

воспринимается как материальный объект, что приводит к необходимости эстетически осмыслить такое ее неотъемлемое качество, как плоскостность. Так плоскостность становится наиважнейшей посылкой модернистской живописи. Начало этому процессу было положено Пикассо и Браком, которые приступили к деконструкции и объектов, таких как фон, и планов, которые отныне все более тяготеют к фронтальности. Поскольку эти граненые планы не были закрытыми, объекты и фон стали взаимопроникать друг друга, что сблизило пространства пустые и заполненные. Около 1912–1913 г. анализ уступил место синтезу, граненые планы — крупным формам, и постепенно объект или его части стали возрождаться в плоской поверхности того, что можно условно назвать «фоном». Плоскостность поверхности теперь утверждается новым и более радикальным способом: объект не рассыпается под давлением пустого пространства, но раскрывается в плоской поверхности.

**Девдариани Виктория Викторовна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия*

### **Творчество Павла Васильевича Сурикова (1897–1943)**

Павел Васильевич Суриков принадлежит к поколению художников, начавших свою профессиональную художественную деятельность в 20–30-е годы XX в., к тому кругу молодых и талантливых живописцев, чье творчество оказалось непризнанным официальной властью, а потому — забытым и невостребованным на долгие годы. За сравнительно короткий промежуток времени, отведенный судьбой многим из художников плеяды (часть из них ушла из жизни в сравнительно молодом возрасте от свирепствовавшей в стране чехотки, часть — погибла на войне, а часть — была расстреляна в лагерях), им удалось создать удивительно яркие живописные полотна, поражающие нас мастерством исполнения, неподдельной искренностью и лиризмом. Печальная участь постигла работы многих из художников этого круга: иногда сами создатели уничтожали свои произведения, иногда их родственники, не видя особой ценности, избавлялись от них, а какие-то картины попросту были уничтожены в тяжелое военное время. Часто бывает так, что от художника до наших дней сохранились лишь некоторые их работы. И в этом случае особенно ценной представляется любая находка, будь то фотография или заметка о творчестве живописца в старой газете, не говоря уже о его картине, которая позволяет нам более полно представить себе его творчество.

Целью научного доклада является презентация картины Павла Васильевича Сурикова «Детский праздник» (1928 г.), которая до недавнего времени считалась утерянной, но которая была обнаружена докладчиком в июне 2015 г. в одном из краеведческих музеев Урала; а также рассуждение о картине в контексте всего творчества художника.

**Viktoriiia Devdariani**

*Lomonosov Moscow State University, Russia*

### **PAUL SOURIKOFF (1897–1943)**

Paul Sourikoff belongs to the generation of Soviet painters whose professional carrier started in the 20–30s of the 20th century in the USSR. He was a member of the circle of the young and talented people whose painting wasn't acknowledged by the official authority and that is why it has been forgotten and unclaimed for many years. During their not very long life many of the painters of this so-called Pleiad were able to create brilliant works of art, which amaze us with their mastery, real sincerity and lyric. The main part of their works suffered a tragic fate: sometimes they destroyed their works themselves, sometimes their relatives being not able to value the painting disposed of it and some of their works vanished during World War II. Very often just a few works of a painter have survived

till now. And in this case each finding like a photo of some of their works or a review of their exhibition in old newspapers let alone the chance to find their canvas enables us to view their creative activity in a new light.

I am going to present a picture called “The children’s party” (1928) by Paul Sourikoff in my report. The picture was considered to have disappeared many years ago. But I happened to find it in one of the regional museums of the Urals in June 2015. I am planning to speak about the picture within the framework of the whole creative activity of Paul Sourikoff as well.

**Тараканова Елена Владимировна**

*Государственный Эрмитаж, Россия*

### **Назад к «примитиву» (итальянский опыт)**

Традиционно до определенного времени западное искусство идентифицировало себя посредством соотношения или противопоставления складывающихся внутри него художественных систем с образными моделями классических эпох. Ситуация меняется в начале XX в., когда европейцы открывают для себя пласт культурных образований, которые прежде представлялись примитивными, застывшими в своих архаических формах и с точки зрения развивающейся Европы были свойственны лишь народам, оставшимся на первобытном уровне развития. Путь для интеграции чужеродной эстетики в европейское сознание был проложен антропологами и этнографами. Но для того чтобы образцы, которые прежде рассматривались лишь как памятники материальной культуры, служившие практическим целям, обрели гражданство, нужно было убедить общественное сознание в том, что эти образцы представляют собой эстетические ценности, обладают красотой и образной выразительностью. Главную роль в решении этой задачи суждено было сыграть художникам-авангардистам. Французские мастера первыми увидели в так называемых примитивных формах признаки, которые находятся в согласии со зреющими чертами нового искусства. В ту пору, когда мастера французского авангарда начинали осваивать эстетику традиционных и примитивных формообразований, итальянское искусство все еще продолжало питаться идеями Сецессиона и пользоваться фигуративной стилистикой отточенто. Итальянцы приходят к освоению «африканской манеры» чуть позже и опосредованно — через опыт французских мастеров. От своих парижских друзей заражается вирусом негрофилии К. Кара. Он признает, что в инородном материале можно обнаружить образную систему, которую следует не только признать, но и взять на вооружение. Интерес к традиционным культурам проявляет и М. Кампильи. Апробируя элементы новой эстетики, итальянцы, тесно связанные с национальной традицией, все же часто возвращаются к почвенным средиземноморским художественным образованиям. Так, Кара пытается связать воедино стилистику l’art negre и гармонию итальянского примитива, а Кампильи черпает вдохновение в образцах крито-микенской культуры. Как памятники Черного континента, так и образцы почвенных художественных образований для мастеров служили не столько пластической моделью для нового стиля, сколько катализатором процесса его сложения.

**Elena Tarakanova**

*The State Hermitage Museum, Russia*

### **BACK TO THE “PRIMITIVE” (THE ITALIAN EXPERIENCE)**

Traditionally, up to a certain time the Western art identified itself by the relation or opposition of the art systems which were being formed inside it with imaginative models of classic eras. The situation changed in the early 20th century, when the Europeans discovered a layer of cultural formations