



MAJOR WORKS

Icon with Four Saints A Rediscovered Masterpiece

By Frederic Cloth of Yale University

A tiny image of this icon on a saleroom website triggered the attention of Mr. Rudolf Kratochwill, who is known to have a penchant for very early icons. Although described as a heavily damaged fragment of a late Russian icon and its size was not given, Mr. Kratochwill was instantaneously intrigued by its lucidity and the powerful expression on the faces of the depicted Saints.

After acquiring the piece, he was able to trace its history to the prestigious Temple Gallery in London from a small damaged label on the reverse. Sir Richard Temple Bt, PhD confirmed the sale of the icon in the late sixties as an important, possibly 'medieval' work. He added that the knowledge and appreciation of icons had taken a giant leap over the last forty years and that the piece was worth further research.

The elongated arm of the Saint on the top of the panel, together with the simple but strong linear composition of the figures, the basic and bright colour palette of the artist* and its unusual craquelure created an intriguing puzzle regarding its origin. Sadly, in the late sixties, icons were thought of as mystical and decorative objects by the non-Russian Orthodox and non-Greek Orthodox community and lacked the recognition afforded to, for example, Italian Renaissance painting. Collectors and dealers such as Sir Richard Temple would show the art world in the years to come that icons are actually beautiful works of art in their own right - their full splendour rivalling, if not occasionally surpassing, the greatest of old master paintings.

Dr. Ron Leenheer, antiquities curator at the Allard Pierson Museum in Amsterdam, indicated that the icon was unquestionably more Middle Eastern than Greek or Russian in origin. He cited two characteristics of the Kratochwill icon which defined the development of icon painting in the late 10th and early 11th centuries at the Saint Catharina Monastery in Sinai. Firstly, it illustrated without doubt the continuation of pre-iconoclastic painting tradition into the post iconoclastic period, while secondly, it showed a turn towards the classical concept of art, reflected in the delicacy of drawing and the beauty of form.

Through wood and paint analysis, the icon was subsequently dated accurately between the years 980 to 1025 A.D. and confirmed its original attribution as Middle Eastern, Sinai. Although it is uncertain whether all Sinai icons were painted in St. Catharine's Monastery, it is likely that some were brought there and the fact that they survived is due to its remote location and the respect the monastery gained from the Muslims, therefore sparing their destruction. Several important icons came from the imperial ateliers of Byzantium, including one with scenes from the story of King Abgar, which includes the earliest representation of the Holy Mandylion. Others are portraits of Christ, the Archangels, Saints, hierarchs and hermits. Illuminated manuscripts were produced in great numbers during this period, including Gospel-books which have a significant corroboration with the manuscriptuèesque iconography of the Kratochwill icon.

*Colour Symbolism

In iconography there are two distinct categories of colours. Firstly, white, red, green and blue, used to express life, purity, peace and goodness. The second category is black, brown, grey and yellow, used to express danger and impurity. Christian beliefs follow the thought of Dionysus the Aeropagite, who distinguishes three types of symbols: noble, middle and base.

A series of icons, originally from Sinai, are now found in the Kiev Museum and the church of Santa Maria Nova (Saint Mary the New) in Rome. A number of Sinai manuscripts which once belonged to the monastery were later moved elsewhere, either by 19th century learned Russian travellers (for example, the Sinaitic Glagolitic fragments of St. Petersburg) or by unknown monks or pilgrims of an earlier date (such as the Kiev Folia or the Codex Assemanianus).



Икона с четырьмя святыми Вновь открытый шедевр

Автор: Фредерик Клот - Йельский университет

Небольшая икона на веб сайте saleroom.com привлекла внимание известным своим пристрастием к древним иконам господина Рудольфа Крадохвиля. Не смотря на то, что о данной иконе сообщалось, как о серьезно поврежденном фрагменте поздней русской иконы и не был указан ее размер, господин Крадохвиль моментально был заинтригован ясностью ее изображения и впечатляющим выражением лиц святых. Маленький поврежденный ярлык, обнаруженный господином Крадохвилем на обратной стороне иконы после ее приобретения, привел след к престижной галерее “Temple Gallery” в Лондоне. Сэр Ричард Темпл - баронет, доктор философии, подтвердил, что продал икону в конце шестидесятых годов, как важную, возможно «средневековую». Господин Темпл добавил, что за последние сорок лет понимание ценности икон и знания и них намного углубились, и что данная икона, несомненно, заслуживает дальнейшего анализа.

Особенно вытянутая кверху доски рука святого, простые, но строгие прямые линии фигур, преобладание яркой цветовой гаммы*, необычные трещины по красочному слою озадачивают даже сильнее, нежели решение вопроса происхождения данной иконы. К сожалению, в конце шестидесятых годов, иконы рассматривались нерусской православной и негреческой православной общиной как мистические декоративные предметы и они не ценились, например, так, как итальянская живопись эпохи Ренессанса. Коллекционеры и перекупщики, такие как сэр Ричард Темпл, в будущем могли бы показать миру искусства, что иконы сами по себе являются прекрасными произведениями искусства и по своей величественности соперничают, если порой не превосходят, самые великие картины старых мастеров. Доктор Рон Ленер, куратор античного отдела музея археологии Алларда Пирсона в Амстердаме, отметил, что родиной иконы, несомненно, является Ближний Восток, а не Греция или Россия. Доктор Ленер упомянул две особенности иконы Крадохвиля, характерные для техники иконописи конца 10 - начала 11 веков, применяемой в монастыре святой Катарини в Синае. Прежде всего, икона, бесспорно, демонстрирует продолжение доиконоборческой традиции живописи в постиконоборческий период, во вторых, в ней прослеживается обращение к концепту классического искусства, который проявляется в уточненности рисунка и красоте формы.

После проведения анализа дерева и краски была установлена достоверная дата иконы - между 980 - 1025 г.г. н.э., а также безоговорочно было подтверждено мнение куратора о месте создания иконы: Ближний Восток, Синай. Тем не менее, не установлено, что все Синайские иконы были написаны в монастыре святой Катарини; существует вероятность того, что некоторые иконы были привезены туда и факт их сохранности обусловлен отдаленным расположением монастыря и перенятым у мусульман уважением. Некоторые важные иконы происходят из имперских мастерских Византии, в том числе икона, на которой изображены сцены времен короля Абгара, где мы видим раннее изображение святого Мандилиона. Другие иконы – портреты Христа, Архангелов, Святых, архиереев и анахоретов. В этот период в большом количестве создавались иллюминированные рукописи, включая Евангелия, которые являются достоверным подтверждением иконы Крадохвиля.

*цветовая символика

В иконографии отчетливо различают две категории цветов. Прежде всего, белый, красный, зеленый и синий символизируют жизнь, чистоту, мир и добродетель. Вторая категория цветов - черный, коричневый, серый и желтый - символизируют угрозу и скверну. Христиане придерживаются мнения Дионисия Ареопагита, который выделяет три типа символизма: благородный, срединный и фундаментальный. Ряд икон, происходящих из Синая, находятся сегодня в Киевском музее и церкви Санта Мария Нова (Saint Mary the New) в Риме. Несколько синайских манускриптов, которые однажды принадлежали монастырю, впоследствии были перевезены в другие места либо русскими учеными-путешественниками 19 века (например, синайские фрагменты глаголического текста Санкт Петербурга), либо еще ранее неизвестными монахами или пилигримами (например, Kiev Folia или Ассеманиево Евангелие).



Icon with Four Saints (detail)

Sinai, 980-1025 A.D.

13.6 x 52.7 cm

Tempera and Gesso on Wood

Galerie Kratochwill, Vienna

The Archangel Michael

Veliky Novgorod circa 1475

A Report by Professor G. V. Popov - Doctor of Art History

The icon was painted on three panels of coniferous wood (probably spruce) glued together. On the back side there are traces of three opposite cut-in timber connectors, of which the one in the middle was probably the latest. On the upper and lower edges there are metal clamps holding the panels and also two newer clamps which probably appeared during the last restoration. As of now the panels, besides the clamps, are held together with glue. Their deformation has led to some losses on the back of the Archangel's head.

On the back, a scratched writing 'МИХАИЛ' (Cyrillic: *Michael*) is visible. The writing is probably an instruction for the artist on the choice of character (such writings are quite common in icon painting and book manufacturing of the XV and later centuries). However, the absence of the letter 'Ъ' (common in Old Russian) at the end of the words ending with a consonant requires further linguistic and paleographic consultation. The rough finishing of the panel and its material - spruce - is rare for its time, as early icon series and other artefacts from Novgorod are painted mostly on linden panels. Quite possibly, the said peculiarity can be explained by the fact that this icon was created on the outskirts of Novgorod.

Iconography

The way Archangel Michael's figure is painted (turning right) has clear and multiple analogies with deesis images from ensembles, which experts closely connect with the central archbishop's icon painting studios at the so-called 'Sophia House' (as it is named in documents of that time), i.e. the St. Sophia Cathedral.

There are several deesis series of the XV century that have survived, the earliest being an extremely large deesis from the central iconostasis of the St. Sophia Cathedral of 1438 that is kept in the Novgorod reserve museum. Then there is a deesis series of 9 icons of Novgorod origin from an unknown church or monastery, kept in the State Tretyakov Gallery. There is also a deesis of three remaining icons in the collection of the State Russian Museum from Muromsky monastery at Onega Lake. In addition, there are two icons of the deesis series from the collection of the famous restorer and historian of Old Russian art, A. I. Anisimov, which were later transferred to the State Tretyakov Gallery.

All figures of the Archangel Michael in the said icon ensembles have the same three-quarter turn towards the centre of the row with staffs, spheres or mirrors in their hands. The latter have paired inscriptions XC and IC (in the first case with Archangel Michael, in the second case with Archangel Gabriel). All figures are painted in himation draped over the left shoulder and chitons with rich shoulder embroidery and hem edging. As a rule, Archangel Michael's chiton is green and the himation is red, as on the icon under examination. The size of the said figure is almost identical to the Archangel Michael's figure from the nine-icon deesis series in the collection of the State Tretyakov Gallery: 158 x 64.5 cm. Coincidences like this are rather rare and can mean creation in one atelier. In this connection, an additional technological and restoration examination including colorant analysis could help.

Integrity

As of now the background is cleared up to the field. The halo is tinted with liquid black tempera. Accordingly, the ends of the Archangel's baldric and the caption of the image are the results of the latest restoration. The cinnabar edging is extensively amended. In general, the whole pictorial surface of clothing and the 'personal' (head and hands) underwent restoration and some feature additions of a reconstructive nature. However, the rendering of details, in particular the Archangel's neckpiece, edging, chiton and shoes, the paint combination of ochre with the red edging and the white and blue dots decorating it, have not undergone any interference during restoration.



Archangel Michael
Novgorod 15th Century
59 x 159.5 cm
Tempera on Wood

Galerie Kratochwill, Vienna

Архангел Михаил

Великий Новгород, ок. 1475 г.

профессор Г. В. Попов, д-р искусствоведения

Икона написана на трех досках, изготовленных из дерева хвойной породы (возможно, ели), которые склеены между собой. На задней стороне имеются следы трех встречных врезных шпонок, средний из которых был, возможно, самым поздним. По верхнему и нижнему торцам металлические скобы, крепящие доски, а также по две новейшие скобы, которые, вероятно, появились во время последней реставрации. В настоящее время доски (помимо скоб) крепятся между собой на клеевой основе. Их деформация привела к некоторым утратам в затылочной части головы Архангела.

На задней части иконы нацарапана надпись «МХАИЛ». Надпись, возможно, указание иконописцу для выбора образа (такие надписи были типичны в иконописи и в книжном деле 15 в. и более поздних веков). Тем не менее отсутствие буквы «ять» («Ъ»), которая была характерна в древнерусском языке в конце слов после согласных, требует дополнительной консультации лингвистов и палеографов. Грубая обработка доски и ее материал (ель) редки для того периода, поскольку ранние иконные ансамбли и другие новгородские памятники написаны в основном на липовых досках. Весьма возможно, что данная икона была создана на окраинах новгородских земель, чем и объясняется ее особенность.

Иконография

Изображение фигуры архангела Михаила (в повороте вправо) имеет четкие и многочисленные аналогии с деисусными образами из ансамблей, которые эксперты тесно связывают с центральными архиепископскими иконописными мастерскими при так называемом «Софийском доме» (так он именуется в документах того периода), т.е. Кафедральном соборе святой Софии.

Сохранилось несколько деисусных рядов 15-го века, самый ранний из которых - огромный деисус из центрального иконостаса Софийского собора 1438 г., хранящийся в Новгородском музее-заповеднике. Затем следует деисусный ряд из 9 икон новгородского происхождения из неизвестной церкви или монастыря, хранящийся в Государственной Третьяковской галерее. Существует также деисус из трех сохранившихся икон из Муромского монастыря на Онежском озере в собрании Государственного Русского музея. Еще две иконы из деисусного ряда из коллекции известного реставратора и историка древнерусского искусства А. И. Анисимова находятся ныне в Государственной Третьяковской галерее.

Все изображения архангела Михаила в указанных ансамблях представлены в идентичном трехчетвертном развороте к центру чина с посохами, сферами или «зеркалами» в руках. Последние имеют парные надписи IC и XC (в первом случае у архангела Михаила, во втором у архангела Гавриила). Все фигуры представлены в гиматиях, накинутых на одно плечо, и хитонах с богатой обшивкой и каймой по подолу. Как правило, хитон у архангела Михаила зеленый, а гиматий красный (как и на рассматриваемой иконе). Размер фигуры на данной иконе почти полностью совпадает с фигурой архангела Михаила из девятифигурного деисусного ряда в собрании Государственной Третьяковской галереи (158 x 64,5 см). Такие совпадения весьма редки и могут означать, что работы выполнены в одной мастерской. В этой связи дополнительное технологическое и реставрационное исследование, а также анализ красителей, могли бы быть полезны.

Сохранность

В настоящее время фон полностью очищен до грунта. Нимб-tonирован жидкой черной темперой. Соответственно тороки (концы перевязи у Архангела) и подпись образа -результат последней реставрации. Киноварная опушь сильно дополнена. В целом вся живописная поверхность одежды и «личного» (головы и рук) подверглась реставрационной обработке и некоторым дополнениям реконструктивного характера.

Conclusion

Such clear analogies allow us to acknowledge the old age of the icon. The stylistic and chronological character of the few additions made during the latest restoration make it possible to determine that the icon was painted in the XV century.

Professor G. V. Popov, Doctor of Art History 25th April 2009

Тем не менее, передача деталей, в особенности оплечья, каймы, хитона и обуви Архангела, сочетание охры и красного цвета в кайме и украшающие ее белые и синие точки не подверглись реставрационному вмешательству.

Вывод

Определенность аналогий позволяет признать древность иконы. Стилистический и хронологический характер нескольких дополнений, сделанных при последней реставрации, разрешает определить, что икона была создана в 15 веке.

Профессор Г. В. Попов, Доктор искусствоведения 25 апреля 2009 г



Natalia Goncharova

The Fishmonger & Neo-Primitivism

By Dr. Anthony Parton

The work of Natalia Goncharova (1881-1962), the famous ‘Amazon’ of the Russian Avant-garde, is enjoying a considerable revival these days. After decades of neglect, her work has now come into its own, making her the highest selling woman artist at auction (her painting *Apple Pickers* was sold at Christies in 2007 for a total of £4.9 million, whilst a year later her *Rayist Flowers* sold for a record £5.5 million).



What is it about the artist that makes her work so appealing? It is partly to do with her unique role in the history of Russian modernism, which now, a hundred years on, makes her very collectable, but it is also something to do with the way in which Goncharova’s work attracts and engages us. Although ostensibly naïve in construction and execution, Goncharova’s paintings are in fact well-crafted, the result of a good deal of *savoir-faire* and, put simply, the fruit of an artist who was technically excellent but who could disguise that excellence in subtle and beguiling ways so as to further her aesthetic and socio-political agenda. In addition, her work possesses an ‘authentic’ Russian quality, it exudes a certain ‘Russianness’ and it is this, perhaps, above all else, to which we respond as viewers, historians and collectors.

The Fishmonger, one of the highlights of this, The Russian Art Fair, is a case in point. Executed in 1910 or 1911 the work is one of an extensive series of canvases executed in a Neo-Primitive style. At this point in time Goncharova was working in Moscow and played a pivotal role within a small group of avant-garde painters who called themselves the *Knave of Diamonds* (Bubnovy valet). The group included talented artists such as Mikhail Larionov, Iliia Mashkov, Petr Konchalovsky, Alexander Lentulov, Robert Falk, Alexander Kuprin and the young Kazimir Malevich amongst others. The Knave of Diamonds was principally inspired by the example of French modernist art that had now been amassed in the private collections of Ivan Morozov and Sergei Shchukin, as well as by the great ‘blockbuster’ exhibition of contemporary French painting that had been organised in Moscow in 1908 by the magazine and exhibition society *The Golden Fleece* (*Zolotoe runo*). (i)

With an ardent desire to ‘modernise’ Russian art by following the example of Post-Impressionist and *fauve* artists, the young Russian avant-garde set about rejecting their academic training, with its emphasis on classical proportions and mimetic illusionism and embraced a more expressive and vivacious approach to representation. As Kupin later recalled: “*Times had changed and a new orientation had been initiated – an orientation towards the French. During the summer I was in a life-drawing class. I drew life-studies, male and female, in clear imitation of Cézanne, Van Gogh, Manet, Derain and others. Even my palette had been altered. Derain, Cézanne, Matisse and Van Gogh had turned all my conceptions about colour upside down and completely transformed them.... This was mutiny. The old art had turned sour on us and was radically rejected*”. (ii)

Goncharova’s response, like that of her colleagues, was to emulate French example by exploring both the themes and stylistic mannerisms of artists such as Van Gogh, Gauguin, Cézanne and, from 1910 onwards, Matisse. The evidence of this is to be found in her *Sunflowers*, in her early figure paintings of the Russian peasantry, in her studies of bathers, early landscapes and in her still-life paintings, which betray a particular debt to the hot colours, simplistic forms and supple brushwork of fauvism. It was the French who provided the young Russians with the means by which they could finally overthrow the overbearing presence of the Academic tradition. The French liberated the Russian artist to think about their subjects in new ways and to explore painterly resolutions previously undreamed. In short, modernism came to Russia from France and, as Eganbirui put it in his famous monograph on Goncharova, it “*awakened the strength of the Russian artist, provided him with the knowledge he lacked and allowed him to understand the enormous importance of the art of the people and of the pre-Petrine epoch, making possible a return to indigenous craftsmanship*”. (iii)



Natalia Goncharova (1881-1962)

The Fishmonger c.1910

Oil on Canvas 65 x 95.5 cm
Russian Provenance

Наталья Гончарова

“Продавец рыбы” и неопримитивизм

Д-р Энтони Партон

Интерес к работам Натальи Гончаровой (1881-1962), знаменитой “амазонки” русского авангарда, переживает сейчас новый всплеск. После десятилетий забвения ее работы входят в моду, делая их автора самой дорогостоящей художницей на аукционах (ее картина “Сбор яблок” была продана в 2007 г. на аукционе “Кристиз” за 4.9 млн. фунтов стерлингов, а через год ее лучистская картина “Цветы” была продана за рекордные 5.5. млн. фунтов).

Что же есть такое в этой художнице, что делает ее работы столь привлекательными? Это связано частично с уникальной ролью Гончаровой в истории русского модернизма, которая и сейчас, через сто лет, делает ее популярной среди коллекционеров, но это также связано с тем, насколько работы Гончаровой привлекают и интересуют нас. Работы Гончаровой, хотя и выглядят как бы наивными по построению и исполнению, в действительности прекрасно разработаны, являясь результатом больших знаний и, попросту говоря, произведениями художника, который обладает отличной техникой, но который ловким и обманным путем может скрыть свои умения для того, чтобы продвигать свои эстетические и социально-политические идеи. Кроме того, работы Гончаровой обладают “истинно” русскими качествами, они выражают определенную “русскость” и, вероятно, именно на это, прежде всего, мы реагируем как зрители, историки и коллекционеры.

Картина “Продавец рыбы”, одна из вершин этой Ярмарки русского искусства, является предметом нашего внимания. Эта работа, созданная в 1910 или 1911 году, принадлежит к большой серии полотен, выполненных в неопримитивистском стиле. В это время Гончарова работала в Москве и играла ключевую роль в маленькой группе художников-авангардистов, которая именовала себя “Бубновый Валет”. Группа состояла из талантливых художников, таких как Михаил Ларионов, Илья Машков, Петр Кончаловский, Александр Лентулов, Роберт Фальк, Александр Куприн; молодой Казимир Малевич тоже входил в эту группу. “Бубновый Валет” в основном черпал свое вдохновение в произведениях французского модернизма, которые были представлены в большом количестве в частных собраниях Ивана Морозова и Сергея Щукина, а также были выставлены на грандиозной выставке современного французского искусства, которая была организована в Москве в 1908 году журналом и выставочной комиссией “Золотое Руно”. (1) Пылая желанием модернизировать русское искусство путем его переориентации на идеи пост-импрессионизма и фовизма, молодые представители русского авангарда начали с отрицания академической подготовки, которая основывалась на изучении классических пропорций и подражательности, и вместо этого обратились к более выразительному и живому подходу в отображении действительности. Как позже вспоминал Куприн: “Времена изменились и возникли новые ориентиры - ориентиры на французскую живопись. Все лето я занимался в классе рисованием с натуры. Я рисовал с натуры мужчин и женщин, стараясь подражать Сезанну, Ван Гогу, Мане, Дерену и другим. Даже моя палитра изменилась. Дерен, Сезанн, Матисс и Ван Гог перевернули все мои представления о цвете и полностью изменили их... Это был бунт. Старое искусство обмануло наши ожидания и было полностью отринуту”. (2)

Гончарова, подобно своим коллегам, стремилась подражать французам, используя как темы, так и стилистику художников, таких как Ван Гог, Гогэн, Сезанн и, начиная с 1910 года, Матисс. Подтверждением этому служит картина “Подсолнухи”, ее ранние картины изображающие русских крестьян, ее этюды, изображающие купальщиков, ранние пейзажи и натюрморты, в которых яркие краски, упрощенные формы и мягкая манера письма свидетельствуют о ее увлечении фовизмом. Именно французские художники принесли с собой те средства, которые помогли молодым русским мастерам окончательно отринуть довлеющую академическую доктрину. Французские художники помогли русским художникам увидеть по-новому свои темы и использовать художественные решения, о которых они раньше даже не догадывались. Короче говоря, модернизм пришел в Россию из Франции и, как сказал Эли Эганбюри (псевдоним Ильи Зданевича) в своей знаменитой монографии о Гончаровой, он “пробудил силы



Natalia Goncharova (1881-1962)

A Smoking Man 1911

Oil on Canvas

The State Tretyakov Gallery, Moscow

The Knave of Diamonds exhibition, held in Moscow in December 1910, was filled with work that was cast in the mould of the French but not entirely so. (iv) There was a feeling amongst many members of the group that somehow they should remain culturally distinct. On the one hand there was the fear that they might be taken as mere imitators of French modernism, for already the Russian art press had described the artists as ‘*little Matisse*s’ (*matissiati*). (v) On the other, there was the fact that many of these young artists entertained nationalist sympathies and entertained a distrust of the West. Whilst wishing to revolutionise and ‘modernise’ the practices of painting, they had little respect for corrosive effects that Western values and Western culture had wrought in Russia since the time of Peter the Great. Here was a generation who wanted to explore what a distinctly *Russian* modernism might look like in the visual arts and a generation who wanted to celebrate ‘Russianness’ in their work. Goncharova and her partner Larionov stand out as two key-players in this respect.

The solution to the problem of how the young Russian artist might participate in European modernism and yet remain true to their culture was, paradoxically, provided by the French. Central to late 19th century and early 20th century French art was the question of ‘Primitivism’. Inspired by Nietzsche’s philosophy and by the need to contest rapidly developing capitalism and the evils of the urban environment, artists in France began to seek out a ‘primitive Other’ that was located in the far-flung peasant communities of Brittany (Gauguin) and Provence (Van Gogh). The subject of the peasant and representations of the simplicity and ‘authenticity’ of the peasant life were crucial to this generation of painters as a means of indirectly critiquing urban values. But if their work was to celebrate this ‘primitive Other’ in terms of subject matter, then it was incumbent on the artist to cast that subject in an appropriate form. This is why Gauguin and Van Gogh employed the stylistic rhetoric of folk art and Japanese prints, whilst a few years later Matisse and his *fauve* colleagues referenced African sculpture, oriental art and children’s drawings. In both form and content, then, the work of the French modernist espoused a cultural opposition to the mimetic and lifeless art of the status quo.



Natalia Goncharova (1881-1962)

The Cyclist 1913

Oil on Canvas

The Russian Museum, St.Petersburg



Natalia Goncharova (1881-1962)

Drying the Laundry 1911

Oil on Canvas

The Russian Museum, St.Petersburg

русского художника, снабдил его недостающими знаниями и привел его к пониманию огромного значения искусства народа и допетровской эпохи, давая возможность вернуться к местному ремесленничеству”. (3)

Выставка “Бубнового Валета”, проходившая в Москве в декабре 1910 г., изобиловала работами, которые были созданы под влиянием французского искусства, но не следовали ему во всем”. (4) Большинство членов группы чувствовали, что они должны остаться в какой-то мере культурно отличными от французов. С одной стороны, они боялись, что их примут за простых подражателей французских модернистов, поскольку русская пресса уже охарактеризовала художников как “маленьких Матиссов” (“матиссыты”). (5) С другой стороны, многие молодые художники проявляли национальные симпатии и пропагандировали недоверие к Западу. Желая революционизировать и модернизировать живопись, они не относились положительно к разрушительному воздействию, которое западные ценности и западная культура оказывали на Россию начиная с эпохи Петра Первого. Это было поколение, которое хотело понять, как может выглядеть чисто русский модернизм в изобразительном искусстве, а также поколение, которое хотело воспеть “русскость” в своих работах. В этом отношении Гончарова и ее муж Ларионов являются ключевыми фигурами.

Решение проблемы, состоящей в том, как молодой русский художник может участвовать в европейском модернизме и все же оставаться верным своей культуре, как ни парадоксально, было предложено самими французами. Центральной проблемой французского искусства в конце XIX, начале XX века была проблема “примитивизма”. Вдохновляемые философией Ницше и необходимостью бороться с быстро развивающимся капитализмом и пороками урбанистического окружения, художники во Франции обратились к поискам “примитива”, “того другого”, что существовало в отдаленных сельских районах Бретани (Гогэн) и Прованса (Ван Гог). Тема крестьянства и изображение простоты и достоверности крестьянского быта стали определяющими для этого поколения живописцев как средства косвенной

Artists such as Goncharova clearly understood the cultural dynamic that was at work amongst Western modernists. Unlike the French, however, who largely had to go beyond their own shores to seek out the those 'primitive' forms that were integral to the expression of their subject matter, Goncharova and Larionov realised that the Russian artist had a unique access to a diverse, vibrant and living 'primitivism', not only in the peasant cultures of Great Russia and the Ukraine, but in the ethnic cultures of the Jews and the Gypsies - and in the far flung provinces of the Empire where life had remained unchanged for centuries. By accessing and celebrating *these* traditions, the Russian artist could at once occupy a position at the forefront of European modernism, could rival the work of Matisse and yet retain their cultural integrity.

Goncharova's aesthetic ideology, as well as that of Larionov, was based upon this premise. They were nationalists and proud of it - and by 1911 were urging members of the Knave of Diamonds to move beyond their dependency on Western models. Finally, in 1912, at a noisy debate in Moscow, Goncharova and Larionov seceded from the group and announced their intention to form a new grouping called *The Donkey's Tail* (*Oslinyi khvost*). Malevich joined them and so too did Alexander Shevchenko. In the years leading up to the First World War it was this grouping - and principally Goncharova and Larionov - who established themselves as the leaders of the Avant-garde. Freed from what they considered to be the retrograde constraints of the Knave of Diamonds, Goncharova and Larionov set about promoting their idea of a modernist art that was grounded in their experience and knowledge of Russian culture and to this vibrant and often aggressive style of painting they gave the name Neo-primitivism (Neo-primitivizm). (vi)

The Neo-primitive adventure flew in the face of public taste. It was crude and rebarbative in both form and content and attempted to challenge head-on the refined standards of the bourgeoisie and of the neat mimeticism of the academic method. However, although the style was, in many ways, deliberately polemical, the artists of the Donkey's Tail were seriously committed to an exploration of the indigenous cultures of the Empire, with the aim of learning from them and furthering them in the modern day context. For Goncharova and Larionov, it was not only a question of employing primitivism as a means of establishing a counter-culture to that of the status quo, but also of promoting what they saw as the 'authentic' popular culture of Russia and its enormous hinterland, which was rooted in Asiatic values that were very different to those of Enlightenment Europe. As Shevchenko put it: "*Russia and the East have been indissolubly linked from as early as the time of the Tatar invasions. And the spirit of the Tatars, of the East, has become so rooted in our life that at times it is difficult to distinguish where a national feature ends and where an Eastern influence begins. The whole of our culture is an Asiatic one... Yes, we are Asia, and are proud of this, because 'Asia is the cradle of the nations'". (vii)* Goncharova saw herself as heir to this rich cultural tradition and arrived on the art scene "*as some kind of liberator of the Russian spirit*" and as the bearer of its light into a new century. (viii)

The Neo-primitive experiment, then, was an attempt both to celebrate the archaic culture of the Russian people that was rooted in Asiatic traditions and to revive its principles and to give it new life in the context of developing modernity. In addition, Goncharova and Larionov entertained the view that Neo-primitivism might act as a corrective to the banal and stereotyped culture that modernity fostered by putting people back in touch with the 'authentic' and vivacious aspects of 'real' life as it was lived beyond the routines and trammels of urban modernity. In short, Neo-primitivism was seen as means of cultural salvation in a world dominated by suffocating effects of capitalism and *bourgeois* values and morality. Idealistic as this approach now seems, the idea that art might possess a regenerative purpose was shared by many modernist artists of this generation, most notably by Kandinsky, with whom Goncharova and Larionov were in regular contact.

It was in this context that Goncharova executed her *Fishmonger* and it is only by recalling these cultural debates that we can begin to understand the rich and complex meanings that a painting such as this possesses. Goncharova was interested in popular life and culture, in the rural peasantry and the urban proletariat - for here there was an 'authenticity' that was lacking in the polite drawing rooms and reserved and codified social rituals of the Russian bourgeoisie. Her typical Neo-primitive subjects, then, were those of Russian peasants at work and leisure: harvesting, reaping, planting trees, sheering sheep, washing linen and dancing. We also find many paintings of Jewish and Ukrainian subjects, since these connoted cultural traditions very different to the dominant culture of middle-class Moscow and St. Petersburg. Images of the Jews, for example, which celebrate their customs and religion, possessed a subversive and oppositional quality, since the Russian state was in the business of trying to erase these cultures or at least to remove them from public sight. The Jews and the Gypsies were, at this time, the subject of a kind of 'ethnic cleansing' in Russia, since many were forcibly removed to the 'Pale of Settlement' (Poland and the Ukraine) and were the victims of vicious pogroms.

Natalia Goncharova (1881-1962)

Jews - The Shabbat 1912

Oil on Canvas
Kazan: State Museum of Fine Arts
of the Republic of Tatarstan



Natalia Goncharova (1881-1962)

The Bleaching of Canvas 1908

Oil on Canvas
The Russian Museum
St.Petersburg

критики урбанистических ценностей. Но если их работы должны были прославлять “примитивное”, “то, другое” как предмет изображения, то художник обязан был представить предмет изображения в соответствующей форме. Этим объясняется, почему Гогэн и Ван Гог использовали стилистику народного искусства и японские гравюры, а через несколько лет Матисс и его коллеги по фовизму превознесли африканскую скульптуру, восточное искусство и детские рисунки. Как по форме, так и по содержанию, работы французских модернистов представляли культурную оппозицию подражательному и мертвому искусству *status quo*.

Такие художники как Гончарова четко представляли себе культурную динамику, которая бурлила в среде западных модернистов. Однако, в отличие от французов, которым приходилось отправляться к “другим берегам” в поисках тех примитивных форм, которые соответствовали их предмету исследования, Гончарова и Ларионов поняли, что у русских художников есть уникальный доступ к многообразному, полному жизни и все еще существующему примитивизму не только в крестьянской культуре России и Украины, но и в этнических культурах евреев и цыган, а также в отдаленных провинциях Российской империи, где жизнь текла без изменений на протяжении веков. Используя и превознося эти традиции, русский художник мог сразу же занять место в авангарде европейского модернизма, мог соперничать с работами Матисса и даже сохранить свою культурную целостность.

Эстетика как Гончаровой, так и Ларионова основывалась на этом тезисе. Они были националистами и гордились этим, и к 1911 году активно выступали в “Бубновом Валете” за отказ от зависимости от западных образцов. В конце концов, в 1912 г. после шумных дебатов в Москве, Гончарова и Ларионов вышли из группы и объявили о своих намерениях сформировать новое течение под названием “Ослиный хвост”. К ним присоединились Малевич и Александр Шевченко. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, эта группировка, и в особенности Гончарова и Ларионов, утвердилась как лидеры авангарда. Освободившись от того, что они считали ретроградным в “Бубновом Валете”, Гончарова и Ларионов стали продвигать свои идеи модернистского искусства, которые были основаны на опыте и знании русской культуры и этого “живого и часто агрессивного стиля рисования, который они назвали неопримитивизм”. (6)

Неопримитивистские идеи были плевок в лицо общественному вкусу. Неопримитивизм был грубым и неотесанным как по форме, так и по содержанию и бросал вызов утонченным стандартам буржуазии и аккуратной подражательности академического метода. Однако, несмотря на то, что этот стиль был во многом откровенно полемичным, художники группы “Ослиный хвост” серьезно занимались исследованиями местных культур Российской Империи с целью поучиться у них, а также познакомить их с современной жизнью. Для Гончаровой и Ларионова эта деятельность имела целью не только использование примитивизма в качестве контр-культуры по отношению к *status quo*, но также продвижением того, что представлялось им истинным в народной культуре России и в ее необозримой глубинке, которая жаждалась на азиатских ценностях, абсолютно отличавшихся от просвещенной Европы. Как сказал Шевченко: “Россия и Восток неразрывно связаны еще со времен татаро-монгольского нашествия. И дух татар, дух Востока, настолько укоренился в нашей жизни, что временами трудно различить, где заканчивается национальная черта и начинается восточное влияние. Вся наша культура - это азиатская культура... Да, мы азиаты и гордимся этим, потому что Азия это колыбель наций”. (7) Гончарова видела себя наследницей этой богатой культурной традиции и появилась на подмостках искусства в роли “некоей освободительницы русского духа”, в качестве провозвестницы нового века. (8)

Эксперимент с неопримитивизмом был тогда попыткой воспеть архаическую культуру русского народа, которая основывалась на азиатских традициях, возродить ее принципы и вдохнуть новую жизнь в контекст развивающейся современности. Кроме того, Гончарова и Ларионов придерживались мнения, что неопримитивизм может служить поправкой к банальной и стереотипной культуре, которую пестует современность, путем возвращения народа на стезю “подлинных” и жизнерадостных проявлений реальной жизни, которая существует под рутинной и путами урбанистической современности.

Короче говоря, неопримитивизм рассматривался как средство культурного выживания в мире удушающего капитализма и буржуазных ценностей и морали. Несмотря на то, что этот подход сейчас кажется идеалистическим, мысль о том, что искусство может способствовать возрождению, разделялась многими художниками-модернистами этого поколения, а именно Кандинским, с которым Гончарова и Ларионов поддерживали постоянный контакт.

Natalia Goncharova (1881-1962)

Self Portrait with Yellow Lilies 1907

Oil on Canvas
The Tretyakov Gallery, Moscow



Natalia Goncharova (1881-1962)

Shearing Sheep 1907

Oil on Canvas
Serpukhov Historical & Art
Museum

Finally, Goncharova's Neo-primitivism also focussed upon the urban proletariat and its culture - and it is amongst this subject matter that we may place *The Fishmonger*. Goncharova was deeply attracted to the life of the streets and of the urban workers in cities such as Moscow and on many occasions her Neo-primitive canvasses represent the tradesmen and street vendors who brought colour, noise and life into the city of brick and stone. The series includes not only *The Fishmonger* but also *The Bread Seller* (Paris: Musée national d'art moderne) and *Fruit Vendors* (of which there are several versions). Subjects such as these possessed all the oppositional and subversive potential of her peasant, Jewish and Ukrainian paintings - since whom, amongst the polite middle-class, wished to bring the tradesmen into the drawing-room either literally in person or metaphorically in the form of a painting? Beyond the liberal intelligentsia, art was still thought of as a means of espousing 'fitting' and uplifting themes and certainly not the unkempt lot from the provinces who reeked of the fish that he sold and was tolerated as a social and economic necessity. Subjects such as these played a dual role in the aesthetic ideology of the Neo-primitives. Through them, Goncharova celebrated the 'other' culture and in the act of celebration threw open to question and hence 'deconstructed' the narrow-minded views, social mores and cultural limitations of the *bourgeoisie*, whose economic dominance guaranteed their cultural hegemony.

However, the acerbic bite of Neo-primitivism resided not only in its controversial imagery, but also in the way in which Goncharova dissembled the traditional methods of representation. Since the time of Peter the Great 'high' art in Russia had adopted the form of European academicism. That is to say that the accepted method of picture-making employed a set of painterly techniques that guaranteed illusionism and mimesis at all costs. It was the function of art to look like what it represented and the concept of artistic quality was bound up with the idea that the more closely the painting resembled the reality it sought to represent, the better the painting and more talented the artist. The techniques that the Academies and their followers adopted included the use of one-point perspective to create an illusionistic picture space within which to set the scene; the use of classical and naturalistic proportions; the use of a single light-source to create naturalistic light and shade effects; attention to detail; a restrained palette of colours (since art was considered as appealing to the intellect rather than the emotions) and especially the use of highly polished brushwork so as to elide the physical appearance of brush marks in the paint and hence add to the illusion of reality. As Clement Greenberg noted, the Academy "*used art to conceal art*" whereas the modernist artist, on the other hand, used art "*to call attention to art*". (ix)

For Greenberg, modernism in the visual arts was about breaking away from illusionism and openly revealing the medium and techniques by which the painting was executed. In fact, Greenberg goes further and asserts that modernist painting is about the 'autonomy' of art, about moving away from imagery and socio-political content to explore the qualities germane and exclusive to painting pure and simple. Certainly there was something of this agenda in Goncharova's work but Goncharova could not be persuaded to abandon the social role of art so easily. Like the other members of *The Donkey's Tail*, she understood that to practice as a modernist, to abandon mimesis and to dissemble the medium, was to reject the cultural norms sponsored by the state and supported by the bourgeoisie. The modernist was therefore not only a cultural 'subversive' but, by implication, a socio-political subversive too. This much was made clear by the Russian press when they so frequently described the *Avant-garde*, the *Knave of Diamonds* and *The Donkey's Tail*, as 'leftists'.

In Russia, as in Western Europe, modernist painters contradicted point for the point the techniques hallowed by the Academy, not only in a bid to modernise painting, but also to oppose the status quo that underpinned and supported it. In *The Fishmonger* we have an excellent example of such artistic modernism. Here, Goncharova rejects the illusionistic space created by one-point perspective and instead she flattens the picture space in order to assert the two-dimensional quality of painting. Gone are the naturalistic proportions, for now the figure of the fishmonger is schematised. The light source is disrupted and the face is no longer modelled using *chiaroscuro* but - *à la Matisse* - using viridian and red. The work lacks the necessary detail to establish its credibility as an accurate portrayal of reality, for only the essentials of the composition are represented. The colours are deliberately bright and garish and, above all, Goncharova employs a lively use of texture (*faktura*) which openly proclaims the fact that this is a painted object. There is something refreshingly honest about the work as opposed to the disingenuous quality of academic painting which relies upon the art of concealment in order to advance its claim to literally extend the real world into what is actually an imaginary space.

Modernist practice, then, set its face firmly against the status quo and its cultural expression. It was not, as Greenberg suggests, to act in a purely autonomous way, for to reject the cultural forms of the establishment was to reject the establishment itself. Neo-primitivism, however, went yet one step further, for the particular formal resolution that it adopted went beyond a mere 'tit' for 'tat' substitution of one technique for its opposite.



Именно в этом контексте Гончарова написала своего “Продавца рыбы”, и, только вернувшись к этим дискуссиям о культуре, мы можем понять яркие и сложные идеи, которые воплощает эта картина. Гончарова интересовалась простой жизнью и культурой, деревенщиной и городским пролетариатом, поскольку именно там она находила ту “подлинность”, которая отсутствовала в изысканных салонах и в холодных и учтивых манерах русской буржуазии. Таким образом, типичной неопримитивистской темой Гончаровой становится изображение русского крестьянства, занимающегося трудом и отдыхающего: сбор урожая, жатва, посадка деревьев, стрижка овец, стирка и танцы.

У Гончаровой мы также находим много картин на еврейские и украинские сюжеты, поскольку они представляли культурные традиции, разительно отличающиеся от преобладающей культуры представителей средних классов Москвы и Санкт-Петербурга. Например, картина “Евреи. Шабат” (Казань, Государственный музей Изобразительного Искусства), в которой были изображены еврейские обычаи и религия, или картина “Еврейская семья” (Кельн, Музей Людвига), которая свидетельствует о социальном положении евреев, обладают разрушительной и оппозиционной силой, так как Российское государство стремилось выжить эти культуры или, по крайней мере, убрать их с глаз долой. Евреи и цыгане были в то время объектом чего-то вроде “этнической чистки” в России, поскольку многих из них насильственно выгнали за черту оседлости (Польша и Украина), и они стали жертвами жестоких погромов.

И наконец, неопримитивизм Гончаровой также охватывал городской пролетариат и его культуру, и именно в этот раздел мы можем поместить картину “Продавец рыбы”. Гончарову очень привлекала жизнь улицы и городских рабочих в Москве и других городах и во многих случаях неопримитивистские полотна изображают лавочников и уличных торговцев, которые наполняют город из кирпича и камня яркими красками, шумом и жизнью. Эта серия картин включает не только “Продавца рыбы”, но также “Булочника” (Париж, Национальный музей современного искусства) и “Торговца фруктами”, который существует в нескольких версиях. Темы, подобные этой, обладают все той же разрушительной и оппозиционной силой как и картины на крестьянскую, еврейскую и украинскую тематику, поскольку кто же из представителей утонченного среднего класса захочет видеть торговца в своем салоне, безотносительно к тому, присутствует ли он сам лично или метафорически представлен картиной на эту тему? Вне круга либеральной интеллигенции искусство продолжало считаться средством поддержания приличествующих и возвышающих идей, и, конечно, с присутствием неотесанного мужлана из провинции, пахнущего рыбой, которую он продал, мириться только как с социальной и экономической необходимостью.

Темы, похожие на эти, играли двойственную роль в эстетической теории неопримитивизма. Используя эти сюжеты, Гончарова приветствовала “другую” культуру, и сам акт приветствия открывал дискуссию и, следовательно, способствовал “разложению” узколобой точки зрения, социальной морали и культурных ограничений буржуазии, чье экономическое превосходство гарантировало их культурную гегемонию.

Однако, едкие укусы неопримитивизма относились не только к спорной образности, но также и к тому методу, которым Гончарова взрывала традиционную манеру изображения. Со времен Петра Первого “высокое” искусство в России приняло форму европейского академизма. То есть, признанным методом создания картины считался такой набор изобразительных средств, который всеми силами гарантировал иллюзию действительности и подражательность. Функцией искусства считалась необходимость изображать все как оно выглядит, и представление о художественных достоинствах было связано с идеей, что, чем больше картина напоминает реальность, тем она лучше и тем талантливее художник.

Изобразительные средства, которыми пользовались академики и их последователи включали наличие перспективы с одной точки для создания иллюзорного пространства картины, внутри которого помещалось изображение; использование классических и природных пропорций; использование одного источника света для создания естественного освещения и эффекта тени; внимание к деталям; умеренная цветовая гамма, поскольку искусство должно было воздействовать на интеллект, а не на эмоции; и в особенности использование лакированного письма так, чтобы избежать физического намека на мазки кистью и следовательно еще больше создать иллюзию реальности. Как сказал Клемент Гринберг, Академия “использовала искусство для того, чтобы скрыть его”, в то время как модернисты, с другой стороны, использовали искусство, “чтобы привлечь внимание к нему”.⁽⁹⁾



The whole point of the Neo-primitive style - and what made it distinct from other forms of artistic modernism then being developed in avant-garde circles across Europe - was that it was rooted in the particular stylistic expression of the Russian folk art tradition. Goncharova was inspired by the old woodcut prints known as *lubki*, by woodcarving, signboards, painted trays, embroideries, Russian icon paintings, the ancient stone statues of the steppe landscape called *kamennye baby* (stone women) and, because she believed that all these art forms sprang from Russia's Asian heritage, she conflated Russian folk art in all its forms with Persian miniatures and oriental art since, as Shevchenko contended "*a good half of our blood is Tatar, and we hail the East to come, the source and cradle of all culture, of all arts*". (x)

Although the range of folk art and oriental art forms that attracted these artists was very diverse, Goncharova and Larionov perceived that they all sprang from a common creative impulse. Although some paintings by Goncharova and Larionov do explore the nature of particular folk art forms, this was never an end itself. Neo-primitivism was not an attempt to emulate one or other of these traditions in some dilettante manner, but rather an attempt to distil from the diverse sources at their disposal that one distinctive impulse - that characteristically Russian spirit that animated them all. It was possible, for example, to observe a monumental quality in the treatment of the figure - be it in icon painting, signboards, the *lubok*, the *kamennaia baba* or in other folk art forms. The artists also identified a generic approach to line, which was handled in a terse and laconic manner, as well as to colour, which Goncharova associated with the sonorous colour harmonies of the Persian miniature, which she believed had fed into and qualified the colour palettes of folk art. Finally, *faktura*, as Larionov maintained, was fundamental to this tradition. Be it woodcarving, the *lubok* or the icon, the business of rendering explicit the characteristic qualities of the medium through the created object and employing them in vivacious and expressive ways was central to the indigenous Russian tradition which was rooted in the fertile soil of the oriental imagination.

With a painting such as *The Fishmonger*, then, it is futile to try to identify the impact of one or other of these folk art forms. What makes this painting, along with so many other Neo-primitive works by Goncharova, so profoundly attractive and moving is that through the apparent diversity of the Russian folk tradition, Goncharova captures its essential spirit. The monumental form of the fishmonger with his dark and swarthy skin expressed in such a simple schematic way is heir to the Russian saints in the icons, to the fools and bumbling clowns in the *lubok* prints and to the hieratic figures of the *kamennye baby*. The bold and expressive contours, laconic lines and simple shapes and forms are born from the signboard paintings of itinerant artists and popular graffiti. Her inimitable choice of colours derives from her profound knowledge and love of oriental colour harmonies to be found in the Persian miniature and the distinctive handling of the paint as a medium in its own right betrays her love of the tactile qualities of clay toys, of the opulent, bejewelled surfaces of icons, of the rough hewn stone of the *babas* and of the chiselled surfaces of carven implements in the peasant home.

Qualities such as these spoke eloquently of the Russian folk tradition and of its culture - but this was a culture that polite Russian society found boorish and disgusting and which the establishment was trying to erase because it was seen as 'old fashioned' and detrimental to Russia's international standing and economic progress. Goncharova was controversial then because rather than 'buying into' the culture of modernity, she had visibly opted out. In celebrating this 'other' culture, works such as *The Fishmonger* contributed forcefully to the contemporary debate about where Russia was headed and in works such as these, Goncharova made her views clear. She was an opponent of the industrial capitalism that sprang from the West and of the mediocrity of its *bourgeois* culture that looked the same from London to Berlin. Here there was a celebration of the common man, of the *muzhik*, of his culture and his world. Paintings like *The Fishmonger* awakened the reek of the fish and, if Goncharova and others like her had their way, then it would not be long before things changed. For as Gumilev so eloquently put it in his poem *The Muzhik*:

"In the wild and wretched wastes are many such muzhiks and the joyful rumble of their footsteps can be heard coming down your roads." (xi)

Dr. Anthony Parton lectures in the History of Art at Durham University. He is a specialist in the work of Goncharova and Larionov. He is the editor and translator of *Women Artists of Russia's New Age* (Thames & Hudson), author of *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde* (Princeton / Thames & Hudson) and has recently completed work on a major critical monograph on Goncharova entitled *Natalia Goncharova: Art & Design*, to be published by The Antique Collectors' Club in December 2009.

- (i) *Vystavka kartin 'Salon zolotogo runa'*, Moscow, 5 April - 11 May 1908.
- (ii) Kravchenko, K.S. (1973), *A.V. Kuprin*, Moscow, p. 58.
- (iii) Eganbiuri, E. (1913), *Natalia Goncharova. Mikhail Larionov*, Moscow, p. 11.
- (iv) *Bubnovy valet*, Moscow: Dom Levissona, Bolshaia Dmitrovka 32, 10 December 1910 - 16 January 1911.
- (v) Grabar, I. (1909), "Moskovskie vystavki II: 'Zolotoe runo', 'Tovarishchestvo', 'Peredvizhniki'", in *Vesy*, 1909, No. 2, pp. 103-110.
- (vi) The term principally features in Alexander Shevchenko's manifesto *Neo-primitivizm. Ego teoriia. Ego vozmozhnosti. Ego Dostizheniia*, published in Moscow in 1913 but was also used in exhibition catalogues by Larionov and other members of The Donkey's Tail as a descriptor of their paintings.
- (vii) Shevchenko, op. cit.
- (viii) Eganbiuri, op. cit., p. 12.
- (ix) Greenberg, C. (1965), "Modernist Painting", in Frascina and Harrison (Eds.) (1982), *Modern Art & Modernism: A Critical Anthology*, Harper Row / The Open University, pp. 5-10.
- (xi) Shevchenko, op. cit.
- (x) From Nikolai Gumilev's poem "Muzhik", 1917. The manuscript of the poem, now in the Hoover Institute Archives, was illustrated by Larionov.



Natalia Goncharova (1881-1962)

Still Life with a Portrait and a White Table Cloth 1909

Oil on Canvas

The Russian Museum, St.Petersburg

По Гринбергу модернизм в изобразительном искусстве собирался отколоться от иллюзионизма и открыто представить материал и методы, при помощи которых создается произведение. Фактически Гринберг пошел дальше и утверждал, что произведение модернизма говорит об “автономии” искусства, об отходе от иллюзорности и социально-политического содержания для выработки качеств, присущих специфически чистому и простому искусству. Конечно, некоторые положения этой теории проявляются в работах Гончаровой, но Гончарову нельзя было убедить так просто отказаться от социальной роли искусства. Подобно другим участникам “Ослиного хвоста” она понимала, что в практике модернизма, чтобы отказаться от подражательности и игнорировать среду, нужно было отказаться от культурных норм, которые предлагало государство и поддерживала буржуазия. Таким образом модернист стал не только культурным бунтарем, но по сути также и социально-политическим подрывным элементом. Это подтвердила российская пресса, поскольку они часто называли авангардистов, как членов “Бубнового Валета”, так и “Ослиного хвоста” леваками.

В России, как и в Западной Европе, модернисты отказывались один за другим от методов, приветствовавшихся Академией не только для того, чтобы модернизировать изобразительное искусство, но также, чтобы противостоять существующему положению, которое было его основой и поддерживало его. Картина “Продавец рыбы” представляет прекрасный пример такого художественного модернизма. В этой картине Гончарова отказывается от иллюзорного пространства, созданного перспективой из одной точки и вместо этого делает пространство картины плоским, чтобы подтвердить двумерность картины. Отброшены натуралистические пропорции и фигура торговца становится схематической. Источник света смещен, и лицо больше не пишется со светотенью, а на манер Матисса, голубовато-зеленым и красным. Для создания правдоподобия в картине детали не нужны, так как точное изображение реальности существует только в основе композиции. Цвета намеренно яркие и кричащие и, кроме того, Гончарова живо использует фактуру, которая открыто провозглашает, что этот объект нарисован. В работе есть что-то освежающе честное в противоположность неискренности академических работ, которые основываются на искусстве сокрытия для того, чтобы поддержать идею, что картина буквально создает реальность там, где в действительности находится иллюзорное пространство.

Так практика модернизма твердо утвердилась в противовес status quo и различных форм его культурного проявления. Заниматься модернизмом на практике не значило, как предположил Гринберг, действовать в абсолютном отрыве от всего, так как отказ от культурных форм консерватизма означал отказ от консерватизма как такового. Однако неопрIMITИВИЗМ сделал еще один шаг вперед, так как особое формальное решение проблемы, которое было принято, было куда больше чем отплата “зуб за зуб”, т.е. замена одного метода на противоположный. Весь смысл неопрIMITИВИСТСКОГО стИЛЯ и то, что сделало его отличным от других форм художественного модернизма, разрабатываемого в то время в авангардистских кругах по всей Европе, заключалось в особой стилистической выразительности русской народной традиции. Гончарова вдохновилась старыми вырезанными из дерева картинками, называемыми лубками, резьбой по дереву, вывесками, раскрашенными подносами, вышивкой, русским искусством иконописи, старинными каменными статуями в степи, называемыми “каменными бабами” и, поскольку она считала, что все это является формой искусства появившегося благодаря азиатскому наследию России, она соединила русское народное искусство во всех его проявлениях с персидскими миниатюрами и восточным искусством, так как Шевченко утверждал, что “большая половина нашей крови татарская, и мы приветствуем Восток как источник и колыбель все культур, всех искусств”. (10)

Хотя диапазон народного искусства и формы восточного искусства, которые привлекали этих художников были очень разнообразными, Гончарова и Ларионов чувствовали, что все они возникли из общего творческого порыва. Однако в некоторых картинах Гончарова и Ларионов использовали природу определенных форм народного искусства, которая никогда не была сама по себе конечной. НеопрIMITИВИЗМ не был попыткой имитации той или иной традиции дилетантским образом, а попыткой выделить из множества источников, которые были в их распоряжении, тот отличительный признак, который выражал истинно русский дух и вдохновлял всех. Было возможно, например, обнаружить признаки монументализма в интерпретации фигуры, будь то икона, вывеска, лубок, каменная баба или другая форма народного искусства. Художники также выделили общий подход к линии, которая проводилась в скупой и лаконичной манере, а также в отношении к цвету, который Гончарова отождествляла со звучной цветовой гаммой персидской миниатюры, которая, как полагала Гончарова, питала и определяла цветовую палитру народного искусства. И наконец, фактура, как считал Ларионов, играла фундаментальную роль в этой традиции. Независимо от того была ли это резьба по дереву,

Natalia Goncharova (1881-1962)

Sunflowers 1908

Oil on Canvas

The Russian Museum, St.Petersburg



лубок или икона, способ выражения заключался в характерных признаках среды, проявляющихся через создаваемый объект, и передача этих признаков в жизнерадостной и выразительной манере являлась основополагающей для местной русской традиции, которая зиждется на плодородной почве восточного воображения.

Следовательно, при анализе такой картины как “Продавец рыбы” нет никакого смысла пытаться определить влияние на нее той или иной народной формы искусства. То, что делает эту картину, наряду со многими другими неопрimitивистскими работами Гончаровой, такой яркой и захватывающей, состоит в том, что несмотря на очевидные отличия работы Гончаровой от русской народной традиции, она сумела уловить ее основной дух. Монументальная фигура продавца, его темная и загорелая кожа, написанная в простой схематичной манере, произошла от русских святых на иконах, от дурачков и юродивых в лубках и от культовых фигур каменных баб. Смелые и выразительные контуры, лаконичные линии и простые формы возникли из вывесок, намалеванных странствующими художниками, и из модных граффити. Неподражаемый выбор цветовой гаммы Гончаровой имеет основой ее глубокие знания и любовь к гармонии восточной палитры, которую она нашла в персидской миниатюре, а также удивительное умение обращаться с красками как со средой, имеющей свои законы, обнаруживает ее любовь к живым образам, воплощенным в глиняных игрушках, к пышным, украшенным драгоценностями, поверхностям икон, к грубо вытесанным камням баб и к выпиленным поверхностям резных украшений в крестьянских домах.

Эти признаки красноречиво говорят о русской народной традиции и о ее культуре, но это была та культура, которую утонченное русское общество считало грубой и отталкивающей, и от которой верхушка пыталась избавиться, потому что считала ее устаревшей и вредной для российской международной репутации и экономического прогресса. В этом случае Гончарова была противоречивой, потому что вместо того, чтобы внедриться в культуру современности, она явно от нее устранилась. При привознесении этой, “другой” культуры работы Гончаровой, такие как “Продавец рыбы”, сильно способствовали спорам того времени, куда идет Россия, и в таких работах Гончарова четко проявила свои взгляды. Она была противником промышленного капитализма, который пришел с Запада, и посредственности буржуазной культуры, которая не изменялась от Лондона до Берлина. Она прославляла простого человека, мужика, его культуру и его мир. Картины подобные “Продавцу рыбы” заставляли чувствовать запах рыбы и, если Гончарова и ей подобные шли своим путем, то уже было недалеко до перемен. Это все красноречиво выразил Николай Гумилев в своей поэме “Мужик”:

“В диком краю и убогом Много таких мужиков. Слышен по вашим дорогам Радостный гул их шагов.” (11)

Д-р **Энтони Партон** читает лекции по истории искусства в Дарэмском Университете. Он специализируется на исследовании работ Гончаровой и Ларионова. Он является издателем и переводчиком книги “Женщины-художники в России Нового века” (изд-во Темз и Хадсон), автором книги “Михаил Ларионов и Русский Авангард” (изд-во Принстон \ Темз и Хадсон) и недавно закончил работу над большой критической монографией о Гончаровой под названием “Гончарова: картины и декорации”, которая будет опубликована Клубом собирателей Античности в декабре 2009 г.

- (1) Выставка картин “Салон Золотого руна”, Москва, 5 апреля - 11 мая 1908 г.
- (2) Кравченко К.С. (1973), А.В. Куприн, Москва, стр. 58.
- (3) Эганбюри Э. (1913) Наталия Гончарова. Михаил Ларионов, Москва, стр. 11.
- (4) Бубновый валет, Москва, Дом Левинсона, Большая Дмитровка 32, 10 декабря 1910 - 16 января 1911.
- (5) Грабарь И. (1909) в “Московские выставки II: “Золотое руно”, “Товарищество”, “Передвижники”, в “Весы”, 1909, № 2, стр. 103-110.
- (6) Этот термин сначала появился в манифесте Александра Шевченко “Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения”, опубликованном в Москве в 1913 г., но также использовался в каталоге выставки Ларионовым и другими членами “Ослиного хвоста” в описании их картин.
- (7) Шевченко, там же.
- (8) Эганбюри, там же, стр. 12.
- (9) Гринберг К. (1965) “Модернистское искусство”, в Франсина и Харрисон (Издатели) (1982), “Современное искусство и модернизм: Критическая Антология”, Харпер Роу / Открытый Университет, стр. 5-10.
- (10) Шевченко, там же.
- (11) Из поэмы Николая Гумилева “Мужик”, 1917. Рукопись поэмы, сейчас находящейся в Архиве Гумеровского Института, была иллюстрирована Ларионовым.



Natalia Goncharova (1881-1962)

The Plane over the Train 1913

Oil on Canvas

Kazan: State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan



Petr Petrovich Konchalovsky

(1876-1956)

Four Bouquets on the Table and a Watering Pot 1939

The famous monograph by M. Neiman, *Pyotr Konchalovsky. Creative Path of one of the Prominent Artists of our Time* (Moscow, Soviet Artist Publishers, 1967) has this quote by Konchalovsky:

“Flowers are great teachers of an artist: in order to comprehend and analyse the structure of a rose, he has to labour no less than to study a human face. Flowers have all the things that nature has, only finer and more sophisticated. I paint flowers as a musician practising scales. This is the grandest exercise for any fine artist.”

Konchalovsky considered flowers a difficult subject to paint and yet always returned to them, painting flowers until his last days; *‘Lilacs by Konchalovsky’* became a common phrase.

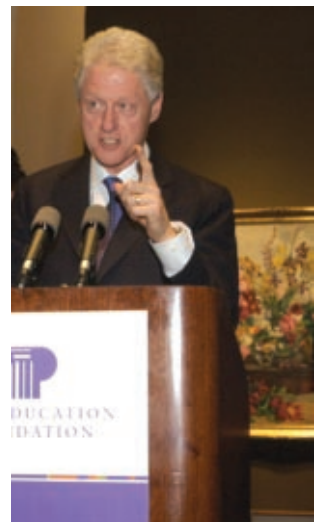
Four Bouquets of Flowers on the Table and a Watering Pot is an impressively large work. As with his other large paintings - from early family portraits of the artist’s Spanish period, to the apple orchards of his last years - lush symphony of colour in this work is sustained and enhanced by monumentality of form. Konchalovsky was a man of generous nature and a lover of life. He had a talent for such large paintings, expressing the vibrant power of life itself.

The artist considered this painting his greatest fortune. It was first showcased in the legendary exhibition *‘Industry of Socialism’* (Moscow - Leningrad, 1939), then at all the one-man shows he held during his lifetime, including the 10th show in 1941 in the State Tretyakov Gallery in Moscow; the 14th show in 1947 in Moscow and an exhibition dedicated to the artist’s 75th anniversary in 1951 in Moscow.

In 2005 the painting was exhibited in the Museum of Russian Art in Minneapolis, USA, along with masterpieces from the collection of the State Tretyakov Gallery.

Pyotr Konchalovsky has always been a symbolic figure in Russian culture, beginning with the early period of the *Jack of Diamonds* and ending with late classical still lives and landscapes. Record-breaking sales of Konchalovsky’s works in Russian sales at Sotheby’s and Christie’s over the last decade has seen the artist shoot to international fame.

Bill Clinton’s speech at TMORA
(The Museum of Russian Art), Minneapolis, 2005





Petr Petrovich Konchalovsky
(1876-1956)

Four Bouquets on the Table and a Watering Pot 1939

229 x 165 cm
Oil on Canvas
Leonid Shishkin Gallery, Moscow

П.П. Кончаловский

(1876-1956)

Четыре букета на столе и лейка 1939

В известной монографии М.Л. Неймана «*Пётр Кончаловский. Творческий путь одного из выдающихся художников нашего времени*», Москва, «Советский художник», 1967, где опубликована данная работа, приводится такое высказывание Кончаловского:

«Цветы - великие учителя художника: для того, чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В цветах есть всё, что существует в природе, только в более утончённых и сложных формах. Я пишу цветы, как музыкант играет гаммы. Это грандиознейшее упражнение для каждого живописца».

Да, Кончаловский считал, что цветы - это трудный род живописи, однако неизменно возвращался к ним и писал их до последних дней жизни, а «*сирень*» Кончаловского стала просто нарицательной.

Натюрморт «*Четыре букета на столе и лейка*» поражает своими масштабами. Как и во многих других работах большого размера, начиная от ранних «*Семейных портретов*» испанского периода и заканчивая «*яблоневыми садами*» последних лет жизни, в этом натюрморте буйная симфония цвета поддерживается и усиливается монументальностью формы. Кончаловский - человек широкой натуры и большой жизнелюб - умел и любил писать большие картины, выражая в них мощное звучание самой жизни.

Художник считал эту работу большой удачей. Впервые она экспонировалась на легендарной выставке «*Индустрия социализма*» (Москва-Ленинград, 1939), затем на всех прижизненных персональных выставках художника: на 10-й в 1941 году в Третьяковской Галерее в Москве, на 14-й в Москве в 1947 году, и на выставке к 75-летию художника в Москве в 1951 году.

В 2005 году картина экспонировалась на выставке в Музее русского искусства в Миннеаполисе (США) вместе с шедеврами из коллекции Государственной Третьяковской Галереи.

Пётр Кончаловский всегда был знаковой фигурой русской культуры, начиная с раннего творчества Бубнового Валета и кончая поздними классическими натюрмортами и пейзажами. Благодаря рекордным продажам его работ на русских торгах (аукционы Сотбис и Кристи) последнего десятилетия, имя художника получило и международную известность.

П.П. Кончаловский (1876-1956)

Натюрморт «*Четыре букета на столе и лейка*» 1939, холст, масло, 165 x 229 см

Архивное фото 1: Выступление Билла Клинтона в TMORA – Музей русского искусства, Миннеаполис, 2005.

Архивное фото 2: На 10-й выставке работ Петра Кончаловского, Москва, Государственная Третьяковская Галерея, 1941 год. Илья Машков поздравляет Петра Кончаловского.

Архивное фото 3: «*Цветы*» Кончаловского на выставке в TMORA - Музей Русского Искусства, Миннеаполис, 2005. Слева - «*Обнаженные*» З.Серебряковой, справа - «*Модель*» Г.Рублева.



Ilia Mahkov greeting Petr Konchalovsky
The 10th Exhibition of Konchalovsky's Works - The State Tretyakov Gallery, Moscow 1941



The Museum of Russian Art, Minneapolis, 2005
Left: *Nudes* by Z.Serebriakova Right: *Female Model* by G.Rublev





FEATURES

Beating the Forger 21st Century Methods

By Dr. Elena Basner

Falsification of art reached its peak some time ago. But for Russian painting (particularly art of the Russian Avant-garde), the most tremendous wave of forgeries appeared in the second half of the 20th century, when it obtained worldwide fame. The level of falsification increases with each exhibition of a prominent artist. The more the art becomes known and studied, the more interest it provokes among collectors - and the more the forgeries that appear on the market.

Technological studies have, until now, presented the most useful tools in making evident the falsification of art (as well as proving authenticity). However, every technological report - even those published in respected literature - becomes a schooling essay for the unscrupulous forger. 'Maleviches', which appeared after numerous exhibitions of the artist in Russia and the West, differ greatly from the first, rather naïve, imitation examples.

Traditional approaches - such as chemical analysis of pigments, X-ray and infrared or gas-chromatography tests - continue to be the most popular method of determining a genuine article from a fake. Nevertheless these methods present a number of difficulties. Most are based on the principle of revealing the so-called 'dating pigments' - i.e. the pigments that appeared at a certain historical period and could not be used earlier - for example, titanium whites (used in painting from the late 1920s) or red cadmium (not used before the 1910s). Unfortunately, these facts are widely known, and a qualified forger will never use these 'dangerous' components.



The method based on gas-chromatography shows the level of oxidised oil (ratio of azelaic acid and palmitinic acid) and therefore helps to evaluate the age of an oil painting. But due to the fact that the process of oxidation is the same in artificial aging as it is naturally, there is no certain characteristic that would be essentially different between a naturally old painting and a competently distressed one.

But in my opinion (based on time-honoured cooperation with the technologists), the main disadvantage of all the existing traditional technological methods is that they are rather subjective and personal since the results of technological studies are handled according to the particular attitude of a technologist. It can be likened to the examination of the same X-ray film by two doctors, who come to quite opposing diagnoses. Having worked in the field of expert attribution of Russian paintings of the late 19th and early 20th centuries for more than 25 years, I have come to the conclusion that technological research is no less predisposed to debate than a connoisseur's opinion.

The necessity to determine a method which provides pure objective characteristics in the dating of a painting prompted me to address a number of scientific institutions within the structure of the Academy of Science (chemistry, radiology, geo-chronology and nuclear physics). I would like to emphasise one of the evident advantages of this quest: none of these people are involved in the sphere of art and indeed the direct 'executors' (mass-spectrometrists) were not even informed of the material they were exploring.



Opposite: When 'A City on a Rock' was purchased in Spain in the mid-1880s by an American collector, it was attributed to Francisco de Goya (1746-1828). The painting is now thought to be by one of Goya's followers, Eugenic Lucas, and may have been painted as late as 1850-75. Lucas studied Goya's techniques and managed to execute a painting sufficiently close to Goya's style to deceive most authorities until about 1970.



Above: Virgin with Child c. 1920. Tests of this painting, by an unknown Italian forger of the 1920's, revealed that the purportedly ancient wormholes in the panel had been made with a drill (they were straight, not crooked) and the Virgin's robe was painted using Prussian Blue, a pigment not invented until the 18th century.

Left: This portrait of Maria Isabella de Bourbon, Infanta of Spain (1741-1763), thought to be painted by Goya was bequeathed to the Fogg Art Museum in 1943. Although the canvas was old and the paint bore the crackle marks of age, several scholars came to doubt the painting's authenticity. In 1954, X-ray images revealed an earlier portrait beneath the surface. X-ray diffraction analysis revealed the presence of zinc white paint, which was invented after Goya's death.

Upon completing the analysis, the conservators left the work as you see it (with portions of the original painting visible on the left, and the newer forgery on the right) to illustrate the intricacies of art forgery.

Победить подделку

Методы 21-го века

Д-р Елена Баснер

Фальсификация (подделка) произведений искусства достигла пика уже довольно давно. Однако в русской живописи (особенно в искусстве русского авангарда) наиболее мощная волна подделок нахлынула во второй половине 20-го века, когда русская живопись получила всемирное признание. Уровень подделок возрастает с каждой новой выставкой известного художника. Чем больше искусство художника становится известным, тем больше оно исследуется, тем больше растет к нему интерес коллекционеров. И тем больше появляется на рынке подделок.

До недавнего времени технологические исследования представляли собой наиболее полезный инструмент в определении подделок произведений искусства (а также в доказательстве их подлинности). Однако каждый материал по технологии (даже те, которые публикуются в серьезных изданиях) становится ценным учебным пособием для беспринципного фальсификатора. Так, «Малевичи», появившиеся после многочисленных выставок художника в России и на Западе, намного отличаются от первых, весьма наивных примеров имитации.

Традиционный подход - такой, как химический анализ пигментов, рентген и инфра-красный или газохроматографический тесты, продолжают быть наиболее популярными методами в определении того, является ли работа подлинником или подделкой. Однако эти методы представляют ряд трудностей. Большинство из них основано на принципе обнаружения так называемых «пигментов старения», т.е., пигментов, которые появлялись в определенные исторические периоды и не могли быть использованы ранее. Например, титановые белила (использовались в живописи с конца 20-х годов) или красный кадмий (не использовался до 1910 г.). К сожалению, эти факты широко известны, и опытный фальсификатор никогда не станет использовать такие «опасные» компоненты. Метод, основанный на газохроматографии, показывает уровень окисленного масла (соотношение азеиновой и пальмитиновой кислот) и таким образом помогает определить возраст картины, написанной маслом. Но вследствие того, что процесс окисления в искусственном старении таков же, как и в естественном, не существует точного показателя, который был бы существенно различным между подлинно старой картиной и той, которую умело «состарили».

По моему мнению (основанному на длительном сотрудничестве с технологами), главный недостаток всех существующих традиционных технологических методов состоит в том, что они весьма субъективны, поскольку результаты технологических исследований обрабатываются в соответствии с личным подходом каждого технолога к проблеме. Это можно сравнить с анализом одного и того же рентгеновского снимка двумя врачами, которые в результате этого анализа ставят весьма противоположные диагнозы. Я проработала в области экспертной атрибуции русской живописи конца 19-го и начала 20-го веков более 25 лет и пришла к заключению, что технологическое обследование предрасполагает к дебатам не меньше, чем мнение знатока.

Необходимость найти метод, который обеспечивает чистые объективные показатели в датировке картин, заставила меня обратиться в несколько научных организаций в рамках Академии наук (область их деятельности: химия, радиология, геохронология и ядерная физика). Я бы хотела подчеркнуть одно явное преимущество такого поиска: никто из этих людей не связан со сферой искусства и, более того, прямые «исполнители» (масс-спектрометристы) даже не были поставлены в известность о материале, который они исследовали. Сама концепция основана на том факте, что во второй половине 20-го века, после многочисленных ядерных экспериментов, производившихся во всем мире, появились новые техногенные изотопы, которые были абсорбированы растениями, в том числе и льном-кудряшом, используемым в производстве масляных красок. При взаимодействии с образцом краски, взятым с анализируемой картины, они могут подтвердить ее датировку (после 1945 г.), конечно, при условии объективности доводов в процессе установления подлинности картины.

The concept is based on the fact that in the second half of the 20th century, after numerous nuclear experiments worldwide, there appeared new technogenic isotopes which were absorbed by plants, including crown flax that is used in the production of oil paints. Exposed to the painterly mass of a sample taken from a studied painting, they can verify its dating (after 1945), providing an objective line of reasoning in the authentication process. Conversely, particularly in the field of Russian Avant-garde, the absence of these technogenic isotopes determines almost indisputably the painting's authenticity, as it is a fact that in the first half of the 20th century there were no forgeries of works by Malevich, Popova, Rosanova or other avant-garde artists.



After numerous experiments, we obtained very positive results with no sign of technogenic isotopes in samples taken from original paintings (1900s, 1910s, 1920s, 1930s) and an evident concentration in the samples from paintings dated after the late 1940s. Of course, the dating process cannot be precise - an artist could use paints that had been in his studio for some time, while time was also needed for crown flax to grow and to be used in oil production. It is often suggested that cunning forgers can reproduce paintings using canvasses and paints from the relevant period, which would enable them to circumvent isotope analysis. But it is impossible to use pre-war paints alone as the oil would have been polymerised. A forger can use old pigments (or dry old paint) but he has to add oil or turpentine to produce useable paint, which expose traces of technogenic isotopes.

The advantage of this method is not only its objectivity, but also its time-efficiency and ease of use. It is not necessary to deliver the whole painting to the laboratory. It will be enough to take just a small sample of painterly mass (about 1 mg; 1 mm²) from a studied work (avoiding areas of restoration, of course, as well as removing later vanish). A group of highly qualified specialists have been working on this project for around four years to perfect the process and it will be a welcome facility for collectors, dealers and auction houses alike.

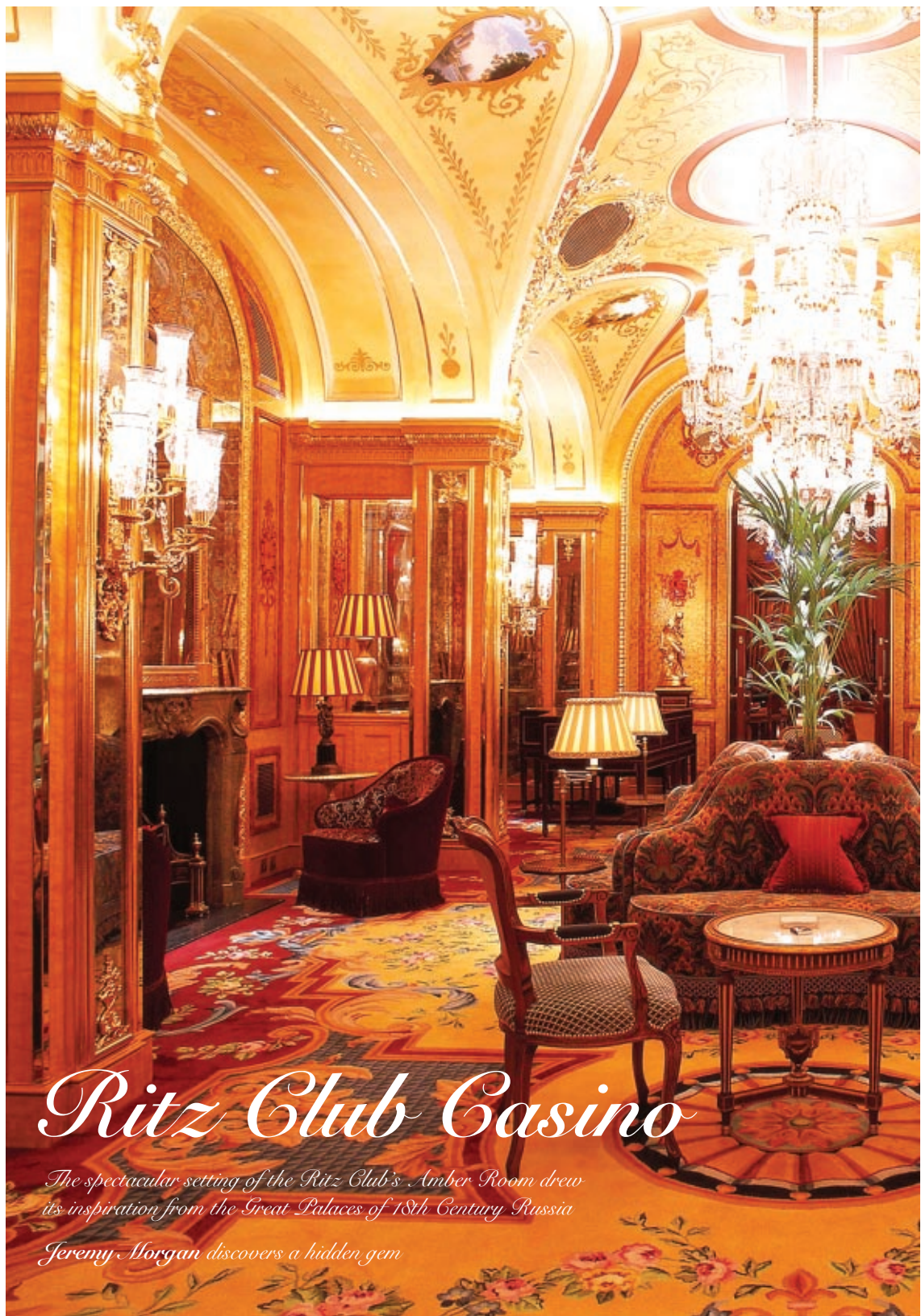
И наоборот, в работах русского авангарда отсутствие этих техногенных изотопов почти бесспорно определяет подлинность картины, ибо хорошо известно, что в первой половине 20-го века не существовало подделок работ Малевича, Поповой, Розановой или кого-либо еще из художников-авангардистов.

В ходе многочисленных экспериментов мы получили весьма положительные результаты: отсутствие техногенных изотопов в образцах, взятых с картин, написанных в 1900-е, 1910-е, 1920-е и 1930-е годы, и их явная концентрация в образцах с картин, датированных после конца 1940-х годов. Разумеется, процесс датировки не может быть абсолютно точным - художник мог использовать несвежие краски, которые залежались в его мастерской, да и на то, чтобы вырастить лен-кудряш и использовать его в производстве масляных красок, тоже нужно время. Часто говорят о том, что опытные фальсификаторы могут подделывать картины, используя холсты и краски соответствующего периода, что позволяет им обмануть изотопный анализ. Но дело в том, что невозможно использовать одни только довоенные краски, поскольку масло в них будет высыхать. Фальсификатор может использовать старые пигменты (или старую сухую краску), но для того чтобы краска «работала», он должен будет добавить масло или скипидар, которые и помогут обнаружить следы техногенных изотопов.

Преимущество этого метода заключается не только в его объективности, но также в быстроте и простоте. Не нужно приносить картину в лабораторию. Достаточно лишь взять крохотный соскоб с краски (примерно 1 мг : 1 мм²) на исследуемой картине (разумеется, избегая зону реставрации, а также снимая позднейшие наслоения). В течение почти четырех лет группа высококвалифицированных специалистов разрабатывала и совершенствовала этот проект, который принесет несомненную пользу как для коллекционеров, так и для арт-дилеров и аукционных домов.

Footnote: Any oil painting made in the nuclear era will show traces of Caesium-137 and Strontium-90. Dr Basner's authentication process is proving popular amongst collectors of Russian Avant-garde works.

lena.basner@gmail.com



Ritz Club Casino

The spectacular setting of the Ritz Club's Amber Room drew its inspiration from the Great Palaces of 18th Century Russia

Jeremy Morgan discovers a hidden gem



The Amber Room

The Ritz Club Casino's Amber Room is one of London's most striking (yet hidden) treasures.

Beneath the unsuspecting feet hurrying along Piccadilly, just a stone's throw from the major galleries of St. James's, two of the capital's foremost interior designers have created an immaculate interpretation of Imperial Russian opulence.

The room was inspired by the famous 18th century Amber Room at the Tsarkoye Selo, outside St. Petersburg.

As the Russian Court drew on the skills of designers from across Europe and the world, so the Amber Room features the work of over a hundred artists and craftsmen from a dozen countries. There are luxury hand-woven carpets from the Philippines, crystal chandeliers created to order in Turkey and chairs from some of the most highly-regarded workshops in Paris - all set in a haven of Imperial elegance.

Янтарная комната в Казино Клуб Ритц - это изумительная сокровищница Лондона, все еще недоступная широкой публике. Два самых прогрессивных столичных дизайнера по интерьеру безукоризненно воспроизвели роскошь Российской империи, которая расположена буквально под ногами у ничего не подозревающих пешеходов, спешащих вдоль Пиккадили, от которой рукой подать до главных галерей на улице Сент-Джеймс,

Эта комната была создана под впечатлением от известной в 18-м веке Янтарной комнаты в Царском Селе, что в окрестностях Санкт-Петербурга.

Для создания Янтарной комнаты Императорский двор привлек первоклассных дизайнеров как из Европы, так и со всего мира, таким образом объединяя работу более сотни художников и искусных мастеров из десятков стран.

The room is the culmination of the Ritz Club's refurbishment and a triumph for designers Tessa Kennedy and Chris Watkins.

The Ritz was built in 1906 during the era of the Grand Tour, the Orient Express and cruises across the Atlantic - a time when Cesar Ritz catered to the swelling numbers of international travellers with his hotels. The Ritz Hotel and the Ritz Club Casino certainly make a Monte Carlo out of Mayfair, recalling the gilded casinos of turn-of-the-century Europe.

The sumptuous, elegant interiors pay homage to the grandeur of the building's history. What is now the restaurant area of the Club - with its soaring vaulted ceilings - was once the cellar of the hotel. The main gaming room was the ballroom, where the celebrated actress Lily Langtry - 'The Jersey Lily' - danced with King Edward VII. The Club first opened as a casino in 1978 and is now a privately owned, exclusive members club.

Under a delicate ceiling in the magnificent Main Gaming Salon and elegant Salle Privee, members can try their luck on four American Roulette tables, four Blackjack tables, one Punto Banco table and two Three Card Poker. The Club places great emphasis on the highest standards of operating procedures.

Эта комната является кульминацией в процессе модернизации Ritz Club и триумфом работы, проведенной под руководством дизайнеров Тессы Кеннеди и Криса Воткинса.

Отель Ритц был построен в 1906 году, когда в моду вошли путешествия в стиле Гранд Тур, поездки в «Восточном Экспрессе» и круизы через Атлантику. Это было время, когда Цезарь Ритц старался удовлетворить запросы растущего числа путешественников со всего мира, останавливающихся в отеле Ритц и Казино Клуб Ритц. Эти здания напоминали шикарнейшие казино Европы начала 20-го века и создавали ощущение Монте-Карло в лондонском районе Мэйфер.

В роскошных, элегантных интерьерах прослеживается дань уважения истории здания. Участок здания Клуб Ритц со своим многоголовокружительными лепными потолками, где сейчас расположен ресторан, когда-то был подвалом отеля. На месте главного игрового зала располагался зал для балов, где знаменитая актриса Лили Лангтри, 'The Jersey Lily', танцевала с королем Эдвардом VII. Клуб сначала был открыт как казино в 1978 г., а в настоящее время является частным заведением, принимающих только избранных членов этого клуба.



The Ritz Club's name and reputation are important factors in maintaining its international and loyal following amongst its rich and famous members.

Beneath a luxuriant multi-coloured velvet curtain is the entrance to the restaurant, where restrained lighting, combined with warm and subtle shades, bring tranquillity to a spacious, high-ceilinged room. Here, and throughout the refurbishment, the aim has been to respect the history of the Club by retaining its fine architectural features, but to blend modern techniques with classic themes.

Members can indulge in a multi-national menu which offers the finest French, Arab, Thai, Indian and Chinese specialities.

For art connoisseurs, The Ritz Club Casino provides a glamorous yet calming refuge after a shopping expedition in the galleries of Cork Street and St. James's or a visit to the Royal Academy. It is open every day from 2pm to 6am and is only closed on Christmas Day.



The Ritz Club Casino

150 Piccadilly, London W1J 9BS

Tel: +44 (0)20 7499 1818

www.theritzclub.com



Под изысканным потолком в великолепном Главном игровом салоне и элегантном зале Salle Privee, члены клуба могут попытаться счастья на четырех столах с американской рулеткой, четырех столах для карточных игр (Blackjack), одном столе (Punto Banco), одном столе и двух местах для Three Card Poker. Имя Клуба Ритц и его репутация являются важнейшими факторами в его поддержании как надежного международного клуба для богатых и знаменитых. Члены клуба могут отведать разнообразное международное меню, куда входят лучшие блюда французской, арабской, тайландской, индийской и китайской кухонь.

Для любителей и знатоков искусства Ритц Клуб Казино предоставляет роскошное и, в тоже время, комфортное место, где можно отдохнуть после похода по художественным галереям улиц Корк и Сент Джеймс или после посещения Королевской Академии искусств, которая открыта ежедневно с 2 до 6 часов дня и закрыта только в день празднования Рождества.

Sergei Pavlenko

Painter to the Royal Family

'Sergei Pavlenko - Genuine Russian Artist' Prince Nicolas Romanoff

Sergei Pavlenko graduated in Painting from the St. Petersburg Academy of Fine Arts in 1988. He studied under Boris Ugarov, President of the Academy of Fine Arts of the USSR and was nominated for the Gold Medal.

In 1989 Sergei moved to the West, receiving immediate recognition and began to paint and exhibit his work in London and the USA. He is now a British citizen and an established international portrait painter whose work is in constant demand. His portrait of Her Majesty The Queen, completed in 2000, was said to be the Queen's favourite portrait since her Coronation and was personally unveiled by Her Majesty. World press and television coverage was considerable and a postage stamp depicting the painting was subsequently produced.

In 2004, Sergei held a one-man exhibition in London in the Russian Embassy and in Moscow in the British Embassy, with over 1000 guests attending the Private View. Four TV channels covered the event and numerous articles and reviews on the subject appeared in newspapers and magazines. In Russia, Pavlenko's name appears on the list of highly distinguished emigrants, next to the ballet dancer Anna Pavlova. The UK's Channel 4 produced a documentary about Sergei and his portraits and he continues to be feted as a society portrait painter in the manner of John Singer Sargent, with international royalty and aristocracy among his numerous clientele.

Sergei Pavlenko was recently awarded a commission to paint a large-scale picture of The Queen meeting Prince William and Prince Harry at the Royal Military Academy in Sandhurst. We are delighted to welcome him to the Russian Art Fair.

Sergei Pavlenko - The Hatmaker



Сергей Павленко закончил в Ленинграде Академию художеств им. Репина. Учился у народного художника СССР, президента Академии художеств СССР Б. С. Угарова и был номинирован на Золотую медаль. Через год художник был приглашён в качестве лектора в Школу искусств в Глазго.

В 1989 году эмигрировал на Запад, где получил немедленное признание. Начал выставлять свои работы как в Англии, так и в США.

Художник живёт и работает в Лондоне, является гражданином Великобритании и России. Портрет Елизаветы II (2000 г.) его кисти, по её собственному утверждению, является самым любимым из всех 130 портретов, на которых она изображена. Эта картина стала пользоваться популярностью и даже была изображена на почтовой марке. Портрет писался в течение года, королева позировала на 6 сеансах. Павленко был выбран заказавшим портрет благотворительным фондом среди двухсот художников на конкурсной основе.

Недавно Павленко выиграл ещё один конкурс - на создание полотна «*Королевская семья на выпускном параде в Военной академии*» - первого семейного портрета с изображением леди Камиллы. Портрет представляет собой полотно размером 2,1 х 2,7 метра, на котором запечатлена сцена с выпускного парада принца Гарри, закончившего военную академию в Сандхёрсте весной прошлого года. В 2008 году Павленко написал портрет короля Иордании Абдуллы.

В 2004 году состоялась персональная выставка художника в посольстве Российской Федерации в Лондоне и в посольстве Великобритании в Москве.

Женат на художнице Татьяне Радько. У них растут сын и дочь.

Sergei Pavlenko - Royal Group



'There is a great tradition over the centuries of highly talented portraitists from overseas bringing their own distinctive vision to the depiction of the upper echelons of British society. Sometimes it takes a foreigner's eye to capture and glamorise an essentially British 'look'.

One thinks of Van Dyck and Lely from Flanders, or more recently of Sargent from America and de Laszlo from Hungary. Sergei Pavlenko belongs to that tradition ...'

Philip Hook

Senior Director Impressionist and Modern Paintings
Sotheby's, London

'In 1697 the famous British artist Godfrey Kneller painted a portrait of a young Tsar Peter the Great.

Some three centuries later, the Russian artist Sergey Pavlenko was honoured to paint Her Majesty Queen Elizabeth II. The connection between two distant events demonstrates that the Russian school of painting has, since the time of Peter the Great, developed into one of the finest European schools.

It also acknowledges the talent of the contemporary Russian artist Sergei Pavlenko ...'

Pavel Klimov

Senior Curator of Late XIX and XX Century Paintings
The State Russian Museum, St Petersburg

Sergei Pavlenko - Otto Van der Wjck





Sergei Pavlenko

Mr Audley Twiston-Davies
Oil on Canvas



Sergei Pavlenko

William and Marcus
Oil on Canvas

(facing page)
Abdulla II - King of Jordan
Oil on Canvas



Yuri Gorbachev

Russia's Visual Ambassador to the World

By Maria C. Paphiti

Having studied and been involved with Byzantine, Greek and Russian icons for nearly a decade, I was totally convinced that no other form of art could ever capture my attention to the extent that I would wish to promote it. Icons, the images of Orthodox Christianity, depict simple, yet deeply intellectual compositions. The elements employed, be it the subject, the colour-palette, the posture of the figures or the distinct application of gold, all contribute to a complex, symbolic message - one that deals with the fundamentals of existence and is utterly stimulating to the viewer.

Nonetheless, my firmly held conviction was to be challenged when I came across the unique pictures of Yuri Gorbachev. He is an artist who has been aptly named the '*Angel from Russia*' - since his work, drawing inspiration from all periods of Russian history and life, acts as a campaigning messenger for his country.

My first encounter with Gorbachev's work occurred at the home of an American private collector. In his study there was a large collection of Russian icons surrounding an animated composition, similar to the painting *Uglovka Winter with Two Boats*. Great, empty, snow-covered plains and a lake provided a serene background for the colourful, elaborately rendered churches complemented by blossoming plants and lively animals. The reflective qualities of gold used for the typically Russian onion-domes, outlines and other details, generated a relief-effect that gave the painting an illusionistic, three-dimensional aspect.

In 1998 the Russian writer Yaroslav Mogutin, having met Gorbachev, wrote that '*His personality wins people over before they even see his work.*' (*The Art of Yuri Gorbachev*, 1998, p.8). Precisely the opposite happened to me! The enduring impression of the image that I have described above set me on a quest to find the artist. A genuine artist's character and values should be reflected in his production and similarly, the work itself must speak of its creator's personality. Gorbachev's knowledge, imagination and talent are immediately evident in his work. However, what really moved me, compelling me to learn more about him, was the eloquent cheerfulness conveyed by his pictures. I was, in fact, entranced by the artist's interpretation of reality; whether it concerns a landscape, people, animals or trees. Obviously a positive spirit himself, Gorbachev deliberately excludes from his subjects all gloomy qualities - his work depicts no ugliness, no stagnation and no negativity. He focuses on all that is optimistic, for he is a visionary who sees the beautiful aspects of human, animal and landscape forms, filling them with bright colours and embellishing them in gold. Indeed, his vibrant production mirrors the kaleidoscopic development of his life.

Born and raised in Uglovka, near St. Petersburg, Gorbachev was trained at the Borovici Ceramics Institute and subsequently studied philosophy and communications. His career as a ceramicist at Odessa, in the Ukraine, where he lived for nearly two decades, became known to a wide audience through exhibitions in major galleries and museums all over the former Soviet Union and Europe. Early in the 1990s, Gorbachev moved to New York City and a new chapter in his life began to unfold. With renewed inspiration and creativity, the artist now applied on canvas the methods that he had previously practised in ceramics. This experimentation with the new medium merged with a fresh perspective of his homeland - that of a foreigner living in New York, which was to produce great results in the years to come.

Unlike many Russian artists who began their career during the Soviet years, Gorbachev did not use his art to project opinionated statements. Neither did he denounce any period or aspect of Russian history and culture. Instead, having accepted the complete inheritance of his country, he drew on its most positive elements and created art which transcends political and religious boundaries. This mind-set reveals a man of superior thinking, who is not pre-occupied with the passing limitations imposed by historical and political definitions. Rather, he has been focusing on and recording visually, the constructive impact of these transformations on Russia and its culture. This is why the artist depicted with equal ease and affection a diversity of subjects: the popular saints of the Orthodox Church, the Tsars and their families, as well as scenes from the Russian Revolution.



Yuri Gorbachev

Uglovka Winter with Two Boats 1997-2009
Oil, Gold and Enamel on Canvas

Юрий Горбачев

Посол России В Мире Изобразительного Искусства

Мария Пафити

Почти десять лет основным предметом моей исследовательской, а позднее и коммерческой, деятельности были византийские, греческие и русские иконы, и я была почти уверена, что никакие другие произведения искусства не смогут произвести на меня такого завораживающего впечатления, чтобы мне захотелось поведать о них широкой аудитории. Иконы, образы православного христианства, содержат сцены, сочетающие в себе простоту и интеллектуальную глубину. Все их элементы, будь то сюжет, цветовая палитра, позы фигур или характерное золочение, усиливают сложный символический смысл икон, затрагивающий самые глубинные вопросы человеческой жизни, смысл, который никогда не оставляет зрителя равнодушным.

Тем не менее, моя, казалось бы, нерушимая уверенность была развеяна, когда я познакомилась с уникальными творениями Юрия Горбачева. Этого художника по праву названного *«ангелом из России»*, поскольку его картины, посвященные русской истории и жизни разных эпох, успешно выступают в роли культурных представителей его страны.

Мое знакомство с работами Горбачева началось с посещения дома одного американского коллекционера. В его кабинете располагалось большое собрание русских икон, в центре которой я неожиданно увидела живую композицию, похожую на картину *«Зима в Угловке с двумя лодками»*. Обширные, пустые заснеженные поля служили, наряду с озером, безмятежным фоном для ярких, тщательно прорисованных храмов в обрамлении цветущих растений и резвящихся зверей. Светоотражательные свойства золота, традиционно используемого для русских куполов-луковиц, абрисов и прочих деталей, создавали эффект рельефа и придавали картине иллюзию трехмерности.

В 1998 году российский писатель Ярослав Могутин, встретившись с Горбачевым, отметил, что *«его личность располагает людей к себе еще до того как они увидят его работы»* (*Искусство Юрия Горбачева*, с. 8). Со мной же произошло ровно наоборот! Глубокое впечатление от картины, которую я описала выше, побудило меня к поиску информации о личности автора. Характер настоящего художника и те ценности, которые он отстаивает, налагают отпечаток на его произведения, и, сходным образом, сами работы говорят о личности их творца. Опыт, воображение и талант Горбачева очевидны в его работах. Однако, именно красноречивая радость, запечатленная в его картинах, тронула меня и побудила постараться узнать о нем больше. В самом деле, я была поражена тем, как этот художник передавал реальность - будь то в пейзажах, портретах, изображениях животных и деревьев. Горбачев, будучи чрезвычайно жизнерадостным по характеру человеком, сознательно не допускает мрачных элементов в своих картинах - его работы не содержат образов уродства и застоя, они полностью лишены негативных элементов. Художник сосредотачивается на всем, что несет оптимизм, передавая его усилением красоты человеческих, животных и природных форм, окрашивая изображаемые объекты в яркие цвета с добавлением позолоты. А яркие творения Горбачева, в свою очередь, отражают калейдоскоп его собственной жизни.

Горбачев родился и вырос в поселке Угловка Новгородской области, закончил Боровичский горно-керамической техникум и впоследствии изучал философию и теорию коммуникации в Ленинграде. В Одессе, где он прожил почти двадцать лет, Горбачев начал карьеру керамиста, продвижению которой способствовали выставки в крупнейших галереях и музеях бывшего СССР и Европы.

В начале 1990-х годов Горбачев эмигрирует в США, и в его жизни начинается новая глава. С возрастающим творческим вдохновением художник стал применять методы, используемые им в керамике, к живописи на холсте. Новая, экспериментальная техника соединяется со свежим взглядом Юрия на свою родину - взглядом иностранца, живущего в Нью-Йорке - и продолжает приносить замечательные творческие плоды.



Yuri Gorbachev

Portrait of Tsar Mikhail Fyodorovitch 1997
Oil, Gold, Bronze and Copper on Canvas

Works from this new phase in the art of Yuri Gorbachev were exhibited the world over and through them Russia was passionately promoted. The impact of his pictures was so powerful that one of the most recognisable Russian products, Stolichnaya Vodka, commissioned him to produce its *Holiday* advertisements between 1994 and 1999. Through the mass media, Gorbachev's work has made contact with an immense audience all around the globe. By the late 1990s his paintings appeared in the permanent exhibitions of museums and private collections, including those belonging to an array of celebrities from all fields.

Although Gorbachev's art has been acknowledged world wide and he has received numerous prizes and awards, he continues to work with tremendous inspiration and inexhaustible energy. Russia has always been the centre of his inspiration. As the disputes of the post-Perestroika era over history, politics and religion began to alleviate, so did the art of Gorbachev - turning to the more fundamental and lasting elements of his country. A retrospective of his birth place inspired him to create a number of landscapes. Drawing on actual locations, the artist represented them as places of Elysian beauty, untouched by modern, artificial invasions.

The winter landscapes are usually painted with cool shades, whereas saturated and bright colours are employed for the depiction of their summer versions. Certain features, like the Orthodox Churches with ornamented, ogee-shaped architectural details, onion-domes and spires of cruciform finials consistently dominate the pictures' backgrounds. Elongated trees, commonly encountered in the Russian countryside, contrast with large and colourful wide-leaved plants, reminiscent of the artist's experiences in Bali, a place which had a profound impact on his development. The fusion of the above elements results in images which visualise the artist's idea of earthly paradise.

The latter, however, would have been unfulfilled without inhabitants. Resembling an omnipotent creator, the artist populates his delightful prairies, introducing living creatures destined to enjoy and partake in their surroundings. A glorious troika glides along the slopes, jolly and elegant horses of imaginary colours gallop against the wind and a group of pixies, like strolling actors, excitedly parade carrying banner-like images of the celestial symbols: the star, the sun and the moon, thus pointing to the indivisible, complementary roles of heaven and the material world. In his more recent works, the artist often focuses on his protagonist, the Jester. In harmonious co-existence with the natural environment and the animals, the Jester is a performer whose aim is to lift the viewer's spirits! Is this also Gorbachev's aim? For in the past he has portrayed himself as a Jester.

Yuri Gorbachev's Russianness is deeply imbedded in the core values of his culture. These deal with the most fundamental quests in life, with happiness and hope. It is expressed in symbolic ways through vibrant colours, gold and recently enamel. Gorbachev's art rises above any narrow nationalistic definitions. This is precisely what links it to the earliest form of Russian art - the icons - sharing a universal appeal.



Yuri Gorbachev

Jester on Rooster 2009
Oil, Gold and Enamel on Canvas

В отличие от многих русских художников, чья карьера началась в советский период, Горбачев никогда не использовал искусство для пропаганды предвзятых суждений. При этом он никогда не отвергал ни одного аспекта российского прошлого. Напротив, Горбачев принял историческое и культурное наследие своей страны во всей его полноте и использовал его наиболее положительные черты для создания искусства, преодолевающего политические и религиозные барьеры. Подобное мировоззрение раскрывает в нем подлинного мыслителя, не ограниченного такими преходящими вещами как исторические, хронологические и политические условности. Вместо этого он обращает особое внимание на тот созидательный эффект, который эти изменения произвели на Россию и ее культуру, закрепляя его в зримых образах. Именно поэтому художник в состоянии изобразить с равной легкостью и симпатией как популярных православных святых и царей с их семьями, так и сцены русской Революции.

С тех пор как искусство Юрия Горбачева начало выставляться по всему миру, оно всегда с большой любовью раскрывало образ России. В самом деле, влияние его картин было настолько велико, что один из самых узнаваемых российских продуктов, водка «Столичная», заказала ему картину «Праздник» для своей рекламной кампании 1994-1999 годов. При помощи средств массовой информации работы Горбачева стали известны широчайшей аудитории по всему свету. К концу 1990-х годов его картины появились в постоянных экспозициях музеев, частных коллекциях и в домах разнообразных знаменитостей.

Искусство Горбачева признано во всем мире: художник получил ряд призов, медалей и других наград и продолжает свою работу с потрясающим вдохновением и неиссякаемой энергией. Сюжеты его картин всегда проникнуты Россией. С тех пор как дебаты о прошлом страны - ее истории, политике и религии - утратили в пост-перестроечные годы напряженность, то же произошло и с искусством Горбачева, когда он обратился к более глубинным, непреходящим темам в жизни его родины. Воспоминания о родных местах побудили его к созданию цикла пейзажей. Отталкиваясь от образов реальных мест, где прошло его детство, художник превращает их в райские кущи, незатронутые вторжением современной цивилизации.

Зимние пейзажи обычно написаны в холодных тонах, в то время как для их летних вариантов используются яркие и насыщенные краски. Некоторые характерные приметы, такие как увенчанные крестами православные храмы с орнаментальными килевидными закарнами, куполами-луковицами и шатровыми колокольнями, последовательно повторяются из картины в картину. Стройные деревья, типичные для русской сельской местности, контрастируют с крупными, многоцветными широколиственными растениями, напоминающими о посещении художником Бали - места, которое оказало сильное влияние на его творческое развитие. Слияние названных выше элементов ведет к созданию образов, которые зримо воплощают представление мастера о земном рае.

Но рай не был бы раем без обитателей. Словно всемогущий творец, художник вдыхает жизнь в созданные им восхитительные поляны, населяя их животными, чье предназначение - радостно обживать окружающий их мир. Великолепная тройка скользит по холмам, изящные лошади фантастических цветов весело скачут навстречу ветру, а компания сказочных созданий воодушевленно марширует, словно бродячие актеры, держа в руках знамена с изображениями небесных символов: звезды, солнца и луны; таким образом они указывают на нераздельность небесного рая и материального мира, дополняющих друг друга. С недавних пор в центр своих работ художник часто помещает Шута. В мирной вселенной, объединяющей неживую природу и живые существа, Шут играет роль актера, призванного развеселить зрителя. Не это ли - цель самого Горбачева? Вполне вероятно, так и есть, особенно если вспомнить, что в прошлом он изобразил в виде Шута самого себя!

Русскость Юрия Горбачева глубоко уходит корнями в духовные ценности его родной культуры. Эти ценности связаны с самыми глубокими запросами человеческого духа: с радостью и надеждой. Символически это выражается в работах художника при помощи ярких красок, позолоты и, с недавних пор, эмали. Вместе с тем творчество Горбачева выше любых националистических притязаний. Именно это связывает его с древнейшей формой русского искусства - иконами, и одновременно трогает как знатоков древнерусской живописи, так и тех, кому знакомство с ней еще только предстоит.



Yuri Gorbachev

Holiday Painting for Stolichnaya 1994
Oil, Gold, Bronze and Copper on Canvas



Yuri Gorbachev

Red Horse in Winter 2009
Oil and Gold on Canvas