the Uspensky Cathedral, the Gatchina Palace and, during the time of war, the Red Cross and the military. There is a poignant representation of what is now Russian history in the design of a number of these eggs, which became more elaborate with every passing year as Peter Carl and his team sought to out do themselves. Every year he succeeded; every year they captured history as much as they surprised and pleased. It is a fact that no matter your age or knowledge of art, the Fabergé eggs have a beguiling and fascinating effect.

Although he used his fair share of precious metals and gems, Peter Carl's designs also relied heavily on the semi-precious and indigenous stones and wood of Russia (such as the second to last Karelian egg made from birch panels set in a gold frame). Under his leadership, he pushed forward the artistic boundaries of the time. Famous for perfecting the technique of enamelling, Fabergé could produce some 150 different shades when contemporaries had a maximum of 10. His brother Agathon, also played a pivotal role in turning the focus of the House from the heavy, fussy pieces being made until that point, toward the fine, intricate items that would ultimately be recognised as being of Fabergé style. And it was he who persuaded Peter Carl to take part in the Pan-Russian exhibition where he would become the apple of the Czars' eyes.

Known as 'Objets de luxe' among the Imperial court, the House of Fabergé also created many types of miniature treasures for the Russian royal family over the last 20 years of their reign. Between 1885 and 1916, the Fabergé workshops produced thousands of articles. When the House of Fabergé closed in 1917 as a result of the Russian revolution, the factories had produced over 100,000 precious items. A total of 50 Imperial Easter Eggs are believed to have been made and many experts consider them to comprise the most remarkable collection of objets d'art in the history of the Western world. The craftsmanship is spectacular - Fabergé was a visionary who demanded nothing short of perfection from his team of master craftsmen. He certainly knew what he was looking for, having been apprenticed to several respected goldsmiths in Frankfurt, Paris and London. He also spent several years being mentored by his father's work master before taking over the firm aged 26 - effectively having spent eight years in study. He also volunteered at the Hermitage Museum, where he catalogued, appraised and restored treasures of the Czars - no doubt allowing him opportunity to learn from and be inspired by, some of the greatest art in the world.

Following their departure from Russia due to the Revolution and the effects of the First World War, the Fabergé family was scattered and lost control of its business. Sadly, the House of Fabergé was nationalised and dismantled. Peter Carl Fabergé died not long after fleeing to Switzerland, devastated by the events in his beloved Russia and the fate of his life's accomplishments. Reflecting the atmosphere of the times, Peter Carl had hoped to assuage the discontent with the monarchy with his last two eggs. However, neither of these was ever delivered.

Though the value of the Fabergé eggs and other items was temporarily lost following the Revolution and Stalin's stay in power, the immense power of this legacy was witnessed in December 2007 when Christie's sold the most expensive Fabergé egg for £8.9 million. Created for members of the French Rothschild banking family in 1902, it is thought to have remained undocumented due to the destruction of the Fabergé archives. The egg is a decorative clock with a diamond-set cockerel that pops up on the hour and is also the most expensive timepiece ever produced and the most expensive Russian object.

Famous owners of Fabergé eggs include King Farouk of Egypt, the Queen of England, Viktor Vkesleberg, Malcom S. Forbes and Prince Albert II of Monaco.



**Twelve Monograms Egg 1895**  
Hillwood Museum, Washington D.C.

Есть что-то печальное в том, как проступает история России в композициях и узорах некоторых из пасхальных яиц, которые с каждым годом становились все более изощренными, по мере того, как Петер Карл и его помощники старались превзойти самих себя. Каждый год был для них успешным. Каждый год они отражали историю. И удивляли, и доставляли радость. Это факт, что независимо от вашего возраста или познаний в искусстве яйца Фаберже имеют отвлекающий и зачаровывающий эффект.

Хотя Петер Карл использовал в своих композициях много драгоценных металлов и камней, он широко опирался и на полудрагоценные камни, а также на местные минералы и древесину России. Так, предпоследнее, Карельское яйцо, изготовлено из березовых панелей, заключенных в золотую рамку.

Руководя своими мастерами, он раздвинул художественные границы времени.

Фаберже прославился усовершенствованием техники эмали и производил около 150 различных оттенков, тогда как его современники могли изготавливать не больше десятка.

Его брат Агафон также сыграл ключевую роль в отказе «Дома» от изготовления тяжеловесных, малопривлекательных изделий, которые они выпускали, с тем чтобы сосредоточиться на утонченных, затейливых образцах, которые в конечном счете стали признаны работами в стиле Фаберже. Именно он уговорил Петра Карла принять участие во Всероссийской выставке, на которой тот привлек царское внимание.

«Дом Фаберже» создал также много других типов миниатюрных шедевров для российской царской семьи в течение последних 20 лет ее правления. Среди императорского двора они были известны как «Objects de luxe» («предметы роскоши»).

Между 1885 и 1916 гг. мастерские Фаберже произвели тысячи изделий. Когда в результате революции «Дом Фаберже» закрылся в 1917 г., общее количество изготовленных ценных изделий составило более 100 000.

Считается, что всего было изготовлено 50 Императорских пасхальных яиц, и многие специалисты относят их к наиболее замечательной коллекции предметов искусства в истории западного мира. Качество работы, мастерство блистательны. Фаберже обладал уникальным чутьем и видением и требовал от своих мастеров совершенства. Он точно знал, чего хотел, ибо побывал учеником-подмастерьем у нескольких уважаемых ювелиров во Франкфурте, Париже и Лондоне. Он также проработал на предприятии своего отца под началом старшего мастера, прежде чем принять бразды правления в возрасте 26 лет. Всего он провел восемь лет в подмастерьях. Он вызвался помогать в музее Эрмитажа, где составлял каталоги, делал оценки и реставрировал царские сокровища. Это, несомненно, дало ему возможность изучить некоторые величайшие образцы мирового искусства. Это же и вдохновило его.

Покинув Россию в результате революции и последствий Первой мировой войны, семья Фаберже оказалась разбросанной по свету и потеряла контроль над бизнесом. К сожалению, «Дом Фаберже» был национализирован и разогнан. Петер Карл Фаберже умер вскоре после бегства в Швейцарию, разбитый событиями в его любимой России и трагической развязкой дела всей его жизни. Отражая атмосферу времени, Петер Карл надеялся смягчить недовольство монархией с помощью последних двух яиц. Однако ни одно из них не было закончено.

Хотя стоимость яиц Фаберже и других изделий была временно на спаде после революции и периода сталинского правления, огромная сила этого наследия была засвидетельствована в декабре 2007 г., когда на аукционе Кристи было продано самое дорогое яйцо Фаберже - за 8,9 миллионов фунтов. Оно было создано для семьи французских банкиров Ротшильд в 1902 г. Считается, что на него не осталось документов, поскольку архивы Фаберже были разрушены. Яйцо представляет собой декоративные часы с петушком, инкрустированным бриллиантами, который выскакивает каждый час. Оно также является самым дорогим часовым механизмом когда-либо изготовленным, и самым дорогим российским изделием.

Знаменитые владельцы яиц Фаберже: король Египта Фарук, королева Британии, Виктор Вексельберг, Малькольм С. Форбс и принц Монако Альберт II.





Kremlin Clock Tower circa 1913

Cleveland Museum of Art

# *A Brief History of Soviet and Russian trained Realist Artists*

By John & Kathy Wurdeman

*“They served their very own understanding of perfection, beauty and truth. They did it faithfully, selflessly and with the highest level of honesty. They were people of absolute artistic integrity completely devoted to their ‘Immortal Beloved’ - the Art of Painting. This is why their works struck a chord with the people at the time - just as much as they will forever. They left a lasting legacy”.*

**Alexey Steele** - Artist and Soviet Art scholar on the Soviet realists.

**H**ow does a society recognise and value masterful art that instills a transforming insight in the viewer? How did an art school that was dismissed in the West come to be considered the most important Realist school of the 20th century? Western art historians are now re-appraising misconceptions and igniting appreciation for the time-honoured tradition of Soviet and Russian Realism.

An important aspect of Marxist thought embraces the belief that a government that is changing into a utopian communist state must break from the traditions of the past. The Bolshevik Revolution of 1917 offered such an opportunity for non-representational artists to lay claim to the need to sever ties to traditional art movements, including what was being taught in the Russian art academies as well as the art of the remarkable revolutionary artists known as the ‘Itinerants’ or ‘Wanderers’ who had previously left the academy. Once the Realist academies were dissolved, the ‘Futurists’ took over leadership of the Russian Museums and art unions. Kasimir Malevich (1878-1935) created his famous black square and claimed it was *“the period - the end of art”*. Scores of wealthy Russians (with their art collections) as well as Realist artists fled the country. To a great extent, this exodus of art and artists provided the Western auction houses in years to come with their inventory of Russian works.



«Они служили своему собственному пониманию совершенства, красоты и истины. Они это делали преданно, бескорыстно и абсолютно правдиво. Это были люди абсолютной художественной целостности, полностью преданные их «вечной возлюбленной» - искусству живописи. Вот почему их работы затронули души людей того времени в такой же степени, как и сейчас. Они оставили за собой наследие на все времена.»

### Алексей Стиль

художник, и искусствовед, специалист по советскому реализму.

Как общество опознает и оценивает искусство, которое преобразует зрителя? Как так получилось, что направление искусства, отвергнутое Западом, считается теперь самой значительной школой реализма XX века? Действительно, за последние десять лет, искусствоведы и коллекционеры на Западе занимаются переоценкой стереотипов, а также с большим энтузиазмом относятся к традиции советского и русского реализма.



Важный аспект марксистской мысли отражает идею о том, что государство, переходящее в стадию утопического коммунистического государства, должно порвать с традициями прошлого. Большевицкая революция 1917 года дала возможность художникам нереалистического направления осуществить эту идею. А именно - порвать с традициями прошлого, резко отойти от всего того, чему обучали русские академии художеств, а также от традиций замечательных революционных художников, ранее покинувших Академию и известных как «Передвижники».

Как только академии реалистического искусства были закрыты, футуристы пришли к руководству русскими музеями и союзами художников.

Казимир Малевич (1878-1935) создал всемирно известный черный квадрат и написал «точка - конец искусству».

Многие богатые русские (со своими коллекциями) и реалистические художники бежали из страны. В значительной степени эти художники и произведения из этих коллекций обеспечили западные аукционы русским искусством на многие годы.





In 1929, Stalin had consolidated his power and realised that the Soviet Union needed an educated class. He stated “*Art should be realistic in nature and Socialist in content,*” creating the foundation for the Realist to again restart the academies, control the art unions and direct the museums. The capital had moved to Moscow and many of the most talented Realist Artists from the former centre of the arts, St. Petersburg, were encouraged to teach at the Moscow School of Arts, renamed the Surikov Institute - a graduate school. There was also a resurrection of the St. Petersburg Academy, which was renamed the Repin Institute.

The artists of this period believed that they were essential participants in helping to create a utopian system for all people. They were strongly encouraged to create works that depicted war heroes, government leaders and workers as noble champions of the people. They were instructed to paint subjects that spoke of the government’s ideals. The first Soviet era Realist exhibitions primarily displayed war heroes and leaders of the revolution.

In a note concerning the show, Stalin wrote: “*This show is wonderful, but do not paint any military heroes for a while*”.

The Soviet Realists then, after much discussion, decided that the future was dependent on the country’s children. Consequently, the following exhibition was full of children - receiving awards, trying on new dresses or learning a musical instrument. The paintings depicted the child’s thrill of achievement and prosperous happiness. Soon, all union shows settled into a rhythm of many subjects, with landscapes becoming the most displayed, followed by the ‘*Leaders and Worker as Hero*’ works. The art unions were self-policing. Paintings that depicted the Soviet system in a negative way were discouraged and put the artist in a precarious position.



В 1929 году Сталин захватил власть, а также осознал, что государству нужен класс образованных людей. Он заявил, что *«искусство должно быть реалистичным по природе и социалистическим по содержанию»*, тем самым создав основу для возрождения главенства реализма в академиях, творческих союзах и музеях.

Столица была переведена в Москву, и большое количество наиболее талантливых художников-реалистов переехали из Петербурга в Москву для того, чтобы преподавать в Московской школе искусств, переименованной в институт им Суркова. Также происходит возрождение Петербургской Академии художеств, переименованной в Институт им Репина.

Художники этого периода верили в то, что они в состоянии способствовать строительству государства - утопии. Поощрялось создание картин, изображающих героев войны, правительственных деятелей и рабочих как заслуженных людей, достойных подражания. Художников ориентировали на создание произведений, отражающих государственные идеалы. Первые выставки реализма советской эры в основном представляли полотна, изображающие героев и лидеров революции. В отзыве об одной из выставок Сталин писал: *«Выставка замечательная, но пока больше не рисуйте героев»*.

Художники-реалисты советского периода понимали, что будущее страны основывается на ее детях. Поэтому многие картины с выставок того времени изображают детей, занимающихся музыкой, получающих награды и так далее. Это было искусство, воспевающее счастливое детство и радость достижений.

Вскоре выработался круг тем всесоюзных выставок, где на первом месте были пейзажи, за которыми следовали произведения, изображающие лидеров и рабочих как героев. Творческие союзы осуществляли внутреннюю цензуру. Непозволительно было изображать все то, что негативно отражало новую советскую систему.



The first Soviet era students of the newly created art academies had their education interrupted by the German invasion of Russia during World War II. The steps that the Soviet Union took to support these artists were unprecedented in world history. The authorities so revered their greatest artists that they refused to allow them to join the military. When they felt that Moscow might fall to the Germans, the government evacuated the most talented artists to Samarkand, Uzbekistan where these artists continued their studies. Indeed, many of the most gifted and recognised Soviet Era educated artists, including Yuri Kugach, Olga Svetlechnaya, Valisi Nechitailo, Gennady Korolev, Viktor Tsyplyakov, Olga Ludevig, Nikolai Sergeyev, Alexander Liech Fomkin and Andre Tutunov were involved in what is now known as the Great Evacuation. The legendary artists Igor Grabar and Sergei Gerasimov taught most of these Surikov students. Both the professor's and the graduates' works went on to have respected representation in many of Russia's museums.

Upon returning from Uzbekistan and graduating from the Surikov Institute, Yuri Kugach and his wife Olga Svetlechnaya founded one of the most important art movements of their day called *The Moscow River School*. This influential movement felt the greatest works of art were paintings with 'atmosphere', defined as realistic colour and form in space, together with feeling. The artists of this school include the legendary Nikita Fedosov, Nikolai Dubovik, Ivan Kugach, Nikolai Kozlov, Mikhail Kugach and Nikolai Sergeyev. These artists used terms to describe their paintings such as honesty, unity and truth. They disliked contrast and 'tricks'. They believed in consummate technical adeptness, the love of capturing subtle variation of colour and the simple clarity and truthful portrayal of life. Artistic quality was of utmost importance.

Edgar Degas' statement: "*Painting is easy when you don't know how, but very difficult when you do*" would have resonated with The Moscow River School artists. They were contemptuous of 'playing to the market' and a 'Haltora', (a work that was created for the money it would bring) being the primary motivation, discredited the creator. A painting that had been 'licked' (meaning a sheen had been added before displaying it) was disdainful as well. Their training, vision, passion for excellence and self-criticism gave them a platform to excel.

---

Образование первых студентов советской эпохи во вновь созданных академиях искусств было прервано вторжением Германии в Россию во время Второй мировой войны. Советский Союз предпринял беспрецедентные в истории шаги по поддержке этих художников. Власти освободили больших художников от военного призыва. Когда Москва оказалась под угрозой захвата фашистами, правительство эвакуировало наиболее талантливых художников в город Самарканд в Узбекистане, где эти художники продолжали занятия. Действительно многие наиболее талантливые и признанные художники, получившие образование в советское время, находились в эвакуации, которая ныне известна как Великая Эвакуация. Это Юрий Кугач, Ольга Светличная, Геннадий Королев, Ольга Людевиг. Николай Сергеев, Александр Ильич Фомкин и Андрей Тутунов.

Легендарные художники Игорь Грабарь и Сергей Герасимов были преподавателями многих из этих студентов института им Сурикова. Работы как преподавателей, так и студентов в дальнейшем были представлены во многих музеях России. По возвращении из Узбекистана и окончании института им. Сурикова, Юрий Кугач с женой Ольгой. Светличной основали одно из самых важных направлений искусства того периода под названием «Академическая дача». Художники этого влиятельного направления придерживались мнения, что самые лучшие картины полны «атмосферы», которая определялась как реалистическое изображение красок и форм, в сочетании с эмоциями.

К этому направлению принадлежали легендарные Никита Федосов, Николай Дубовик, Иван Кугач, Николай Козлов, Михаил Кугач, и Николай Сергеев. Эти художники при описании своих картин, использовали термины 'истина', 'искренность' и 'единство'. Они с подозрением относились к контрасту и «уловкам». Они верили в техническое мастерство, в любовь к передаче малейших оттенков цвета и в четкое и правдивое изображение жизни. Они придерживались сентенции Дега о том, что рисовать легко, когда не знаешь как, а когда знаешь - очень трудно. Для этих художников было неприемлемо «подыгрывать рынку». Они ненавидели «халтуру» (работу только ради денег). Также пренебрежительно относились к обычаю покрывать картину слоем лака, перед экспозицией. Их превосходное образование, видение, пылкая приверженность принципам, умение критично относиться к себе - все это было отличной платформой для совершенства.







In the West, the most revered artists rarely taught in university, whereas in the Soviet Union it was deemed a great honour for the most accomplished artists to pass on their knowledge. The resulting position of being a pre-eminent artist and a professor was one of the most prestigious positions within Russia. Such professor-artists were extended many benefits, including finer apartments and large private studio space in preferable locations. They also influenced art direction and architectural policy and taught at Russia's most distinguished art academies - the Surikov Institute and the Repin Institute. These two graduate universities offered 6 years of intense, competitive, old world, traditional training to the best students that had already finished a competitive four year preparatory college.

An extension of the rigorous academic training of the period was the prolific painting of oversize works known as 'Kartinas'. As the most skilled Realist understands, it is exceedingly difficult to paint a massive multi-figure painting and have it hold together. The Russian school was unique in the copious number of Kartinas that were produced. More than one art scholar has stated that the Russians created, in finer large works, what the Western Realist schools were able to create only in smaller works (during the same time period).





На Западе не принято чтобы выдающиеся художники преподавали в академии или университете, тогда как в Советском Союзе это считалось честью. Сочетание выдающийся художник и профессор было одним из наиболее престижных. Художники-профессора пользовались льготами своего положения: в их распоряжении были хорошие квартиры с огромными студиями в хорошем районе. Они также оказывали влияние на формирование политики в области развития живописи и архитектуры, и преподавали в наиболее престижных академиях художеств - институте им Сурикова и институте им. Репина. Эти две академии предлагали 6 лет интенсивных занятий по методам старых мастеров для особо одаренных художников, которые уже прошли четырехлетнее образование в художественной школе.

По завершении обучения им предлагали написать работы огромных размеров, которые часто назывались «Картины». Любой художник-реалист знает, как трудно создать работу огромного масштаба с большим количеством фигур. Русская школа реализма уникальна в том, какое количество таких картин было создано. Не один критик-искусствовед заметил, что русским реалистам удалось достичь совершенства письма в создании огромных картин, тогда как западным художникам это удалось при создании работ малого масштаба.





With Perestroika and globalisation, what has remained of this extraordinary link to the artistic traditions of the Old Masters? Dr. Jack Rasmussen, Director and Curator of the American University Museum where the exhibition *Kugach, Kugach, Kugach* recently hung, wrote, “*It is fascinating that ‘Uplifting and Utopian’ Russian Realism continues to flourish, unapologetic and breathtakingly...*” To this end, The Moscow River School, which disbanded a few years ago, is presently being re-established with academician Mikhail Kugach, the son of the original founders and a very masterful Realist artist, as a leader. He is inviting back the most skilled of the former members who paint within the definition of the school as well as other top artists who have the competency to create ‘*quality, honest works*’. There is also a relatively new school of highly-awarded artists called *The Romanticists*.

This school is strongly supported by the Russian Art Union, the biggest art union in Russia today. Some of the most important artists in this group include Alexey Sukhovetsky, Mikhail Abakumov, Gennady Pasko, Yuri Greshenko, Vladimir Telin, Vyacheslav Zabelin and Sergei Gavrilyachenko. As the name of this group implies, these traditionally trained artists deviate from the principals of the Moscow River School with a more individualistic influence in their works - but are all academically trained Realists.

Dr. Vern Swanson, director of the Springville Museum of Art and author of many books on Soviet Realism adds that “*Socialist Realist art is the highest form of artistic Knowledge of reality.*” The remarkable tradition of the Soviet and Russian school of Realism continues to live and thrive today.

*John and Kathy Wurdeman are Directors of Vision Art Fund (an investment fund that works solely with finer Russian Realist works) and Proprietors of Lazare Gallery, representing the Moscow School of Russian Realism.*



В наше время, время перестройки и глобализации, что осталось от удивительной связи с традициями старых мастеров? Джек Расмуссен, директор Музея Америкэн Университи, писал после выставки «Кугач, Кугач, Кугач»: «Вызывает восхищение, что утопический русский реализм продолжает процветать, настолько, что захватывает дух....»

И хотя круг «Академическая дача» распался несколько лет назад, сегодня происходит его возрождение под руководством талантливого художника-реалиста Михаила Кугача, сына основателей школы. Он пригласил в творческое объединение художников «Москворечье» наиболее опытных бывших членов круга, в чьих работах прослеживается стиль школы, а также других художников, способных создавать «качественные, честные работы».

Также существует сравнительно новая школа признанных художников под названием «Романтики». Эта школа пользуется сильной поддержкой со стороны Союза художников России, самого крупного художественного объединения на сегодняшний день.

Наиболее значительные художники этой группы - Алексей Суховецкий, Михаил Абакумов, Геннадий Паско, Юрий Грищенко, Владимир Телин, Вячеслав Забелин и Сергей Гавриляченко. Как следует из названия группы, эти художники отходят от принципов круга «Академической дачи» в том плане, что в их работах сильнее влияние индивидуального восприятия, но все они реалисты с академическим образованием.

Как сказал Верн Свансон, директор Художественного музея города Спрингвилл, а также автор многочисленных книг по советскому реализму: «Искусство советского реализма - это высшая форма художественного познания реальности.»

Замечательная традиция советского и русского реализма продолжает жить и развиваться сегодня.

#### Джон и Кэти Вурдеман

*Директоры Вижн Арт Фанд, инвестиционного фонда, работающего исключительно с произведениями русских художников-реалистов.*



Page 76: **Gennady Korolev** (1913-1995) - *Potato Harvest* 1953 Oil on Panel  
Collection of Keith and Susan Dull

Page 77: **Viktor Tsyplakov** (1915-1986) - *Miner* 1959 Oil on Canvas  
Collection of Larry and Pat Merriman

**Anatoli Levitin** (b.1922) - *A Warm Day* 1957 Oil on Canvas  
Russian Museum, St.Petersburg

Page 78: **Vasili Nechitailo** (1915-1980) - *Study of a Woman* 1954 Oil on Canvas  
Collection of Peter and Tina Sterling

**Mikhail Abakumov** (b.1948) - *Northern Village* 1995 Oil on Canvas  
Collection of Robert and Marti Latshaw

Page 79: **Nadezhda Vorobyva** (b.1924) - *In the Park* 1957 Oil on Canvas  
Collection of William and Connie Gottwald

Page 81: **Aleksandr Laktionov** (1881-1963) - *A Letter from the Front* 1947 Oil on Canvas  
Tretyakov Gallery, Moscow

Page 82: **Sergei Gerasimov** (1910-1972) - *Landscape of Murmansk* 1950 Oil on Canvas  
Collection of Peter Wallace

**Mikhail Kupriyanov** (1903-1992) - *Village* 1960 Oil on Canvas on Panel  
Private Collection

Page 83: **Arkadi Plastov** (1893-1972) - *Schoolboy Vova Feoktistov* 1956 Oil on Panel  
Private Collection

**Nikolai Ulyanov** (1922-1990) - *House* 1950's Oil on Panel  
Private Collection

Page 84: **Olga Svetechnaya** (1915-1997) - *Summer* Oil on Canvas  
From the collection of John and Kathy Wurdeman

Page 85: **Sergay Ponomarev** (b.1949) - *Pears* 2004 Oil on Canvas  
Private Collection

Page 87: **Gennady Korolev** (1913-1995) - *Cottage* 1954 Oil on Panel  
Private Collection





# *Soviet Art*

## *A Russian Perspective*

By Lisa Romanova and Ana Maricevic

**A**rt historians and critics to this day are unable to agree on a uniform approach to the complex and many-sided phenomenon of Soviet art. Dividing it into two opposing groups - 'official' and 'underground' - remains the most popular and undoubtedly the easiest way of describing it.

However, in the 21st century, an open mind not dimmed by the political past will give a more objective view on the development of art in 20th century Russia. When considering art-related issues only, one can often discover that there is a lot in common between classical Soviet art and its unofficial line. And if 10-20 years ago this statement would have seemed unacceptable, today specialists are inclined to agree that the political regime did not play the most significant role in the development of art in the Soviet Union from the 1930s to the 1980s.

The foundation for the official line of Socialist Realism was laid in the 1920s by the AKhRR - *The Association of Artists of Revolutionary Russia*, which was established in 1922 and followed the traditions of the 19th century *Peredvizhniki (Association of Wandering Artists)*. This fulfilled the need of the new Soviet government to create art that would appeal to the masses and at the same time continued the Russian realist tradition.

In the 1930s, political control over the arts reached its peak, resulting in a number of works by renowned artists such as Georgy Ryazhsky, Boris Ioganson, Issak Brodsky, Vasily Efanov and Alexander Gerasimov depicting subjects important from an ideological perspective. Especially popular at that time was the so called 'Gala Portrait' genre that normally represented a major political figure or group set in the context of an important moment in political history. The work that best illustrates this style - and has become a classic - is a portrait of Stalin and Voroshilov in the Kremlin, painted by Alexander Gerasimov in 1938.





**Н** а сегодняшний день в искусствоведении и художественной критике не существует единого подхода к такому сложному и многогранному явлению как советское искусство. Наиболее популярным, до сих пор, является разделение его на два оппозиционных лагеря - официального и неофициального.

Между тем, с позиций нового XXI столетия более справедливым представляется широкий, лишенный политики, объективный взгляд на этот, уже давно ставший достоянием истории, период.

Выдвигая на первый план категории, имеющие исключительно художественное значение, можно зачастую обнаружить немало общего между классическим советским искусством и его неофициальной линией. И если еще пару десятилетий назад это утверждение показалось бы неприемлемым, то сегодня все больше специалистов склонны согласиться с тем, что советский режим играл далеко не решающую роль в художественной жизни России 1930-х - 1980-х годов.

Основы «официального» социалистического реализма были заложены еще в 1920-х годах мастерами, вошедшими в состав АХРР - ассоциации художников революционной России, созданной в 1922 году и следовавшей передвижнической линии искусства XIX века. Этот язык был понятен широкому зрителю, что с одной стороны, отвечало задачам государства по созданию живописи доступной массам, а с другой стороны логическим образом продолжало национальную традицию русского реализма.

Более жесткая политическая составляющая появляется в советском искусстве в 1930-е годы. Полотна Георгия Рязжского, Бориса Иогансона, Исаака Бродского, Василия Ефанова и Александра Герасимова изображают важные для советской идеологии сюжеты. Формируется ставший популярным для соцреализма жанр парадного, «постановочного» портрета, как группового, так и индивидуального. Давно ставшая классикой картина Александра Герасимова «И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле» (1938) – один из наиболее ярких примеров этого этапа в развитии советского реализма.







The Second World War became a turning point in the history of the country, bringing important changes to the general perception of art, as well as changing its aesthetics. The strong patriotic feelings experienced by Soviet people during the war led to a complete rejection of the hypocrisy of totalitarian art of the 1930s. Artists embarked on a search of new canons of truth and beauty, choosing the life of an everyday person as the main subject of their artistic practice, while landscape genre returned to the traditions of the classical Russian art school, with its vibrant colour schemes and quiet emotion.

Sergey Gerasimov and Arkady Plastov became the most prominent figures of the older generation of artists and played a crucial role in the development of Soviet art in the middle to second half of the 20th century. Gerasimov favoured the old Russian tradition of 'mood landscape'. Appointed director of the Surikov Institute of Arts in Moscow, after the war he raised a new generation of artists. His impressionist approach to painting and artistic freedom inspired the creative work of renowned artists such as the brothers Sergey and Alexey Tkachev, Vladimir Gavrilov, Vladimir Stozharov and many others.

At the same time, the young art of the mid-20th century was greatly influenced by Arkady Plastov, who came from an old and well known artistic family. *Haymaking* (1945), his first post-war painting that now belongs in the collection of the State Tretyakov Gallery, symbolised the beginning of a new and peaceful life. Executed in an expressive manner, with bright and powerful colours depicting several generations of Russian peasants, it drew an invisible line between the first and the second halves of the 20th century, giving a strong impulse to the re-evaluation of the objectives and methods of Soviet art. To quote Plastov himself, "*depicting everyday labour... without any hypocrisy and colouring the truth*" has become the focal point of post-war art in Russia. The final step in this struggle for truth was Plastov's painting *Spring* (1954) that became a very distinctive symbol of purification and a forerunner to the period of 'thaw' in Soviet politics and social life.

In the middle of the 1950s, on the wave of important social and political changes, a new generation of artists - later called 'The 1960s Generation' - entered the art scene. The first post-war graduation years in the Surikov Institute of Arts were truly stellar. Brothers Sergey and Alexey Tkachev, Vladimir Gavrilov, Geliy Korzhev, Victor Ivanov, Petr Ossovsky, Dmitry Zhilinsky, Vladimir Stozharov and later Valentin Sidorov, Tair Salakhov, Pavel Nikonov, Victor Popkov and quite a few other talented young artists created the basis of Russian realist art of the second half of the 20th century. Today their works can be found in leading museums - both in Russia and abroad - and are considered classics.





*Екатерина Львовна Сойка:  
Чья эта кружка?*

*Федор Сергеевич Машинин:  
Не знаю.*







Вторая мировая война стала переломным моментом в истории страны, изменив не только национальное и индивидуальное сознание, но и внутреннее содержание и эстетику искусства. Высокий патриотический подъем, через который прошли все советские люди, привел к неприятию пафоса и лицемерия тоталитарного искусства 1930-х. Художники обратились к поиску новых канонов красоты и художественной правды. Центральной темой искусства стала жизнь простого человека. Пейзажный жанр вернулся к традициям классической русской школы, с ее богатым колоритом и сдержанным благородством эмоционального чувства.

Яркими представителями старшего поколения художников, работавших в эти годы, стали Сергей Герасимов и Аркадий Пластов. Их творческое и человеческое влияние стало решающим для развития советского искусства середины – второй половины XX века. Выдающийся представитель московской живописной школы, Сергей Герасимов был приверженцем русской традиции «пейзажа-настроения». Директор Московского Художественного Института имени Сурикова в послевоенные годы, он воспитал новое поколение художников. Его импрессионистическое видение и свобода художественного поиска сформировали творчество таких известных сегодня советских мастеров, как братья Сергей и Алексей Ткачевы, Владимир Гаврилов, Владимир Стожаров и ряд других. Сергей Герасимов стал для них образцом бескорыстного служения искусству.

В то же время огромное влияние на формирование молодого поколения оказал Аркадий Пластов, представитель старинной русской художественной династии. Его работа «Сенокос», написанная в первое послевоенное лето 1945 года и сегодня принадлежащая коллекции Третьяковской галереи, символизировала собой начало новой мирной жизни. Выполненная этюдно, яркими и мощными красками, и изображая несколько поколений русских крестьян, она ознаменовала невидимый рубеж между первой и второй половиной XX столетия, и дала импульс к дальнейшему переосмыслению задач и методов советского искусства. Используя цитату самого Пластова, «изображение труда... без всякой фальши и подсахаривания» стало центральным настроением послевоенного советского искусства. Окончательную смену художественных ориентиров определила его картина «Весна» (1954), ставшая своеобразным символом очищения и предвестником новой эпохи «оттепели».

Именно на волне перемен в середине 1950-х годов в историю искусства вошло поколение живописцев, названных впоследствии «шестидесятниками». Первый послевоенный выпуск Художественного Института им. Сурикова стал, по-настоящему, звездным. Братья Сергей и Алексей Ткачевы, Владимир Гаврилов, Гелий Коржев, Виктор Иванов, Петр Оссовский, Дмитрий Жилинский, Владимир Стожаров, а позже Валентин Сидоров, Таир Салахов, Павел Никонов, Виктор Попков и ряд других не менее выдающихся художников сформировали облик русского реалистического искусства второй половины XX века. Их произведения сегодня находятся в ведущих музеях России и давно признаны классикой.

In the 1960s, Russia experienced a powerful cultural uplift that divided Soviet art into two independent movements - Realism and Nonconformism. The *Lianozovskaya* group played a crucial role in the development of nonconformist art that was based on traditions of Russian Avant-garde. Artists such as Oscar Rabin, Dmitry Krasnopevtsev, Dmitry Plavinsky, Vladimir Veisberg, as well as Moscow conceptualists Vladimir Yankilevsky, Eduard Gorokhovskiy, Vitaly Komar, Alexander Melamid, Ilya Kabakov and Eric Bulatov interpreted the world around them conceptually, turning simple objects of everyday life into symbols of their time and existential features of Soviet reality. The most important change in the realist art of that time was the birth of the so-called 'severe style'. The artists who followed this line (the most prominent being Victor Ivanov and Geliy Korzhev) saw the portrayal of modern man - and his struggle with his inner and external circumstances - as the principle mission of Soviet art. Expressive interpretation of reality, an open and a very emotional attitude towards everything that was happening in the country and an attempt to create an ideal and morally strong hero image are among the most recognisable features of the 'severe style'.

It is interesting that on this wave, important changes appeared in the landscape genre of the 1960s and 1970s, which became a platform for the expression of an important motif in Russian art - the motif of the Motherland. Artists who devoted their careers to this genre were brothers Sergey and Alexey Tkachev, Vladimir Stozharov, Efrem Zverkov, Valentin Sidorov, Alexey Gritsai and - in a slightly different interpretation - Victor Ivanov and Petr Ossovsky. Aesthetically, their works were deeply Russian, portraying a country that looked modern, relevant and of its day. Landscape in those years gained a deeper symbolical meaning - on one hand an artistic interpretation of nature; on the other, an important element of the all-embracing image of the Motherland. However, the most important aspect of this genre of Soviet art was that it gave artists a much-needed freedom and an opportunity to follow their inspiration, rather than the restriction to fulfil an ideological programme.

In general, Soviet art of the second half of the 20th century, despite the diversity in styles and movements, had two very prominent and unifying tendencies. Firstly, the growing importance of Man, his true feelings and the essence of his life. Secondly, the growing importance of the personality of the artist himself. The world he portrayed had now become a living and changing reflection of his own personal experiences and emotional attitude. A sharp, yet compassionate outlook on life and opposition to the political regime from the perspective of artist rather than political campaigner, brought together the previously-deemed irreconcilable 'official' and 'unofficial' Soviet art. Living in such difficult political times, artists of the Soviet era never betrayed the ideals and traditions of Russian art. This ensures their artistic legacy remains important and relevant today.



1960-е годы ознаменовались небывалым культурным подъемом, разделив советское искусство на два независимых течения – реализм и нонконформизм, центральную роль в развитии которого сыграла Лианозовская группа, неформальное объединение художников, обратившихся к наследию русского авангарда. Нонконформисты, в числе которых были Оскар Рабин, Дмитрий Краснопевцев, Дмитрий Плавинский, Владимир Вейсберг, а также московские концептуалисты Владимир Янкилевский, Эдуард Гороховский, Виталий Комар и Александр Меламид, Илья Кабаков, Эрик Булатов и ряд других художников, трактовали предметный мир концептуально, превращая привычные предметы в символы эпохи, экзистенциальные знаки советской действительности.

В реалистической живописи этого периода наиболее значительным событием стало появление так называемого «сурового стиля». Художники этого направления, наиболее яркими из которых были Виктор Иванов и Гелий Коржев, главной задачей искусства видели изображение характера и облика современного человека, его напряженной борьбы с внешними и внутренними обстоятельствами, самопреодоления. Экспрессивная интерпретация действительности, открыто эмоциональная оценка происходящих событий и утверждение в чертах героев картин некоего идеального представления о подлинно красивом и нравственно стойком человеке, стали наиболее характерными признаками работ этих живописцев.

Интересно, что на волне сурового стиля в 1960-е-1970-е годы серьезное развитие получил и жанр пейзажа, во многом ставший способом образно сформулировать столь важное для русского человека понятие Родины. Художниками, посвятившими значительную часть своего творчества этому направлению, стали братья Сергей и Алексей Ткачевы, Владимир Стожаров, Ефрем Зверьков, Валентин Сидоров, Алексей Грицай, в более жанровой интерпретации – Виктор Иванов, Петр Оссовский.







**Maricevic Fine Art** specialises in the masters of Russian realism of the 19th and 20th centuries, including works by such classic artists as I. Repin, I. Aivazovsky, K. Makovsky, A. Arkhipov and others; an important body of work by Russian émigré artists (K. Korovin, F. Malyavin, N. Fechin, K. Gorbatov, S. Kolesnikov) and selected artists of the Soviet period such as V.Ivanov, brothers Tkachev, V.Sidorov, Alexey and Alexander Gritsai, A. Kurnakov and G. Korzhev.



Их работы, глубоко проникнутые народной эстетикой, создавали обобщенный портрет страны, который до сих пор не теряет своей актуальности. В те годы к пейзажу вновь возвращается высокая смысловая и символическая нагрузка. Изображенная художником природа, с одной стороны, является чисто художественной интерпретацией, с другой – должна восприниматься, как элемент более всеобъемлющего понятия родной страны. Пейзажный жанр в советской живописи всегда был полон реминисценций, озвучен историческим эхом и возвеличен как целостное и многогранное понятие земли. Однако, его главная ценность заключалась в том, что он давал художникам столь необходимую им свободу творчества и возможность, в первую очередь, следовать своему вдохновению, нежели необходимости исполнения идеологического заказа.

В целом, в советском искусстве второй половины XX века, при большом разнообразии стилей и направлений, можно выделить две наиболее важные объединяющие тенденции. Во-первых, возрастающий интерес к человеку, обнажение его чувств и сути его жизни. Во-вторых, растущую значимость личного начала самого художника. Мир, изображаемый им, отныне предстает как живое и изменчивое отражение его персонального опыта и эмоциональной оценки происходящих событий. Острый и сочувственный взгляд на жизнь и противостояние режиму с позиций художника, а не политического деятеля, объединяет оба, до сих пор считающихся непримиримыми, лагеря «официального» и «неофициального» советского искусства. Живя в сложное с политической точки зрения время, художники советской эпохи не изменяли идеалам и традициям русского искусства, что делает их творческое наследие по-прежнему актуальным сегодня.

*Maricevic Fine Art специализируется на русской реалистической живописи XIX-XX веков. Галерея представляет работы выдающихся классиков (И. Репин, К. Маковский, И. Айвазовский, А. Архипов и др.), художников русской эмиграции (Ф. Малявин, К. Коровин, Н. Фешин, К. Горбатов, С. Колесников и др.), а также избранных мастеров советского искусства (В. Иванов, братья Ткачевы, В. Сидоров, Алексей и Александр Грицаи, А. Курнаков, Г. Коржев и ряд других).*

- Page 88: **Vladimir Stozharov** (1926-1973) - *The Church of the Saviour na Gorodu* 1959 Oil on Board  
Maricevic Fine Art
- Page 89: **Alexander Gerasimov** (1881-1963) - *Stalin and K.E. Voroshilov in the Kremlin after the Rain* 1938  
Oil on Canvas The State Tretyakov Gallery, Moscow
- Page 90: **Arkady Plastov** (1893-1972) - *Haymaking* 1945 Oil on Canvas  
The State Tretyakov Gallery, Moscow
- Page 91: **Sergey and Alexey Tkachev** (b.1922 / 1925) - *Homeland On the Ancient Vschizh* 1982-5  
Oil on Canvas Maricevic Fine Art
- Gely Korzhev** (b.1925) - *Forgotten Buffon* 1987 Oil on Canvas  
Maricevic Fine Art
- Page 92: **Ilya Kabakov** (1910-1972) - *No. 7 From the Kitchen Series* 1982 Mixed Media  
Private Collection
- Gely Korzhev** (b.1925) - *Mother (from the series 'Scorched by the Fire of War')* 1965-1976  
Oil on Canvas Ulianovsk Art Museum
- Page 93: **Sergey Gerasimov** (1885-1964) - *Autumn Day, Landscape with Cart* 1959 Oil on Canvas  
Maricevic Fine Art
- Page 94: **Boris Vladimirski** (1878-1950) - *Roses for Stalin* 1949 Oil on Canvas
- Page 95: **Valentin Sidorov** (b.1928) - *Spring, High Skies* 1960 Oil on Canvas  
Maricevic Fine Art
- Page 96: **Oskar Rabin** (b.1928) - *Still-life with Icon, Lamp and Deck of Cards* 1990  
Oil & Mixed Media on Canvas The State Russian Museum, St. Petersburg
- Page 97: **Victor Ivanov** (b.1928) - *Family 1945* 1958-1964 Oil on Board  
Maricevic Fine Art
- Page 99: **Savelieva Valentina** (b.1938) - *Memory* 1991 Oil on Canvas  
Academy of Arts Foundation, St. Petersburg
- Savelieva Valentina** (b.1938) - *Morning* 1974 Oil on Canvas  
Academy of Arts Foundation, St. Petersburg





# *The St. Petersburg Community of Contemporary Artists*

By Tatyana Cohen

**W**ith few exceptions, artists from the contemporary school of St. Petersburg were educated in the city itself, either at the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture or the Academy of Industrial Arts (the *Mukhina*).

There is a well-known saying that Russia is famous for its teachers, but their students enrich and expand its fame. Students and staff of the I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture (formerly the Russian Imperial Academy of Arts) include Oleg Yermeev and Nikolay Repin (Senior Professors of the Institute who follow the traditions of Realism) and Valeriy Pimenov, Anatoliy Davidov, Boris Nikolaev, Vyacheslav Mikhailov, Rashid Dominov, Oleg Yakhnin, Tatyana Fedorova, Oleg Dozortzev, Olga Suvorova, Michael Mikhailovsky, Arsen Kurbanov, Julia Bekhova, Andrew Sklyarenko, Nikolai Blokhin, Vasily Bratanyk, Irina Alexandrina, Kirill Dartsuk, Vladimir Ezhakov, Pavel Eskov, Anna Denderina, Andrey Selenin, Fyodor Fedunin and Anna Vinogradova - who are graduates of the Institute and who have found their own artistic language.

These students have achieved world recognition, have exhibited internationally and their work can be found in museums throughout Russia and abroad.







**З**а редким исключением, художники современной школы Санкт-Петербурга получили образование в самом городе, либо в Институте Живописи, Скульптуры и Архитектуры имени Репина или в Академии Промышленного Искусства имени Мухомовой.

Существует хорошо известное изречение: учителями славится Россия, ученики приносят славу ей. Студенты и сотрудники Института Живописи, Скульптуры и Архитектуры имени Репина (бывшей Российской Императорской Академии Художеств), включая Олега Еремеева и Николая Репина (старшие преподаватели Института, которые следуют традициям реализма) а также Валерий Пименов, Анатолий Давыдов, Борис Николаев, Вячеслав Михайлов, Рашид Доминов, Олег Яхнин, Татьяна Федорова, Олег Дозорцев, Ольга Суворова, Михаил Михайловский, Арсен Курбанов, Юлия Бекхова, Андрей Складенко, Николай Блохин, Василий Братанюк, Ирина Александрина, Кирилл Дацук, Владимир Ежаков, Павел Еськов, Анна Дендерина, Андрей Селенин, Федор Федунин и Анна Виноградова, которые являются выпускниками института и которые нашли свой собственный художественный язык.

Эти выпускники добились мирового признания на международном уровне и их работы можно найти в музеях по всей России и за рубежом.







Russian artists are skilled in combining technical genius with a strength of culture and personality to create powerful works of art. Nikolay Blokhin shares this lineage. Blokhin belongs to a special breed of artists known world-wide for the excellence of their art. He was born in Leningrad in 1968 and graduated from Repin's in 1995, where he has since been teaching. His touch is light and spontaneous, while his rendering of sunlight and his vivid coloration create dazzlingly virtuoso interpretations of life. The paintings hold both beauty and a quality of reality that one seeks in life as well as art. In 2002 he was awarded the *Grand-Prix* at the International Portrait Competition held by the Metropolitan Museum in New York. Blokhin's Russian soul and formidable talent place him at the vanguard of a new generation of artists - those who have gone beyond tradition to create their own unique language of art.

Today, St. Petersburg is home to artists belonging to different generations, following diverse trends and working in varied styles. The best painters are in constant demand both from galleries and individual patrons. Many artists settle in St. Petersburg to gain inspiration and the city becomes an integral part of their working lives, much like the Paris School of artists of the last two centuries or the St. Ives Group in the UK.

Vladimir Ovchinnikov has lived in the city since 1945. Working in the Mariinsky Theatre of St. Petersburg as an assistant to the artist Kirill Kustodiev and then in the State Hermitage Museum was a profound schooling for Ovchinnikov. The Hermitage is his lifeblood - an oasis in what was previously a suffocating space, playing a healing role in the life of a generation of young artists in search of enlightenment. Ovchinnikov has exhibited at the Hermitage twice (a remarkable achievement) and is easily recognisable - with his central characters like actors in a theatre and with his plastic world, which he creates emphatically (sometimes aggressively) with tense contrasts of light and dark and with the simplified roundness of human bodies. There is always a kind of 'space' in the paintings of Ovchinnikov, in which the observer feels free, without a persistent prompting from the artist, to use his own perception. Equally, one can smile or be sad, since the artist does not impose his emotions or attitudes on the viewer.

Русские художники квалифицированно сочетают технический гений с силой культуры и их индивидуальной способностью создавать мощные произведения искусства. Николай Блохин следует этой тенденции. Блохин принадлежит к особой породе художников, известных во всем мире за их высокое искусство. Он родился в Ленинграде в 1968 году и окончил «Репинку» в 1995 году, где он с тех пор и преподает. Его прикосновение светло и спонтанно, в то время как его вынесение солнечного света и его яркой окраски создаёт виртуозную интерпретацию жизни. Картины содержат в себе как красоту так и качество действительности, что каждый ищет в жизни а также в искусстве. В 2002 году Николай Блохин был удостоен Гран-при на Международном Конкурсе «*Портрет*», который был организован Музеем Метрополитен. Блохин с его русской душой и огромным талантом занимает своё место в авангарде нового поколения художников - тех, кто выходит за рамки традиции чтобы создать свой уникальный язык искусства.

Сегодня Санкт-Петербург является домом для художников, принадлежащих к разным поколениям, следующих разнообразным тенденциям и работающих в различных стилях. Лучшие художники пользуются постоянным спросом как галереями, так и индивидуальными коллекционерами. Многие художники поселились в Санкт-Петербурге чтобы получить вдохновение, и город стал неотъемлемой частью их творческой жизни, как Парижская школа художников последних двух столетий или Санкт-Ив группа в Великобритании.

Владимир Овчинников живет в городе с 1945 года. Работа в Мариинском театре Санкт-Петербурга в качестве помощника художника Кирилла Кустодиева, а затем в Государственном Эрмитаже была глубокой школой для Овчинникова. Эрмитаж является его жизненной силой- оазис в том, что раньше было высыхающим местом, играя роль исцеления в жизни целого поколения молодых художников в поисках вдохновения. Овчинников выставлялся в Эрмитаже дважды (выдающиеся достижения) и он легко узнаваем - с его персонажами, как актёрами в театре и с его пластичным миром, который он создает решительно (иногда агрессивно) с напряженным контрастом светлых и темных тонов, и с упрощенной округлостью человеческих силуэтов.





Vyacheslav Mikhailov graduated from the Repin Institute in 1977. He has been a member of the Russian Union of Artists since 1979, the State Artists Association of Italy ('ITALART') since 1993 and is an Honoured Artist of Russia. Since 1977 he has contributed to over two hundred exhibitions in Russia and abroad, including forty-seven one-man shows. His works can be found in the Russian Museum, Hermitage Museum, Tretyakov Gallery and private collections in Russia and abroad. Mikhailov won First Prize in the *Russian Beauty* exhibition, held in Paris in 1982. He has developed his own original and unique style of painting and creates abstractions on architectural themes, with skilful colour schemes and balanced compositions. Painted in a fascinating technique, they combine both smooth and rough textures, achieved by the use of chalk priming.

*"Vyacheslav Mikhailov was, and still is, an artist of surprises,"* says Mikhael German, Professor, Doctor of Art Criticism and Head Researcher of The Russian State Museum. *"He possesses a very rare type of courage of not being afraid to change his method and style ... Work for him is the only way of existence - its burden and joy is life itself. He seeks to move beyond himself ... to burst into unknown space of thought, associations and plastic methods."*

Valery Lukka emerged with dramatic, bright paintings depicting human forms - naked and defenceless - in delicate, textured works. His tragic and lyrical romanticism is characterised by the profundity of the artist's emotional experience, which is a feature of Russian culture as a whole. Felix Volossenkov does not follow the tradition of communicating with the viewer through realistic images - he prefers expression and devotes his attention to the energy of an object rather than to the object itself. He views objects from different personal perspectives, which can be realised in numerous ways.

Vyacheslav Mikhailov, Valeriy Lukka and Felix Volosenkov are prominent in the field of contemporary art, not only in Russia, but the world over.

Leningrad in the 1950s and 1960s saw the emergence of several outstanding artists who worked in the style of 'Abstract Expressionism'. In retrospect, the artistic search of Ye. Mikhnov-Voytenko, M. Kulakov, V. Kubasov and V. Mikhaylov paralleled the synchronous processes in the art of Western Europe and America - and was sometimes even further advanced. Gleb Bogomolov was one of the leaders of the movement of Non-Conformist artists (Russian Underground) in Leningrad. Conformism (Latin: *conformis* – similar, corresponding) is a moral-political term, which means time-serving and passive adoption of the existing order. Accordingly, non-conformism was a refusal to follow the prevailing opinion. He participated in Leningrad's first exhibition of Unofficial Art in the Gaza Palace of Culture and was awarded *Laureat of The Tsarskoselskaya* in 1997. His works can be found in many museums and private collections, including The State Russian Museum (St. Petersburg), The State Tretyakov Gallery (Moscow) and the Museum of Soviet Unofficial Art (New York). He lives and works in St. Petersburg.

The Museum of Nonconformist Art, which was founded in St. Petersburg, is a scientific and archive centre for studying and propagandising nonconformist art as well as contemporary, non-commercial art in Russia. From 1998 to 2003, the museum held 40 exhibitions. In 1992 the New Academy of Fine Arts was founded, which became the centre of alternative art in St. Petersburg - the only centre of its kind. Artists Oleg Maslov, Viktor Kuznetsov, Denis Egelsky, Georgy Guryanov, Egor Ostrov and Olga Tobreluts were founding members of the Academy. Andrey Kuzmin and Alexey Semichev founded the Artist Team in 1991. They work according to the New Academic style.

Sergey Bugaev (known as 'Africa') uses objects of the 'Soviet Cult'. Numerous portraits of political leaders, models of equipment and architecture, souvenirs and printed material make up the greater part of his work. Africa includes these objects in exhibitions of his work, where they illogically combine with other visual systems and contexts, from archaism to microbiology. Such a combination can be seen in the cycle *Aphasia* (1992-95) - a series of Soviet flags decorated with relevant symbols and slogans: *'Under the Guidance of the Communist Party of the Soviet Union - On to Victory!'* or *'Proletariat of the World Unite'* - complemented by depictions of prehistoric peoples, angels, Egyptian gods, micro-organisms, cartoon heroes and extraneous inscriptions which lead to an evident nonsense of the Soviet symbols, which have outlived their time and which continue an absurd existence in post-Soviet history. Lenin becomes the hero of a comedy and Rasputin advertises a brand of vodka bearing his name. The myth of frustration regarding the lost context - the collapse of the USSR - is the basis of Africa's artistic projects. It can also be traced in Neo-expressionist painting and in reproductions of the clichés of mass culture. Africa represented Russia at the 48th Venice Biennale in 1999.





**Vyacheslav Mikhailov** (b.1945)

*Gothique 2008*

Mixed Media, Levcas and Acrylic on Canvas  
Tatyana International Art Inc.



**Alexandra Nedzvetskaya (b.1981)**

*Margaret - The Walpurgis Night*

Oil on Canvas

Academy of Arts Foundation, St. Petersburg

Вячеслав Михайлов окончил институт Репина в 1977 году. Он был избран членом Российского Союза художников в 1979 году, член ассоциации художников Италии ('ITALART') с 1993 года и является заслуженным художником России. С 1977 года он участвовал в более двухсот выставок в России и за рубежом, в том числе у него было сорок семь персональных выставок. Его работы можно найти в Русском музее, Эрмитаже, Третьяковской галерее и частных коллекциях в России и за рубежом. Михайлов выиграл первый приз в Париже в выставке «Русская красавица» в 1982 году. Вячеслав Михайлов разработал свой собственный оригинальный и неповторимый стиль живописи и создает абстракции на архитектурные темы, с умелым цветовым решением и сбалансированными композициями. Сделанные посредством уникальной техники, они сочетают в себе гладкую и грубую текстуры, достигнутые за счет использования грунтования а также старой техники левкас, которой Мастер успешно и талантливо владеет.

*«Вячеслав Михайлов был и по-прежнему есть, художник сюрпризов»,* говорит Михаил Герман, профессор, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского государственного музея. *«Он обладает очень редким видом мужества не бояться менять свой метод и стиль ... Работа для него это единственный способ существования, ее бремя и радость это и есть сама жизнь. Он стремится выйти за свои пределы... ворваться в неизвестные пространства мысли, ассоциаций и пластических методов».*

Валерий Лукка возник с драматическими, яркими картинами, изображающими человекские формы - обнаженными и беззащитными - в деликатных, текстурных работах. Его трагический и лирический романтизм характеризуется глубиной эмоционального опыта художника, который является характерной чертой русской культуры в целом. Феликс Волосенков не следует традициям общения со зрителем посредством реалистичных изображений - он предпочитает выражение и посвящает свое внимание энергии объекта, а не самому объекту. Он смотрит на объекты из разных личных перспектив, которые могут быть реализованы различными способами.

Вячеслав Михайлов, Валерий Лукка, и Феликс Волосенков занимают видное место в современном искусстве, причем не только в России, но и во всем мире.

Ленинград в 1950-е и 1960-е годы видел появление ряда выдающихся художников, работавших в стиле «абстрактного экспрессионизма». В ретроспективе художественный поиск Микнова-Войтенко, М. Кулакова, В. Кубасова, В. Михайлова шел параллельно синхронным процессам искусства Западной Европы и Америки, - и иногда даже был более глубоким, чем на Западе. Глеб Богомолов был одним из лидеров Движения не-формалов (Нонконформист) художников (Российское подполье) в Ленинграде. Конформизм (Латинская: *conformis* - похожи, соответствующая) морально-политический термин, который означает, пассивное принятие существующего порядка. Соответственно, нонконформизм есть отказ следования существующим порядкам. Глеб Богомолов участвовал в первой выставке неофициального искусства в Ленинграде в Дворце культуры им. И. И. Газа и был удостоен звание Лауреата Царскосельской премии в 1997 году. Его работы можно найти во многих музеях и частных коллекциях, в том числе в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), Государственной Третьяковской Галерее (Москва) и «Музее Советского Неофициального искусства» (Нью-Йорк). Он живет и работает в Санкт-Петербурге.

Музей Нонконформистского искусства, который был основан в Санкт-Петербурге, является научным и архивным центром по изучению и пропагандированию Неформального искусства, а также современноого, не-коммерческого искусства России. С 1998 по 2003 год в музее проведено 40 выставок. В 1992 году была основана Новая Академия Искусств, которая стала центром альтернативного искусства в Санкт-Петербурге - единственный центр такого рода. Художники Олег Маслов, Кузнецов Виктор (ГиперПуппер), Денис Егельский, Георгий Гурьянов, Егор Остров, Ольга Тобрелуц были основателями Академии. Андрей Кузьмин и Алексей Семичёв основали художественный союз в 1991 году. Они работают в соответствии со стилем Новой Академии.

Сергей Бугаев (известный, как «Африка») использует объекты из «Советского Культа»: Многочисленные портреты политических лидеров, модели техники и архитектуры, сувениры и печатные материалы составляют большую часть его работ. Африка включает такие объекты в выставки, где они нелогично объединяются с другими визуальными системами и контекстами, от архаизма до микробиологии.



At the end of the 1980's, Necro-realism acquired a central and yet questionable role in the art of St Petersburg. The works of Vladimir Kustov, Igor Bezrukov, Valery Morozov, Sergey Barekov (Serp), Andrey Myortvy and Yury Tsirkul united around group leader Evgeny Yufit. The movement was directed against existing cultural values and therefore could not but attract attention. Amidst the stylistic and technical variations, the meaning behind and Necro-realist work is the *'revelation of death as a spectacle'*, not mediated through any cultural conditions or euphemisms. If such things appear in Necro-realism, then it is under the banner of 'Humiliation' or 'Destruction'.

These days St. Petersburg is home to a free culture and contemporary artists work according to their own stylistic preferences. The artists Elena Gubanova and Ivan Govorkov are well-known in the community. Gubanova works in a manner of spiritual abstraction - an amalgamation of textures, various materials, complex volumes and unusual solutions. Her husband, Ivan Govorkov, is a distinctly intellectual artist, predisposed to meaningful and expressive paradoxes. He uses various mediums (graphic works, sculpture, easel and monumental painting). The work of Alexander Bazarin is personal, naked, open and vulnerable. He refers to himself as a Mannerist, although his interpretation of fantasy, invention, imagination, idealistic and romantic features bring Bazarin the problems faced by the modern Mannerist. Disharmony, deformation of figures and aestheticism of detail sometimes outshines the refinement of the composition itself. Another painter working in the allegorical symbolic manner whose roots are not from St. Petersburg (but who has become an important figure in the city's art scene) is Armen Gasparyan. He was born in Armenia but for over 20 years has lived and worked in St. Petersburg. In his art, ancient oriental traditions merge with classic occidental culture. The world of his romantic and symbolic characters is filled with dramatic feelings and lyrical intimacy.

Arkhip Kuindji said: *"Power of Art is not in the style of art, but it is in the expression of your individuality, in sincerity and honesty."* The contemporary art of St. Petersburg offers the modern collector works of art in which multilayer philosophical content is harmonically enveloped into a refined and beautiful form. The artists I have mentioned here are highly professional and talented, who can't imagine their lives outside the artistic community. They are very different and intelligent individuals whose natural choice is determined by their depth of artistic intuition and a high level of professional expression.

*Tatyana Cohen runs Tatyana International Art, Inc. - specialising in artists of the St. Petersburg School.*





Такое сочетание видно в цикле афазии (1992-95) - серия советских флагов, украшенных соответствующими символами и лозунгами: «Под руководством Коммунистической партии Советского Союза - на Победу!» Или «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» - дополнены изображениями доисторических народов, ангелов, египетских богов, микроорганизмов, героями мультфильмов и посторонних надписей, которые приводят к очевидному нонсенсу из советских символов, которые пережили свое время и которые по-прежнему продолжают абсурдное существование в Пост-советской истории. Ленин стал героем комедии и Распутин рекламирует водку, носящую его имя. Миф разочарования относительно потерянного смысла - распад СССР - это основа художественных проектов Африки. Это также может быть прослежено в «Нео-экспрессионистской» живописи и репродукциях клише массовой культуры. Африка представлял Россию на 48-м Венецианском биеннале в 1999 году.

В конце 1980-х годов, некро-реализм приобрел центральную и в то же время сомнительную роль в искусстве Санкт-Петербурга. Работы Владимира Кустова, Игоря Безрукова, Валерия Морозова, Сергея Барекова (Серп), Андрея Мёртвый и Юрий Циркуль объединяются вокруг лидера группы Евгения Юфита. Это движение было направлено против существующих культурных ценностей и, следовательно, не могло не привлекать внимания. Среди стилистических и технических вариантов, смыслом «некро-реалистической» работы является «откровение смерти как зрелища», не опосредованное через любые культурные условия или ограничения. Если такие вещи появляются в Некро-реализм, то под лозунгом «оскорбление» и «уничтожение».

Художники Елена Губанова, Иван Говорков, хорошо известны Петербургскому обществу. Губанова работает в манере духовной абстракции. Ее произведения представляют собой объединение фактур, различных материалов, сложных объемов и необычных решений. Она работает вместе с мужем, Иваном Говорковым, явно интеллектуальным художником, предрасположенным к значимым и выразительным парадоксам. Он использует различные средства (графические работы, скульптуры, студийную и монументальную живопись).

В эти дни Санкт-Петербург является домом свободной культуры и современных художников, работающих в соответствии со своими собственными стилистическими предпочтениями. Работы Александра Базарина являются личными, обнаженными, открытыми и уязвимыми. Он ссылается на себя как представителя



**Vladimir Ovchinnikov (b.1941)**

*At the TV 2000*

Oil on Canvas  
Private Collection



«маньеризма», хотя его толкование фантастики, изобретения, воображения, идеалистических и романтических особенностей сталкивают его с проблемами, стоящими перед современным маньеризмом. Дисгармония, деформация фигур и эстетизм детализации иногда превосходят саму композицию. Другим художником, работающим в аллегорической символической манере, чьи корни не из Санкт-Петербурга (но кто стал важной фигурой в городской арт-сцене) является Армен Гаспарян. Он родился в Армении, но в течение более 20 лет живёт и работает в Санкт-Петербурге. В его искусстве древние восточные традиции сливаются с классической западной культурой. Мир его романтических и символических персонажей наполнен драматическими чувствами и лирической интимностью

Архип Куинджи сказал, что сила искусства не в его стиле, а в выражении индивидуальности, в искренности и честности. Современное искусство Санкт-Петербурга предлагает коллекционеру нашего времени произведения искусства, в которых многослойное философское содержание гармонично охватывает изысканную и красивую форму. Художники, упомянутые здесь высокопрофессиональные и талантливые личности, которые не могут представить свою жизнь вне художественного сообщества. Они очень разные и интеллектуальные люди, чей выбор определяется глубиной художественной интуиции и высоким уровнем профессионального выражения.

*Татьяна Кохэн, Президент Tatyana International Art, Inc. - специализирующейся на художниках Санкт-Петербургской Школы.*

Page 100: **Gleb Bogomolov** (b.1933) - *Cold House with Playing Cards* 1980 Oil on Canvas  
Courtesy Sotheby's London

Page 101: **St. Petersburg Academy of Arts**

**Valery Lukka** (b.1945) - *The Birth of Venus* 1993 Mixed Media on Canvas  
Courtesy Valery Lukka

Page 102: **Nikholay Blokhin** (b.1968) - *Old Arlekhin* Oil on Canvas  
Courtesy Val Bocharov

Page 103: **Andrey Selenin** (b.1973) - *Southern Nights* 2006 Oil on Canvas  
Tatyana International Art, Inc.

Page 108: **Andrey Selenin** (b.1973) - *Wind Mills* 2008 Oil on Canvas  
Tatyana International Art, Inc.

Page 109: **Anton Ovsianikov** (b.1973) - *Village* Oil on Canvas  
Tatyana International Art, Inc.



**Alexandra Nedzvetskaya (b.1981)**

*Summer*

Oil on Canvas

Academy of Arts Foundation, St. Petersburg