

ОТКРОЙ  
ТАЙНЫЕ МИРЫ

# АРТ

ЭКСПЕРИМЕНТ

ЯРКИЕ ТВОРЧЕСКИЕ  
КАНИКУЛЫ  
В ЦЕНТРЕ «ГАРАЖ»

2-23  
ЯНВАРЯ  
2013

попробуй туман на вкус  
управляй облаком  
рисуй летающим шаром  
создай свой мир  
прогуляйся по сказочному лабиринту


БИЛЕТЫ УЖЕ В ПРОДАЖЕ

Количество билетов ограничено.  
для всех возрастов  
от 6 до 106 лет

Центр  
современной  
культуры  
«Гараж»

Павилон Горького,  
Павильон рядом  
с Пионерским прудом

+7 (495) 645-05-20  
facebook.com/garageccc  
garageccc.com



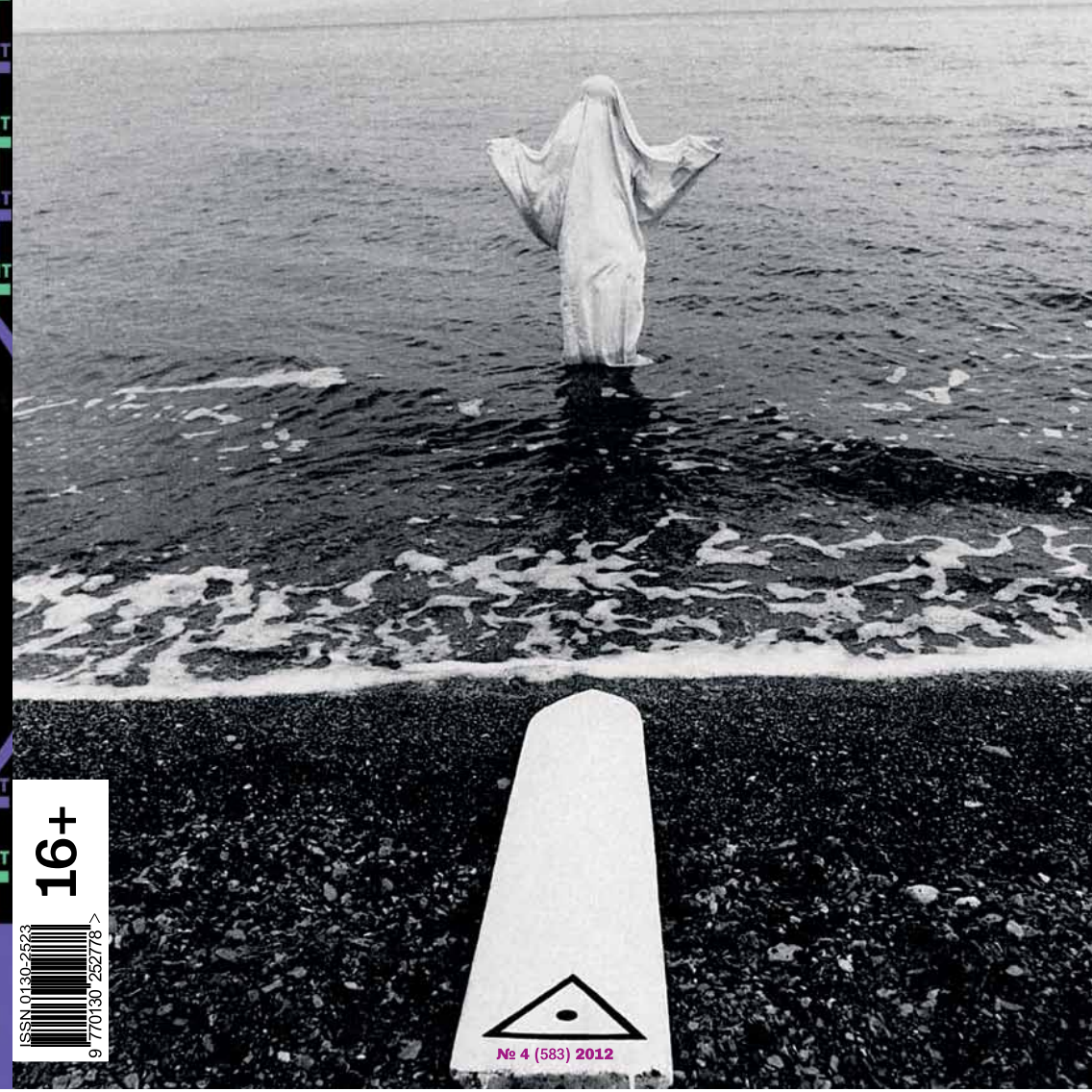
Партнерский сервис: MasterCard, Audi, BRITISH COUNCIL

роклама

# ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

НЕНУЖНОЕ, ЗАБЫТОЕ, НЕДООЦЕНЕННОЕ



16+

ISSN 0130-2523  
9 770130 252778 >



№ 4 (583) 2012



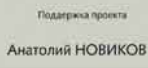


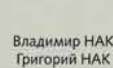


# НАТЮРМОРТ МЕТАМОРФОЗЫ

ДИАЛОГ КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ  
КРЫМСКИЙ ВАЛ

02.11.2012 — 24.02.2013 | Крымский Вал, 10

Информационная поддержка:   

Информационный партнер:   



Правительство Москвы  
 Департамент культуры города Москвы  
 Российская академия художеств  
 Московский музей современного искусства

ГОГОЛЕВСКИЙ 10



АСЛАН  
АХМАДОВ

11.12.12 —  
20.01.13

# RED

МЕДИА ПАРТНЕРЫ

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР









ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
 Гоголевский бульвар, 10 | (495) 694-66-60 | www.moma.ru

Издатели Леонид Лернер и Аля Тееис

Главный редактор Михаил Лазарев

Выпускающий редактор Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, верстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Корректор Эльвера Имашева

Календарь Яна Малинина

Учредитель ООО «Журнал «Искусство»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Подписка и распространение Наталья Лукина

Финансы Лариса Егорова

Исполнительный директор Наталья Лужецкая

PR и продвижение Елизавета Строк, Татьяна Кёлин

Мерчендайзер Марина Королёва

Сайт Артур Бондаренко

Редакция выражает благодарность Сергею Александрову, Ирине Алпатовой, Ильдару Галесву, Елене Иаенеггер, Е. К. АртБюро и лично Елене Куприной-Ляхович, галерее Нади Брыкиной и Михаилу Крунову, Юлии Лебедевой, Музею Art4. Ru и лично Игорю Маркину, Игорю Пальмину, Андрею Поспелову, Любови Фомичёвой, Музею русского реалистического искусства и лично Надежде Степановой, ГПСИ и лично АLINE Федорович и Зинаиде Стародубцевой.

Отдельная благодарность нашим постоянным обозревателям Ольге Хорошиловой и Дмитрию Новику.

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № 77-16170 от 29 августа 2003 года

**Адрес редакции**

Москва, 119072, Красный Октябрь,  
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1  
тел.: 8 (499) 713 67 40  
e-mail: artmagazine@iskusstvo-info.ru

www.iskusstvo-info.ru

**Подписные индексы**

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом  
каталоге «Пресса России»;  
84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства  
«Роспечать»

**Подписка через агентства**

«ГАЛ» тел.: (495) 981 0324  
www.setbook.ru  
«Интер-Почта-2003» тел.: (495) 500 0060  
www.interpochta.ru

**Зарубежная подписка**

«МН-Периодина», тел.: (495) 672 7012  
www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»  
Заказ № 7407/12

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании  
их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке:  
**Михаил Гробман**  
Ангел смерти—2  
1978  
Действия, объекты, фигуры.  
Мерное море. Фото: Мир Лоси.  
Предоставлено автором

11.12

ГАЛЕРЕЯ 11.12

ЗДЕСЬ  
НИКОГО  
НЕТ

СТУДИЯ 30  
Лиля Баласанова  
Сергей Колеватых  
13.11 - 16.12 2012

Moscow, CCA Winzavod,  
4th Syromyatnicheskiy Lane, 1/6  
Tel: +7 495 940 64 71  
www.11-12.ru  
gallery11.12@gmail.com

Singapore, Blk 5,  
Siglap Road, #11-52, Mandarin Gardens,  
Tel: +65 93 54 24 75  
www.11-12gallery.com  
gallery11.12@gmail.com

# АЙ ДАН

КУРАТОР:  
БЕРАЛ МАДРА

FASCINANS  
AND  
TREMENDUM

Государственный музей  
современного искусства  
Российской академии художеств  
Гоголевский бульвар, 10  
+7 495 2318660  
www.moma.ru

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

стратегический медиапартнер

ART ХРОНИКА

специальный  
информационный партнер

Эноб.

медиапартнеры

Коммерсантъ FM 93.6  
радио новостей

PHOTO  
ExpertPhotoLab

ART  
ARTLAB

ARTGUIDE  
АРТИД

ИСКУССТВО  
The Art Machine



5.12.12  
– 20.01.13

на правах рекламы

- СОДЕРЖАНИЕ -

-МНЕНИЕ-	10
МЕСТО В ИСТОРИИ	18
Александр Боровский ЧУЖИЕ ЗДЕСЬ НЕ ХОДЯТ	20
МИХАИЛ ГРОБМАН: «НАДО СОЗДАВАТЬ СОБСТВЕННУЮ СРЕДУ»	28
ЕКАТЕРИНА БОБРИНСКАЯ: «БЕЗ ИСТОРИИ — ВСЕ ЗАБЫТЬ»	36
АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ: «ОНИ ОКАЗАЛИСЬ ЭПИЗОДИЧЕСКИМИ ГЕРОЯМИ»	48
Арсений Штейнер, Тамара Вехова ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ	58
МУЗЕЙ В РЕАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ	64
ГАЛИНА ЕЛЬШЕВСКАЯ: «МЕЙНСТРИМ И ОБОЧИНЫ»	72
МЕСТО В СИСТЕМЕ	80
ЮРИЙ ПЕТУХОВ: «НЕНУЖНЫЕ ПРОДОЛЖАТЕЛИ ТРАДИЦИЙ»	82
ПАВЕЛ НИКОНОВ: «НАДО БЫЛО ПРИНЯТЬ АНДЕРГРАУНД В СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ»	92
Любовь Гуревич ИНОГДА ИСТОРИЯ ИСПРАВЛЯЕТ ОШИБКИ	102
АЛЕКСЕЙ КАМЕНСКИЙ: «ВОПРОС ХАРАКТЕРА»	110
ВАЛЕРИЙ ОРЛОВ: «ДЕЛАТЬ СВОЁ ДЕЛО ИЛИ ПОДСТРАИВАТЬСЯ»	118
Андрей Толстой ДМИТРИЙ ЛИОН: ЗРИМОЕ В НЕЗРИМОМ	132
ОЛЕГ КУДРЯШОВ: «Я ДЕЛАЮ ТО, ЧТО ХОЧУ»	144
Виталий Пацюков ИГРА В ТЕХНИЧЕСКУЮ ВОСПРОИЗВОДИМОСТЬ	152
АНДРЕЙ АБРАМОВ: «ИСКУССТВО ОТОШЛО НА ВТОРОЙ ПЛАН»	158
МИХАИЛ АЛШИБАЯ: «Я АРХЕОЛОГ, А НЕ ИНВЕСТОР»	168
Любовь Гуревич ЕВГЕНИЙ СЕМЕОШЕНКОВ: ПО УЧЕНИКАМ УЗНАЁТСЯ	176
-ОБЗОРЫ-	183
-КАЛЕНДАРЬ-	198
-SUMMARY-	204



- ОТ РЕДАКЦИИ -

В мире искусства действуют самые обычные человеческие законы, и чтобы стать Первым требуется не только талант, но и умение правильно себя преподнести. Изобретая и экспериментируя, художник часто не задумывается над тем, будет ли его «новое слово» услышано и принято коллегами по цеху, публикой и властью. Создавая «искусство для искусства», ставя во главу угла свою независимость от кого бы то ни было, он вполне может оказаться вне истории искусства. Отсюда — те сотни «забытых», «недооцененных», «ненужных»... Истинных новаторов и гениев среди них, конечно, меньшинство. Но открытие каждого из таковых — Открытие.

Редакция журнала «Искусство»

# «У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ»

## ЭРИХ БОРХЕРТ

06.12.12 ГРАФИКА ИЗ СОБРАНИЯ СЕМЬИ ХУДОЖНИКА 27.01.13

ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА, ВОЛХОНКА, 12

Информационные партнеры

Информационная поддержка

Постоянный партнер Ген. консультант





**Екатерина  
Бобринская**  
(стр. 36)

Художественный критик, один из ведущих специалистов по российскому и итальянскому футуризму и концептуализму.



**Александр  
Боровский**  
(стр. 20)

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея в Петербурге, куратор проекта «Музей Людвиг в Русском музее», автор более 200 работ по искусству XX вена. Заслуженный деятель искусств РФ.



**Любовь Гуревич**  
(стр. 102, 176)

Искусствовед, критик, литератор. Главная область интересов — ленинградский андерграунд. Составитель и автор книги-альбома «Арефьевский круг», автор «Словаря художников ленинградского андерграунда» и множества текстов различного жанра — статей, эссе, исторических изысканий, художественной прозы — посвящённых той же теме.



**Галина Ельшевская**  
(стр. 72)

Российский историк и критик искусства, автор многочисленных публикаций о современном российском искусстве и искусстве советского периода.

8



**Андрей Ерофеев**  
(стр. 48)

Искусствовед, куратор. С 1989 по 2002 год руководил сектором новейших течений в музее-заповеднике «Царицыно». С 2002 по 2008 год руководил отделом новейших течений Государственной Третьяковской галереи.



**Виталий Пацюков**  
(стр. 152)

Искусствовед, куратор и заведующий отделом экспериментальных программ Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), где он также руководит проектом «Контекст визуального». Занимается теоретическими и философскими аспектами современного искусства.



**Андрей Толстой**  
(стр. 132)

Заместитель директора по научной работе Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, доктор искусствоведения. Автор многочисленных статей по проблемам истории русского искусства XIX—XX веков, русско-зарубежных художественных связей, современного искусства. Организатор и куратор выставок современных отечественных художников.



**Арсений Штейнер**  
(стр. 58)

Художественный критик, член Ассоциации искусствоведов (АИС). Сфера интересов — неофициальное советское искусство. «Самый вредный арт-критик» 2012 года по версии журнала «Артхроника». Вместе с искусствоведом Тamarой Веховой работает над книгой об искусстве эпохи Застоя.

# NADJA BRYKINA GALLERY

zurich moscow



## Метагео

Аура Малевича и современное русское искусство

27.11.2012 - 26.02.2013

Владимир Андреевков, Игорь Ганиковский, Франциско Инфанте, Александр Юликов, Алексей Каменский, Мохаммед Кажлаев, Густав Клуцис, Андрей Красулин, Михаил Крунов, Алексей Ланцев, Владимир Немухин, Борис Отаров, Александр Панкин, Владимир Панкратов, Александр Родченко, Игорь Шелковский, Сергей Соколов, Марлен Шпиндлер, Эдуард Штейнберг, Ольга Татаринцева, Олег Татаринцев, Игорь Вулох, Валерий Юрлов, Юрий Злотников

Sihlstrasse 91, 8001 Цюрих  
+41 44 222 05 05  
www.brykina.com



Леонид Бажанов  
*художественный  
руководитель  
Государственного  
центра современного  
искусства*

Большинство из ненужных и забытых художников последних десятилетий связаны с модернистской стилистикой и оттеснены актуальным искусством. Можно сказать, что в какой-то момент — в 1980-е годы — случилась смена поколений, смена парадигмы, смена партии. Интеллектуалы пошли по пути создания определённых калек европейского и американского искусства, по пути эксплуатации западного опыта. Но если на Западе становление новой парадигмы происходило логично и последовательно в 1950—1960-х, то на нас ревизия буквально обрушилась в перестроечные годы и вылилась в очень резкую смену контекстов. И те, у кого была

интеллектуальная поддержка и критическая рефлексия, стали доминировать в поле художественного сознания. А остальные просто выпали. Для них не было выхода из пространства эмоционального восприятия, которое в новых условиях утратило актуальность для распорядителей дискурса. Если ты не был представлен в журнале «А — Я», не был заявлен как участник авангарда, вписаться в новую реальность было почти невозможно.

В прошлом — в 1960-х, 1970-х — применительно к этим художникам цензура не проявляла мягкости. Я не говорю уже об их интеллигентских комплексах, мешающих им продвигать себя. Официальная советская критика боялась их замечать. А о многих написать было просто нельзя. О Никонове, Табенкине, Коржеве ещё можно, о Кудряшове, Коньшевой — вряд ли. Шпидлер умирал здесь в забвении. Чернышов уехал, в Америке почти неизвестен, здесь практически забыт. Хотя в случае Чернышова причины «забвения» и «выпадения» были отчасти психологические: человек он малокоммуникабельный, из социума вырывается. Здесь он не был вовремя оценен, а когда попал в Америку, то там абстрактная геометрия уже была не столь актуальна, все места в этом пространстве были заняты, втиснуться в это пространство было невозможно.

Потрясающий художник Борис Турецкий был аутсайдером и для авангарда, и для МОСХа. Тоже совершенно некоммуникабельный человек. Здесь очень часто талантливый художник просто

**Постоянно напоминать о ненужных художниках необходимо и важно. Однако большинству активно действующих лиц местного сообщества это неинтересно. Они только поморщатся при упоминании этой проблемы**

вынужден был становиться одиночкой, мейвериком. Не было образования, не было круга зрителей, не было возможности экспонировать работы. Да и профессионального сообщества как такового не было. Оно только в середине 1960-х начало формироваться, а в 1970-х — шквал эмиграции, все разъехались. И всё снова разрушилось, а художники опять оказались одиночками — уже в эмиграции. Оставшиеся в России напрасно надеялись на поддержку начавшего складываться профессионального сообщества — оно распалось. В конце 1980-х, в перестройку, в рущающийся СССР, когда все были дезориентированы, сбиты с толку,

ворвался призрак рынка — и породил новые иллюзии, как правило, ошибочные, тушковые, связанные с вождением больших денег.

В ситуации всей этой культурной катастрофы какие-то направления и тенденции просто не могли оформиться и стать заметными. Это сейчас мы можем задним числом выстраивать соц-арт, как сильное течение в нашем искусстве, а на самом деле — это тоже одиночки. Выстраиваем концептуализм — а это пять-семь человек...

А кто из наших художников есть в западных музеях?! Их по пальцам пересчитать можно. Кабаков, Булатова... Кто ещё? Да, многие присутствуют в важнейших российских собраниях — в Третьяковке, в Русском музее. У ГПСИ небольшая коллекция. Что-то с нашей помощью пошло в провинциальные музеи. Например, в Нижний Тагил. Что-то из графики есть в Пушкинском. Когда существовал экспертный совет при Минкульте, когда Андрей Ерофеев работал в Третьяковке — да, удалось что-то внедрить в государственные собрания. Но сейчас — снова загибше. И хотя государство вроде бы начинает поворачиваться в сторону современного искусства, подчас это происходит, скорее, по каким-то внехудожественным соображениям. Интересно не суть художественной культуры, а финансовая составляющая, репутационные механизмы, перспективы культурного туризма...

Постоянно напоминать о «ненужных» художниках необходимо и важно. Однако дело в том, что большинству активно действующих лиц местного сообщества это неинтересно. Подобными художниками, может быть, занимается пара галерей в Москве. Остальные только поморщатся при упоминании этой проблемы: «Да ну, это не актуально, это вне основных трендов».



Жан-Клод Маркаде  
*искусствовед*

**Догма социалистического реализма, провозглашённая в 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, требовала возобновить приёмы и тематику социально-политического, реалистического и натуралистического искусства XIX века.** Никогда ранее не привносилось большего хаоса в проблему взаимоотношений искусства и жизни. Чудовищное развитие сталинизма и ждановщины шло рука об руку с усилением шаблонности, провинциальности, преимущественно ретроградного характера официальных изобразительных искусств. Самым печальным зрелищем стало творчество художников, представителей искусства «левых» 1910—1920-х годов, которые вынуждены были либо отказаться от выставок, либо ничемным образом переделать своё искусство. Создание — уже на фоне объявленной десталинизации — знаменитого центрального учреждения Союза художников СССР

в 1957 году взяло под контроль всю официальную художественную жизнь страны, погрузив её более чем на 20 лет в состояние монотонности и посредственности. Союз художников СССР и Министерство культуры контролировали всё, что происходило в искусстве.

Неофициальные художники, названные нонконформистами, выставляли свои работы в частных заведениях: в квартирах музыкантов, поэтов, учёных или же в кафе, институтах, клубах. Выставки длились по несколько часов и закрывались с применением силы практически сразу после открытия.

Трагедия русских творцов 1960—1980-х годов — это чувство собственной бесполезности. Отсутствие контакта с публикой, с прессой, которая прославляет или критикует в соответствии с эстетическими критериями, дополнялось отсутствием контакта с самими произведениями и эстетическими поисками художников Европы и Америки — контакта, столь необходимого для творчества. Разумеется, художники, которые стремились быть в курсе того, что происходит за пределами СССР, составить представление о зарубежных произведениях. Но ничто не могло заменить прямого контакта с произведением искусства, без которого всё теряет смысл.

Решающую роль для художников, искавших пути выхода из советского застоя, сыграли события международного масштаба, которые произошли в Москве. В 1957 году в Парке культуры

**Трагедия русских творцов 1960—1980-х годов — это чувство собственной бесполезности**

состоялся IV международный фестиваль молодежи и студентов, где были продемонстрированы работы американских представителей абстрактного экспрессионизма. В 1958 году в «Искусстве социалистических стран» были замечены польские абстракции. В 1959 году состоялась национальная выставка США, а в 1961 году — национальная выставка Франции, на них можно было познакомиться с самыми современными художественными движениями.

С начала 1970-х годов многие неофициальные художники покинули СССР и обосновались за границей, преимущественно в Париже, Германии, США и Израиле. Выставки сделали их знаменитыми на Западе. Первой из длинной серии стала выставка под названием «Современная русская живопись», организованная художником Шемякиным в парижском Дворце конгрессов в 1976 году. Она представила общественности около шестидесяти художников, живших в СССР или эмиграции. Великий румынский франкоязычный драматург Эжен Ионеско написал в предисловии к каталогу этой выставки: «В России и Европе существует несколько русских художников-нонконформистов. Изгнанные из своей страны, ссылки оказались счастливцами. Другие, преследуемые в своей стране, нередко заключаются в лагеря или психбольницы, несмотря ни на что продолжали свою деятельность. Разумеется, этим художникам не хватало источников информации. Они не могли быть в курсе всего, что происходит, поэтому зачастую создавали заново художественный язык, системы выражения, уже созданные другими. В любом случае [...] их произведения демонстрируют непобедимую живость духа».



Валерий Турчин  
профессор,  
заведующий  
кафедрой истории  
отечественного  
искусства  
Исторического  
факультета МГУ  
им. М.В. Ломоносова

По большому счёту стартовым моментом в русском искусстве XX века явился авангард. И поэтому неслучайны постоянные ссылки на него. У него была завидная энергетика. Это нашло выражение в разных видах искусства, включая помимо изобразительного искусства, зодчество, театр, поэзию, музыку. Исаяк авангард в России по многим причинам. К концу 1920-х годов он внутренне истощился, «забуксовал», утопия не состоялась. Безусловно, обвинения в формализме делали своё дело. Причём сведение его опытов к проблемам формы было преднамеренной фальсификацией. Авангард — прежде всего определённые концепции. Все последующие «моменты» (скажем, формирование новой школы экспериментального искусства в конце 1950—1960-х годов и т. п.) подобной силы не имели. Они становились региональными явлениями общего глобального процесса. Пожалуй, наиболее интересным явилось развитие московской школы концептуализма.

Собственно, никакой истории искусства настоящего времени не существует. Чувство историзма в нынешнее время в обществе утрачивается. История воспринимается дискретно. Актуальное искусство может иметь историю только в виде перечисления выставок, появления новых имён (но не новых явлений).

Непризнанных при жизни мастеров в принципе нет (Ван Гог — единственное исключение). Могли быть таланты, которые рано скончались и не раскрыли свой потенциал полностью. Но таких — единицы.

В XX веке сила дарования измерялась не только по результатам творчества, но и по силе жизненной энергии. Учтём, что у каждого мастера — свой омифологизированный образ. Пикассо — бунтарь, Матисс — доктор, Кандинский — профессор, Леже — рабочий, Шагал — самородок из Витебска, Дали — эксцентрик... Бойса мы узнаём по чёрной шляпе и жилетке с карманами для вейяких штучек... Наконец, крупные мастера XX века окружают своё творчество лавиной текстов.

Как показывает сама история искусства, в неё попадают

## Как показывает сама

## история искусства,

## в неё попадают

## исключительно

## за качество

## исполненного.

## Другого критерия нет.

## История искусства

## в этом смысле никогда

## не ошибалась

дают исключительно за качество исполненного. Другого критерия нет. И история искусства в этом смысле никогда не ошибалась (преднамеренные временные искажения — не в счёт). История искусства — опять-таки прежде всего определённая авторская концепция. У каждого она — своя. Но в целом по узловым моментам и именам все эти истории более или менее совпадают. Конечно, никакой текст никогда не раскрывает всей полноты художественного процесса; он всегда направлен на сужение самого явления. Поэтому и появляются краткие истории искусства. Но любая полнота истории на самом деле ограничена. И дело не только в различных методологиях, а в масштабах явления.

Так как в XX веке заметно перепроизводство художественного элемента (и процесс этот нарастает: миллионы художников во всём мире что-то делают, и, учитывая, что за всю жизнь они могут создать 1000—4000 работ, то цифры поражают). Никто не в силах одолеть такое число. Тем более оценить. И нет и не будет никакой истории, которая опишет такое состояние художественных дел.

Каждый «-изм» в XX столетии выстраивал свои истории; у экспрессионистов была одна, у сюрреалистов — другая. Эти истории сами по себе имеют охуждённую природу. Теоретические истории искусств (есть и такой жанр) не столько показывают процесс, сколько дают некие инструкции по его пониманию. У них могут свои ошибки. Так, к примеру, Г. Вёльфлин, говоря о ренессансе и барокко не заметил венецианскую школу живописи. В целом истории искусства удачнее в отношении давних времён, и менее — по отношению к сегодняшнему дню. По замыслу своему вейякие истории искусства заведомо консервативны.



Марина Лошак  
арт-директор  
Музейно-выставочного  
объединения «Манеж»

## История русского искусства пишется точно так же, как история любого национального искусства.

Для того чтобы попасть в эту историю, художнику необходимо некоторое везение и участие в какой-нибудь профессиональной группировке. Именно через объединение художник получает больше возможностей публичности. Во всём мире это публичное продвижение происходило и происходит через галереи, но у нас таких провайдеров до последнего времени не было.

В 1950—1970-х в СССР активно действовали творческие союзы, которые нивелировали и усредняли художника как такового. Те, кто идеально вписывались в политический контекст, были востребованы. Но всегда были и одиночки — и не обязательно «нонконформисты», которые работали для себя, в стол, будучи, может быть, прекрасными художниками. Прошло время, наступила новая эпоха — самые талантливые и самые активные стали знамениты,

Речь сейчас может идти вовсе не том, что кто-то незаслуженно забыт, а просто об элементарном невежестве аудитории. Профессиональное сообщество всех этих художников знает и всегда знало, а широкая публика сможет вспомнить разве что два-три имени

но многие так и остались в тени именно потому, что тогда не были частью социальной структуры.

Есть скромные, тихие, хорошие художники. Есть локальное, контекстуальное искусство. Забытыми именами занимаются галеристы, но рынок насыщен, и востребованы в основном первые имена. Разумеется, есть галеристы-энтузиасты, которые работают с менее известными авторами, они открывают новые имена и пытаются определить их в свободные ниши. Иногда это получается вполне успешно, поскольку рынок — подвижная субстанция. Наши музеи также показывают этих художников, но это не значит, что они после этого стали великими — просто заняли своё место в истории искусства.

Я сомневаюсь, что среди забытых остались художники первого ряда, самые талантливые давно известны. Способные, одарённые, просто талантливые — возможно. Но когда мы говорим о художниках первого ряда, мы



называем тех, кто объективно повлиял на историю искусства. Пусть даже сам художник никогда не ставил своей задачей на кого-то повлиять и что-то изменить.

Речь сейчас может идти вовсе не том, что кто-то незаслуженно забыт, а просто об элементарной необразованности, невежестве аудитории. Профессиональное сообщество всех этих художников знает и всегда знало, а широкая публика сможет вспомнить два-три имени. Если искусствовед пишет работу о главных героях этого времени, то там, никуда не денешься, на первых ролях будут Кабаков и Пивоваров, а в подробном глубоком издании будут упомянуты и менее публичные фигуры.

Едва ли сейчас происходит какая-то особенная ревизия истории советского искусства. Необходимость и желание увидеть эту эпоху не такой плоской возникли давно. К тому же 1950—1970-е годы довольно близки нам, это время наших мам и бабушек, мы застали эту материальную культуру. Реальное осмысление наследия того времени только начинается, позднесоветское искусство постепенно открывается, им интенсивно занимаются многие — и исследователи, и галеристы. Уже есть большие успехи: несколько крупных, даже международных, выставок, посвящённых этому периоду, есть много проектов более локальных. И это не примета 2010-х, в девяностые годы прошлого века советское искусство уже было хитовой страницей нашей истории.



Семён Михайловский  
*ректор Санкт-Петербургской Академии художеств*

**Историю искусства XX века выстроили в соответствии со строго определёнными направлениями, именами.** И получается, что русское искусство — это авангард, радикально изменивший культурный ландшафт, советская живопись, заместившая, погубившая авангард, нонконформизм, который связал порванную нить и современное искусство, ветроенное в мировой процесс. Всё, что находится за пределами этой «генеральной линии», мало кого занимает. Всё, что не в центре, оказывается на периферии.

Недавно в издательстве Skira вышел пятитомник об искусстве XX века. В нём нет ни слова об искусстве Германии и Италии эпохи диктатуры и о советском искусстве того времени. Изъят целый кусок истории искусства. Неоднозначно оцениваемый, но, безусловно, важный. Зато целый том посвящён современному искусству. Получилось как завершение долгого и мучительного

## Сейчас в искусстве имена важнее, чем качество произведений. Если нет имени и художник не существует в системе арт-рынка, то он обречён на забвение

процесса модернизации искусства. А как, кстати, будет называться это современное искусство через пятьдесят лет? То же происходит с архитектурой, с историей архитектуры XX века, ставшей историей современной архитектуры, которая, получается, на протяжении целого века совершала прорыв к будущему. И в этой истории, конечно, нет места классике, скомпрометированной связью с диктаторскими режимами.

Русская академическая школа при всех возможных недостатках рождала в это время интересные произведения. У нас была и есть определённая иерархия. Художники отстаивали своё особое положение в иерархии. И студенты были материалом, на котором оттачивались те или иные подходы, приёмы. Но это были живые, часто талантливые люди, заслуживающие, чтобы о них помнили. Уверен, многие работы, которые мы сохранили, отретаскировали, будут откровением. При том, что они не принадлежат ни к одному из направлений, а представляют школу. Именно эта школа — в фокусе нашей выставки «Советский нео-реализм», которая охватывает период с 1953 по 1968 год, от смерти Сталина до разгрома «пражской

весны». Это начало серии выставок академической школы от Репина до сегодняшнего дня.

Сейчас в искусстве часто имена важнее, чем качество произведений. Если нет имени, и художник не существует в системе арт-рынка, то он обречён на забвение. Имена участников выставки сейчас ничего не говорят. К сожалению. Но это были настоящие таланты, хотя их творческий потенциал остался нереализованным. Кто-то спился, не сумел себе найти достойного места, сменил профессию. А какие тогда были перспективы? По сути никаких. Иллюстрировать детские книжки в то время было счастьем. Но они хоть стали ощущать себя частью большого мира, и то важно. Это было первое послевоенное поколение. Я думаю, некоторый инфантилизм шестидесятников с гитарой и бокалом вина идёт от послевоенного романтизма.

В этой истории нам не хотелось бы делить художников на главных и второстепенных. Понимаю, что это часто помогает капитализировать искусство. Но нам необходимо внимательнее относиться к качеству произведений, а не к месту, которое художник занимает на арт-рынке.



Ксения Безменова  
*хранитель коллекции гравюр русских художников XX века в Гравюрном кабинете ГМИИ им. А.С. Пушкина*

**Гравюра сегодня — это недооценённое искусство.** Конец 1950-х — начало 1960-х — время расцвета печатной графики и пристального внимания публики к эстампу. В эти годы начали активно работать многие художники, среди которых ярко выделялись Илларион Голицыны, Гурий Захаров, Анатолий Бородин. Не случайно в Москве несколько лет подряд в залах ГМИИ проводились Всесоюзные выставки эстампа. Именно на эти годы пришёлся расцвет линогравюры, продолжавшийся не более 10 лет. В результате интереса публики к эстампу возник комбинат графического искусства, где мастера получали заказы, и их произведения в больших тиражах расходились по всей стране. Впрочем, новаторские работы, как правило, художев не пропускал. Возникали шаблоны, которые не способствовали творческому развитию искусства.

Если говорить о недооценённых художниках, то можно вспомнить, например, Геннадия

Трошкова, замечательного офортста, работавшего в Доме творчества на Челюскинском, он был в числе тех, кто возродил цветной офорт. В 1970-е в зените своего успеха был ленинградский художник Андрей Геннадиев, но он переехал в Финляндию, где живёт и сегодня, занимаясь монументальной скульптурой и живописью.

Показательно творчество Олега Кудряшова, который в начале 1960-х работал в линогравюре, но скоро отдал предпочтение технике сухой иглы. В 1974-м он уехал в Европу и поселился в Англии. Вернулся в Россию в 1997-м. В Москве прошло несколько его персональных выставок: в Доме художника, в ГМИИ, в частных галереях, в Музее Нового Иерусалима и на Сахалине. 85-летний юбилей Кудряшова в 2012 году отметили выставками в Лондоне и в Новом Иерусалиме! А много ли москвичей — я не говорю о простых зрителях, речь о специалистах — посетили эти экспозиции? Вообще, можно вспомнить целый ряд художников, известных в Европе, но не знакомых нашему зрителю. Они вроде и не забыты, их знают, но, как правило, не у нас. Прежде всего из-за отсутствия персональных выставок.

В ряду значимых художников можно назвать и Дмитрия Плавинского, который в 1960—

**Можно вспомнить целый ряд гравёров, известных в Европе, но не знакомых нашему зрителю. Они вроде и не забыты, их знают, но, как правило, не у нас**

1970-х годах начинал с гравюры, а затем его увлекла живопись, где он часто развивал идеи своих графических произведений. К сожалению, его творчество как офортиста до сих пор почти неизвестно. Лишь отдельные офорты несколько раз были показаны на персональных выставках в частных галереях.

Значительное число художников этого круга в 1990-е годы сменили технику, они просто ушли из печатной графики. А новые мастера появлялись очень эпизодично, поскольку гравюра — вещь сложная, она требует больших усилий. Художник Николай Попов вообще считает, что офортом могут заниматься только молодые люди, поскольку здесь необходимо напряжение не только творческое, но и физическое. Не говоря уже о том, что печатная графика — исключительно затратное дело. Художники сами не печатают литографии, даже для автолитографии, когда автор лично корректирует процесс, необходим печатник.

В девяностые произошёл обвал. Была уничтожена вся материальная база эстампистов: захвачена и ликвидирована существовавшая с 1934 года Офортная студия им. И. Нивинского, исчезла литографская мастерская на Масловке, Дом творчества Сенеж, а Дом творчества в Челюскинской стал платным. Исчез творческий дух, не стало руководителей «потока», сами собой отпали общественные просмотры...

Что касается комплектования коллекции собрания Гравюрного кабинета ГМИИ им. А. С. Пушкина, то в советское время оно зависело от Министрства культуры. Существовала Центральная закупочная комиссия, и многие годы её председателем был человек, обладавший хорошим глазом: он чётко видел настоящие вещи и безошибочно их отвергал, они не вписывались в одобренные стандарты. Индивидуальность художника и данного

произведения должны были быть приведены к общему знаменателю. «Проходили» работы, которые выпускались графическим комбинатом. Подручить в коллекцию музея хорошие вещи можно было только в виде дара. И художники дарили. Девяносто процентов того, что поступило в музей в последние десятилетия получено от самих художников.

С полной ответственностью можно сказать, что у нас — самое лучшее в России собрание гравюр XX века, хотя, конечно, есть и пробелы. В гравюре такие пробелы восполнять особенно трудно, поскольку художник делает оттиск и, как правило, уничтожает форму, а оттиски (бумага) теряются, портятся. Если не приобрести листы в первые три-четыре года после изготовления тиража (авторский тираж 5—10 оттисков), их уже очень сложно достать.

В настоящее время дары художников проходят строгую экспертизу, и на экспертном совете часто из двенадцати вещей оставляют две. Ретроспекция, хотя и небольшая, уже не складывается, а через лет десять восстанавить её уже невозможно. Такая грустная история была с литографиями Александра Ливанова. Конечно, всё, что он предлагал, нужно было брать, но... не брали, а художник очень интересный, одарённый, один из тех, кого мы плохо знаем.

В последние годы и советская, и современная российская графика в Музее не экспонируется из-за строгого ограничения экспозиционных площадей. Сегодня вообще всё сложнее.



Леонид Шишкин  
галерист

**В советское время художников было очень много.** В систему образования были закачаны огромные деньги, и выпускники художественных вузов, естественно, должны были стать участниками государственной программы по промыванию мозгов. Удачные образы — например, Ленин кисти Александра Герасимова — бесконечно тиражировались, миллионы копий «работали» в частных домах и общественных местах. Но самих работ в стиле такого жёсткого соцреализма существует намного меньше. Иллюзия огромного количества — следствие пропаганды, невероятного количества воспроизведенных. И уж, конечно, ни один из художников, каким бы кондовым соцреалистом его сейчас не представляли, не ограничивался писанием картин на эту тему. По необходимости — да. А так — большую часть времени они все были в каком-то другом отечестве искусства. Они гораздо больше делали всяких аполитичных пейзажей, натюрмортов.

Разумеется, далеко не все художники попадали в систему высокооплачиваемого госзаказа. Одним не хватало таланта, другие не хотели — но все были в этой системе, просто на разных уровнях. Даже несогласные могли выживать за счёт искусства. Худфонд, книжная графика, мастерская — была, в общем, свобода и возможность творить. Поэтому от этого времени — пятидесятых, шестидесятых, семидесятых — остался колоссальный объём произведений. В том числе творческих, выполненных для себя. Тогда они не были востребованы ни системой, ни рынком. Разгребанием этих залежей и занимаются сейчас галеристы.

По каким причинам замалчивают художников, не пускают в историю? По политическим, идеологическим, человеческим... У каждого забытого было своё препятствие. Но в конечном итоге и почти всегда — борьба за деньги. В отсутствие рынка всё решал Выставком, художественное начало распределяло, иерархия, когда «верхние» получают больше «нижних» — заказов, мест на выставке и т. д. А у кого больше заказов и выставок — тот лучше засвечен, у того больше шансов попасть в учебник. Всегда существовала внутренняя эмиграция, с какими-то кружками, общим досугом, дружбой, соседством в деревне...

**Даже несогласные могли выживать за счёт искусства. Худфонд, книжная графика, мастерская — была, в общем, свобода и возможность творить**

Они выполняли заказы, занимались обычной работой, но, кроме этого, у них была своя полужизнь творческая жизнь. Обычно — очень локальная. Там были свои первые имена — как, например, в случае с Никоновым, — но был и некий круг последователей и подражателей. Проблема в том, что один что-то открывал, а у всех остальных на это фокусировались глаза — и все начинали писать в одной манере. И конечно, у одних было талантливо, у других — серость. Коржев и Никонов — давно в музеях, а более широкий круг... На самом деле, он не очень интересен в плане искусства. В плане рынка, скорее, да.

Рынок постоянно осваивает что-то новое. Новый период. Новые слои в нём. В 1990-е покупали только Шишкина с Айвазовским. Их и сейчас покупают. Потом пришла пора «Бубнового валета». Далее — Пименов, Дейнека, Самохвалов... Сейчас в топ-лоты начинают попадать шестидесятники, суровый стиль — Стожаров, Понков... И дальше будет территория расширяться. И новые периоды, и новые слои внутри периода — кроме известных, первых имён, будут подтягиваться, открываться художники их круга, находившиеся в тени, но тоже в чём-то оригинальные. В русле известных брендов и трендов будут находиться художники второго плана. Будут издавать их каталоги, писать статьи, продвигать и, возможно, история будет как-то корректироваться.

На рынке степень таланта и востребованности определяет покупатель, отдавая свои деньги за то, что ему нравится. В музее талант, объём и формат представления в экспозиции определяет куратор коллекции. Куратор выстраивает экспозицию, опираясь на своё видение истории. Он действует в соответствии с некой концессией, которая часто несёт на себе явный отпечаток

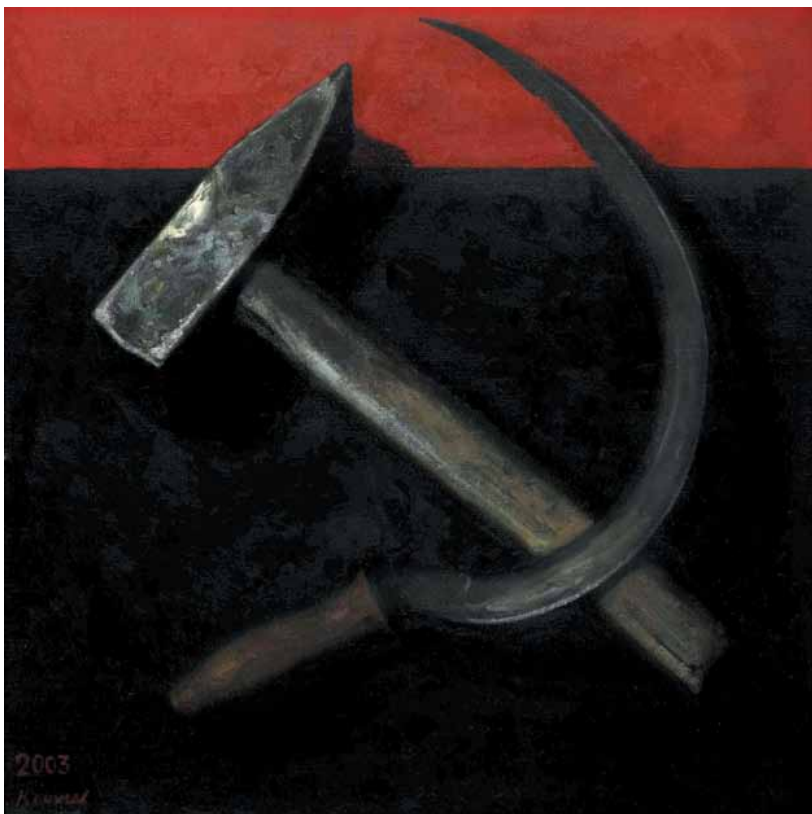
**Препятствием почти всегда была борьба за деньги. Был бюджет, система распределения, иерархия. А у кого больше заказов и выставок — тот лучше засвечен, у того больше шансов попасть в учебник**

проблемы смены поколений. Молодым искусствоведам не нравилось, что делало старшее поколение. Теперь они сами пришли во власть, и всё, что они любили во время своего молчаливого неконформизма, они хотят выставлять. Но придут следующие — и опять всё это сменится... Что касается ситуации, например, в Третьяковской галерее, то, с моей точки зрения, нельзя от всего советского периода оставить один зал с пятью картинами. Так, кстати, для нынешнего поколения зрителей возникают новые забытые и недооценённые художники... Впрочем, я думаю, всё устаканится со временем.

---

## МЕСТО В ИСТОРИИ

Известная фраза Ильи Кабакова «в будущее возьмут не всех» — лейтмотив самой модной в актуальном медиапространстве версии истории отечественного искусства второй половины XX века. Эта история — как и предшествовавшая ей советская — до крайности идеологизированная. Одна партийная система сменила другую, а тот, кто «не вписывался», не желал «высовываться» и создавать вокруг себя всевозможные эффекты, предпочитая тихий эксперимент, — по-прежнему обречён на забвение и миграцию в сторону «белых пятен»



Александр Боровский

## ЧУЖИЕ ЗДЕСЬ НЕ ХОДЯТ

Разговор о забытых, выпавших из оборота именах, вполне уместен в контексте того состояния, которое переживает сегодня проект contemporary art. Это состояние плачевно. Сегодня дискурс этого искусства по числу активно «говорящих», несмотря на свою виртуальную «безразмерность», уместается на одном продавленном диване: это практически выяснение в «Живом журнале» отношений между ветеранами акционизма по поводу былого молодечества. И совершенно естественно сужение дискурса сопровождается его измельчением — этически-поведенческим, языковым и прочим: достаточно вспомнить истерики Тер-Оганьяна по поводу Pussy Riot. Недолго, согласно злomu анекдоту, и до мышей до... поститься

Конечно, дискурс *contemporary art* имеет несколько этажей. На верхнем могут быть вполне умные и достойные, но, как бы это сказать, сомнамбулически автореферентные философские практики гройсовского толка. Есть очень талантливый «левый» сектор, интенции которого, правда, разнонаправлены — от самоценности политической провокативности (Андрей Ерофеев) до неприятия любых господствующих форм репрезентации (Екатерина Дёготь, Кэти Чухров). Есть и молодое поколение, по видимости, продолжающее социально-исследовательские практики раннесоветских леваков (Арсений Жилиев и др.). Правда, трудно не заметить, что их целенаправленная «лабораторность» улавливает пока что самые малые токи заинтересованности западных левых арт-институций. (Их множество, и всегда есть шанс полезно сблизиться на почве игровой социальности. Фаворский, кажется, предостерегал когда-то от «игры в инженеров», но про социальную инженерию не говорил, да и кто он такой для наших арт-деятелей, Фаворский.) Ладно нынешние, но дискурс современного искусства, сегодня истончившийся, как стариковская кожа (шутка сказать, сорок лет ему, не меньше), и в лучшие времена не грешил бережностью к наличному составу. В этом была определённая объективность: он формировался (формировал себя) в условиях мифологии андерграунда. Чужие отсекались изначально, в попутчиках никто не нуждался (не только официозу, но и семидесятникам, ничем не запятнанным, кроме участия в союзовской «молодёжности», давали отлуп: Наталья Нестерова и отчасти Татьяна Назаренко стали более-менее своими лет через десять. Тут была своя политическая составляющая — «Натерпель!») Была и составляющая личностная: дискурс формировали исключительно талантливые, продвинутые, жёсткие люди: Илья Кабаков, Д. А. Пригов, Виктор и Маргарита Тупицыны, Борис Гройс. За ними, а не за своими непосредственными учителями — пошли Екатерина Дёготь, Андрей Ковалёв и другие заметные критики следующего поколения. Либеральные критики старшего поколения отпали от дискурса сразу же: у них были другие интересы, да и язык другой, да и предмет (Ксати, именно они продолжали восста-

**Дискурс современного искусства, сегодня истончившийся, как стариковская кожа, и в лучшие времена не грешил бережностью к наличному составу: чужие отсекались изначально, в попутчиках никто не нуждался**

навливать историческую справедливость по отношению к забытым — взять хотя бы подвижнический труд Ольги Ротенберг по открытию художников 1930-х годов.)

Для нас главное — дискурс современного искусства даже в свой героический период был актуалистским. В будущее возьмут не всех — даже среди своих. Чего уж думать о вчерашних и посторонних. Так что борьба шла за актуальность. Мэтры неофициального искусства, начиная с 1990-х, были болезненно озбочены своим положением в дискурсе: не все умели работать с ним. Но я сейчас беру не бывших «неформалов»: там были свои потери — условно говоря, «мыслевики», используя административный ресурс соответственно тренированной критики, явно оттеснили за штат художников, старомодно ценивших «поэзию». Иное дело, что сегодня даже Илья Кабаков, похоже, нуждается в иной системе описания и понимания, для которых поэзия — не звук пустой. Но это — другая тема. Пока что скажу: «актуалисты», отрефлексированно или нет, рубили концы. Им легче было работать с вымышленными, залегендированными художниками (Комар и Меламид, Кабаков), в уста (руки) которых можно было вложить некую верифицирующую собственную арт-практику информацию, чем выстраивать отношения с реальными фигурами. В этом плане для дискурса современного искусства забытой фигурой был даже великий, но чужой Геллий Коржев. Мало-мальский интерес к нему не проявлен со стороны современного искусства по сей день.



На стр. 20  
**Геллий Коржев**  
Натюрморт с серпом  
и молотом  
2003  
Холст, масло, 100x100.  
Из коллекции Института Русского  
реалистического искусства

**Татьяна Назаренко**  
У заставы Ильича  
1966  
Холст, масло, 60x80.  
В частной коллекции.  
Изображение предоставлено  
автором

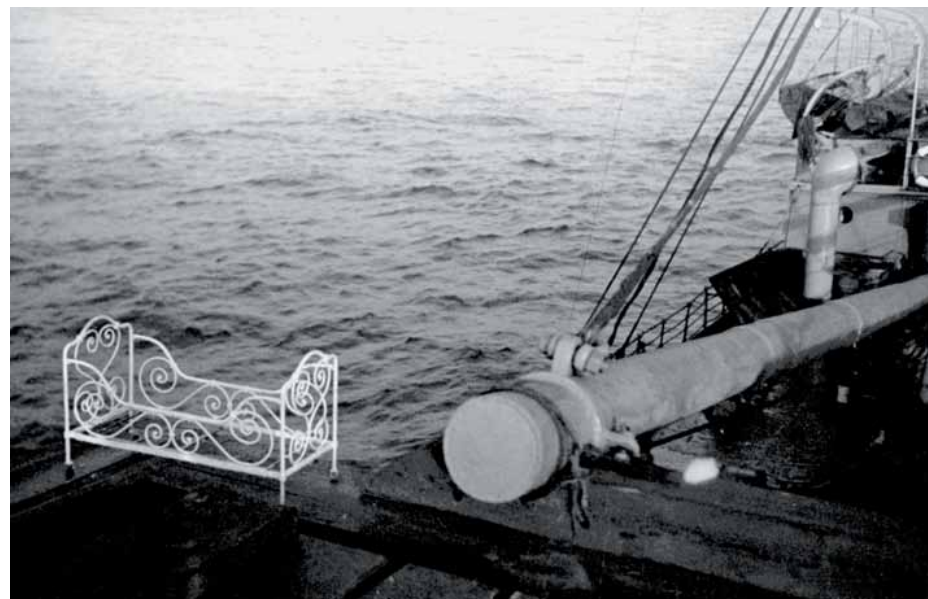
Итак, нестыковки даже не с гипермасштабными, как Коржев, но просто заметными предшественниками из, условно говоря, традиционалистов, носили и концептуальный, и ситуационный (всё это рутинное деление на официальное-неофициальное) характер. Если нужна была опора в традиции, выбирались имена великих новаторов, на меньшее, чем Малевич, мало кто соглашался. Особенно — из «смысловиков». Но и они воспринимали даже Малевича скорее умозрительно. Без пластически-телесных прикосновений. Вектор актуальности тем более не располагал к тому, чтобы обращаться в поисках реальных предшественников. А они были. Причём нельзя сказать, что не на виду. Борис Смирнов, учившийся ещё в 1920-е годы, обладал всеми возможными званиями и наградами как художник прикладного искусства. Я уже в 1990-е обнаружил его фотоработы военных лет — абсолютно концептуалистские (он снимал войну как означенное пространство: знаки, символы, указатели на стенах, бортах кораблей, солдатском чайнике). Он же сделал первую инсталляцию на гоголевскую тему: нарочито криво срисовал на листе ватмана — заднике — знаменитую агинскую иллюстрацию к «Мёртвым душам», на стул положил всяческий визуальный сор — битое стекло, мусор, мухи-мармышки. Плюшкин! Художественные власти относились снисходительно: чудит старик! Дали показать везде, где можно. Никто не клюнул. А ведь случай редчайший — инсталляция 1970-х годов! Поразительным образом соприкасалась с исканиями концептуалистского толка арт-практика ленинградской группы «Одна композиция»: игровой антифункционализм, мимикрия в чужих материалах, буквализация стертых метафор (помните, М. Копылков сделал рыбу-пилу так: к керамической рыбе, шамотному полотну, формой повторяющему натуральную рыбину, он приделал реальную ручку от пилы-ножовки). Словом, потенциальных союзников и даже родственников было много, но их не искали: актуализму концептуально не нужна укоренённость.

А вот другой круг забытых. Это уже художники *contemporary art* и биографически, и творчески. И выставочная судьба у них вполне успешная, но в корпус имён, представляющих российских или российских-по-рождению художников, они

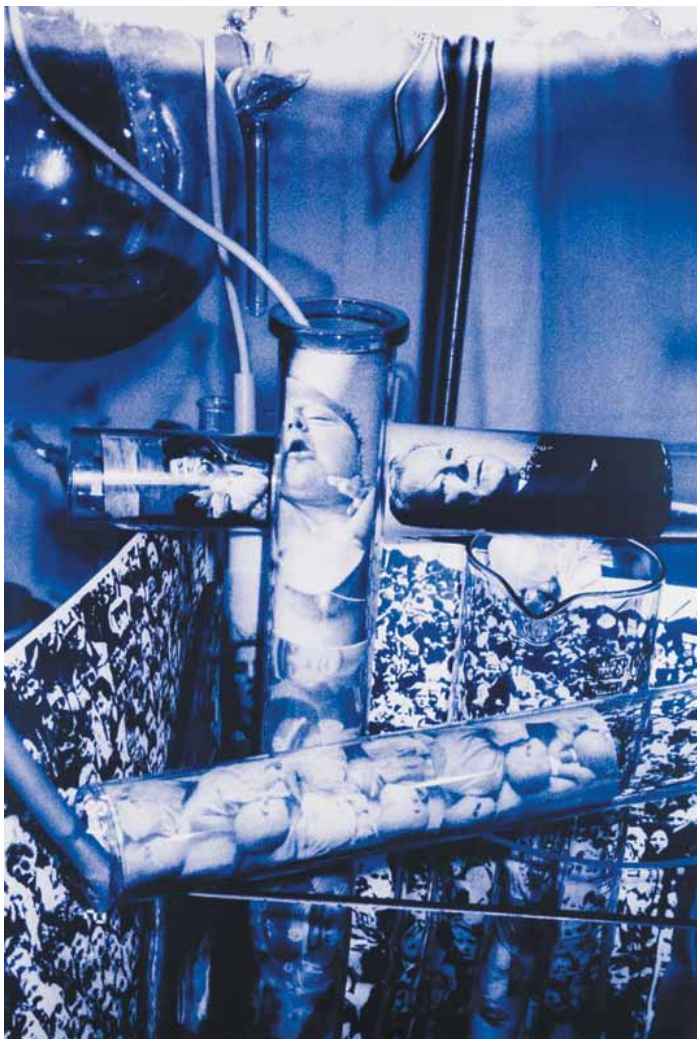
**«Забывают» чужих по отношению к матрице современного искусства, тем более, подвергающих эту матрицу сомнению. Этот путь привёл актуальный дискурс к нынешнему плачевному состоянию: конформизму, воспроизводству первых учеников за счёт талантливых прогульщиков, местечковости**

практически не входят. Почему в большие кураторские репрезентации (да и в коллекции то же) не берут, скажем, Игоря Захарова-Росса? С ним работают европейские музеи, он начинал как неформал, сделал ещё до своего раннего отъезда в Ленинграде несколько замечательных акций, кажется, чуть раньше «Коллективных действий». Или вот ушедший уже Сергей Есаен, интереснейшая фигура, эстет-концептуалист. Как и у Захарова-Росса, у него была выставка в Русском музее. Ну и что? Я могу назвать с десяток таких забытых имён. Тут приходится говорить уже о некой тенденции.

В русле актуального искусства были востребованы открыватели новых имён (в этой благородной роли в большей степени проявили себя галеристы — от Марата Гельмана до Елены Селиной). Но и утвердился тип куратора — управленца авторитарного толка, заинтересованного в управляемом контингенте. Ладно, генералы. На них никто не посягает: выслуга лет, реальные заслуги, близость к Верховному... Описанному типу куратора чисто поколенчески доступен средний состав, старшины и рядовые. Тут уж они властны в выстраивании иерархий. И в этих иерархиях чужим не место. Строить отно-



Борис Смирнов  
Балтфлот  
1944  
Фотографии из коллекции  
Галерея Галерея



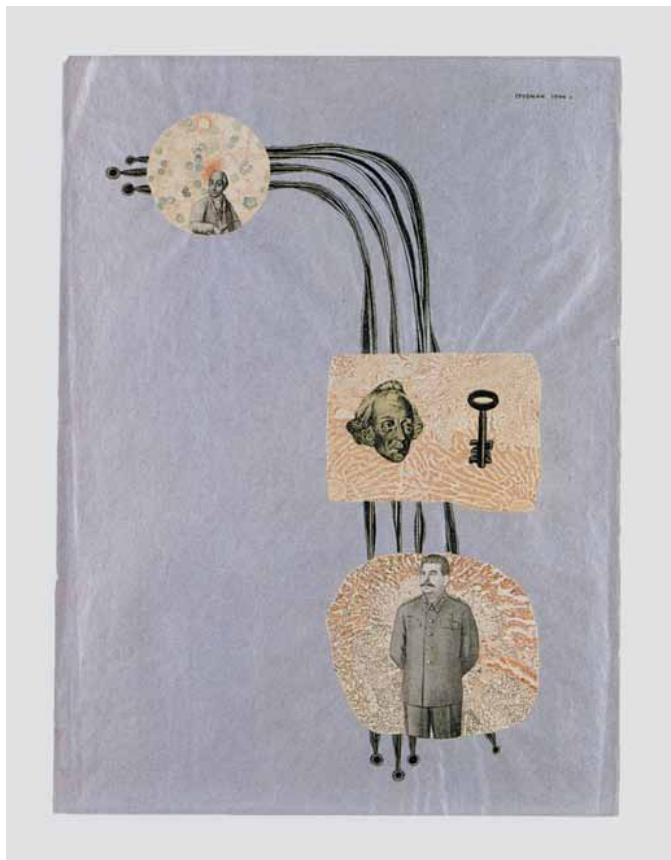
Игорь Захаров-Росс  
Без названия  
1999  
Фотобумага, накатка на пластину,  
ламинирование, фотопечать,  
185x121.  
Из коллекции ГЦСИ

**В конце концов,  
искусство потребует  
от дискурсодержателей  
отчёта и кадровых  
изменений: ему-то,  
искусству, необходимы  
реактуализация  
забытых имён и явлений,  
установление новых  
связей, в том числе  
и с теньями забытых  
предков**

шения с какими-то далёкими и независимыми (то есть имеющими самостоятельный выход на западный арт-истеблишмент) не продуктивно: наличного человеческого материала хватает «под» любой проект. Вообще возникает удивительный момент: «держатели дискурса» (они же, как я писал когда-то, «терминодержатели») не только забывают самостоятельные фигуры из «неблизких» и как бы не столь известных. Они активно отторгают и более чем известные имена. Для дискурса актуального искусства они становятся забытыми. Я не поклонник Михаила Шемякина, но не об этом речь. Художник многое сделал в плане отрицательной самопрезентации в чисто личном плане. Он драчлив и с готовностью посягает на священных коров. Кроме того, он ретроспективист, как писали во времена Серебряного века, художник возврата. Но ведь ещё Юрий Тынянов писал через дефис: архаист-новатор. И наоборот. Кроме всего прочего, его упрекают в салонности. На фоне действительной стремительной салонизации многих постконцептуалистов-любомудров, своих в доску (многие действительно стали резать доску и гнуть металл) это обвинение в адрес чужого пробоксовывает. Так что, думаю, в отказе прописать Шемякина по адресу современного искусства присутствует нечто другое: ключевым словом является всё-таки «чужой». А дискурсодержатели парадоксальным образом выполняют охранительские функ-

ции. Или вот через поколение — Максим Кантор, самый востребованный западными музеями художник своего «выпуска». Он много потрудился, чтобы его у нас «забыли»: возродил недоброй памяти жанр художественного памфлета, грубо прошёлся по всем известным личностям арт-сцены. Но хотя бы его политическая графика — редчайшей демократической пробы: глас вопиющего в пустыне, до отказа забытой социальными миражами. Ау-у! Нет ответа, по крайней мере, с берега нашего искусства. Забыт. Когда дискурсодержатели берут на себя охранительские функции, дискурс становится общим.

Проблема забытых имеет два измерения. Первое — естественное желание возродить историко-культурную справедливость по отношению к несправедливо забытым именам. Второе — «забывают» чужих, некондиционных по отношению к матрице современного искусства, тем более подвергающих эту матрицу сомнению. Этот путь привёл актуальный дискурс к нынешнему плачевному состоянию: конформизму, воспроизводству первых учеников за счёт талантливых прогульчиков, местечковости, диванности и пр. В конце концов, искусство потребует от дискурсодержателей отчёта и кадровых изменений: ему-то, искусству, необходимы реактуализация забытых имён и явлений, установление новых связей, в том числе и с теньями забытых предков.



## МИХАИЛ ГРОБМАН: «НАДО СОЗДАВАТЬ СОБСТВЕННУЮ СРЕДУ»

Среди забытых и недооцененных далеко не все — жертвы режима и обстоятельств.

Многие просто не желали бороться за свободу творчества. Приспособиться, забыть свой авангард, влиться в систему — это было проще, чем работать для себя, своего круга, в стол

---

*записал и подготовил* Леонид Лернер





### Михаил Гробман

Российский и израильский поэт и художник. Один из лидеров, теоретик и идеолог Второго русского авангарда. Графические работы публиковались в журнале «Знание — сила», стихи в СССР не печатались. Создатель группы «Левиафан» и редактор одноименного журнала. Член редколлегии журнала «Зеркало». С 1963 года ведёт дневник — летопись художественной жизни.

В русском искусстве до начала XX века существовала благоприятная ситуация для «забывания» художников. Это было подражательное искусство, которое дало разве что красивые вещи. Художники учились у Запада, но Запад их не замечал. Разумеется, были единичные истории успеха — вроде Верещагина или Айвазовского. А поскольку художники не участвовали в мировой художественной гонке — и в плане рынка, и в плане каких-то открытий, — они не оставались в памяти европейской культуры.

На международный уровень Россия вышла только с появлением авангарда. Это были художники европейского уровня, с европейской судьбой. Однако содержательный разговор с Западом продолжался недолго. К 1930 годам следы авангарда ещё были заметны, а потом всех этих художников забыли, даже Малевича.

Я рано стал заниматься поиском неизвестных художников и их произведений, хотя для этого не было особых возможностей — ни денег, ни времени, поскольку все мы активно работали. Но существовал большой интерес к открытиям забытых имён, и как только проходил слух о какой-то находке, люди начинали тянуться и пытаться что-то выяснить.

### ЗАБЫТЫЕ ОТ СТРАХА

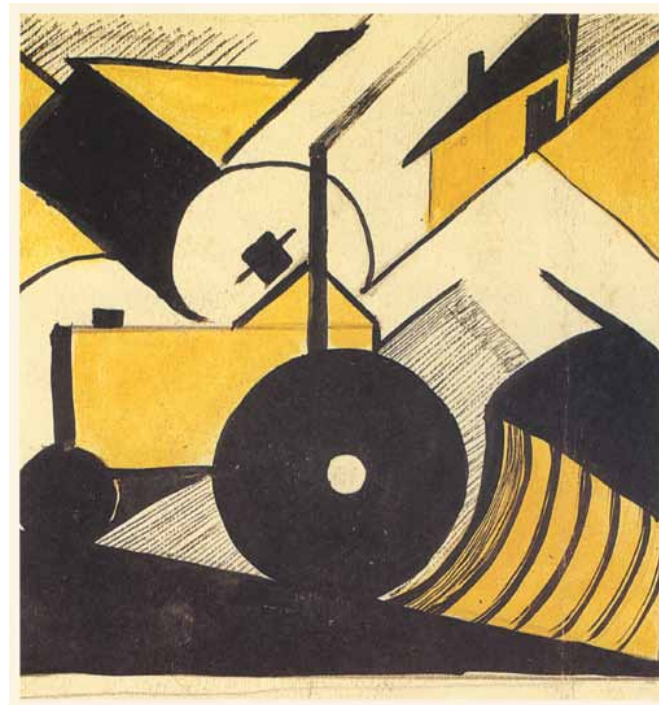
Авангардисты быстро пришли к власти в искусстве. И пока большевики утверждали свой порядок, им было не до искусства. А художники говорили, что они — тоже революция, но имели в виду, конечно, совсем другое. И революции эти были совершенно

несопоставимы. Большевики вскоре поняли, что те, кто рисует бесполезные квадратики, не нужны новой власти. Искусство стало фактором пропаганды и обслуживания, а неприсоединившихся уничтожили или загнали в подпол. Их отрезали от искусства. Очень сильно напугали. Показывать авангардное искусство было нельзя, и уж тем более заработать на нём. Очень немногие продолжали делать то, что хотели. А в массе перепуганные люди перестроились, стали официальными художниками. Большинство просто ушло назад, в «доавангард». Стали делать красивые вещи, дизайн, плакаты, иллюстрации. Но не в своём прежнем стиле — научились идти «верной дорогой». Большевики старались брать в лапки наиболее талантливых. Система была построена так, чтобы художники сами следили за собой, чтобы там в цеху рисовали хорошо, красиво, грамотно, чётко, чтобы все были профессионалами. Чем точнее и правильнее нарисован человек — тем лучше если это вождь, рабочий или колхозник.

Я встречал много художников, которые в 1920-х делали очень интересные вещи, а в 1960-х, когда уже кошмар был позади, и я уговаривал показать их старые работы, да и просто установить контакт — они отказывались, потому что были перепуганными. Такая история была с Юрием Васнецовым. Он показал мне «мишек» и «алёнушек». А из 20-х что-то? Вытащил одну, но углубляться не стал. Сказал, что не сохранилось: «Вот только это есть». Тоже и с Алисой Порет: когда попросил показать старые работы ответила: «Ничего нет!» А было полно работ, своих и чужих. Они боялись. Умирали, забывались. Потом уже были абсолютно никому не известны и не нужны.

Сейчас кое-кто пытается говорить, что авангардисты были мерзавцы и обслуживали большевиков. Это враньё. Убийц среди художников не знаю. Были слабые люди — пошли на службу или спрятались. Но можно вспомнить, например, Анну Лепорекую: с одной стороны, делала советский дизайн, с другой — предана Малевичу. Несдавшиеся ученики Малевича — это была секта, туда мало кого допускали. Они вели себя как настоящие отшельники, преданные своему учителю и его идеям.

Но в общем, в результате уничтожения авангарда появилось много позабытых художников.



На стр. 28  
Михаил Гробман  
Генералиссимус  
1964  
Ногами и тушью на серебряной бумаге, 60x44,8. Музей Лодвига, Нельс. Предоставлено автором

Рахиль Ноган  
Трактор  
1930  
Бумага, гуашь. Из частной коллекции. Изображение предоставлено Михаилом Гробманом



Михаил Гробман  
Ангел смерти—2  
1978  
Действия, объекты, фигуры,  
Мертвое море. Фото: Мерв Лоши.  
Предоставлено автором

### САМОУБИЙЦЫ

Никакого оправдания нет тем, кто делал говно просто ради того, чтобы заработать деньги. Они просто по собственной воле выходили из искусства, вырезали себя из системы художественной жизни. Вот, например, художница Рахиль Коган. После разгрома авангарда тихо преподавала в Мухинском училище. Постепенно она уверовала в советскую культуру, стала делать вещи не радостные, а правильные — заводы, рабочие... Когда она получила разрешение уехать в Израиль, надо было выбрать вещи «на вывоз». Целую ночь с дочерью-керамисткой они сортировали работы, и то, что не отобрали, — тщательно порвали. Взяли в эмиграцию большие листы с рабочими, обнажёнки — советские работы. Уничтожили — все геометрические работы, кубистические, всё, что так или иначе представляло интерес. Оставили для памяти штук 12 рисунков — прекрасные вещи. Я их выставлял несколько раз, но на отдельную экспозицию не хватало. Зачем уничтожили? Просто могли бы положить у института, студенты разобрали бы, повесили бы на стенах у себя — и это хоть частично сохранилось бы. А так — возник забытый художник. Художник был напуган и перестал верить в свой стиль, чистосердечно считал, что его работы никакой ценности не представляют. Точно так же Кибрик уничтожил все работы, сделанные в мастерской Филонова. А его ученик Алексей Смирнов уничтожил все работы, сделанные в мастерской Кибрика, — уже в 1960-х.

При этом было много репрессированных художников, которые продолжали рисовать в лагерях. У них не было возможности это показать — ни пока они в лагере сидели, лет по пять-десять что-то придумывали на клочках бумаги, ни вернувшись домой — даже если они смогли это как-то сохранить, то прятали ото всех. Борис Свешников привёз кучу рисунков. Он не выпал из истории, но большинство — просто исчезло.

### ВТОРОЙ АВАНГАРД

Все художники второго авангарда были признанными. Художник был известен хотя бы среди друзей, которые знали, что он уже нечто совершил. В музеях наших работ, конечно, не было — все пути к публичному показу были закрыты. Поэтому мы делали квартирные выставки. Например, у Ильи Цырлина, который жил в коммуналке

в Доме Шалипина, около американского посольства. Вся его огромная комната была завешена нашими работами.

В 1960-е увеличился поток людей, которые искали забытое. Начались показы в разных помещениях. Кроме того, устраивали экспозиции в научных институтах, молодых учёных интересовало наше искусство, они вообще развивались параллельно с нами. Разумеется, мы все были разные, у нас были разные отношения, бывали ревность и борьба за место. Когда Эдик Штейнберг увидел работы Оскара Рабина — а сам он тогда ещё был импрессионистом, — то сказал: «Нет тут живописи». Там не было колоризма, который был близок тогда Эдику. Штейнберг не уважал Рабина как художника, но не подвергал сомнению принадлежность к группе — ситуация несколько парадоксальная. Но потом, когда Рабин стал известным, Эдик своё отношение подкорректировал, упоминал Оскара в ряду друзей.

Уровень признания всегда был разный. Рабин часто продавал работы, пользовался успехом у коллекционеров, а вещи Бориса Турецкого почти никто не видел. Но он не пропал: не так важно, что его знали несколько человек, важно — каких. У нас всегда существовал взаимобмен работами. Каждый мог поменяться с другим, взять работу, которая понравилась, и отдать свою. Володе Вейсбергу многие позировали, и он отдавал за позирование портрет.

### ЗАГРАНИЧНАЯ ИЗВЕСТНОСТЬ

Когда мы говорим о неизвестных и забытых, надо уточнить территорию известности — в Москве или в Нью-Йорке, в Москве или в Тель-Авиве. Кто-то из уехавших совершенно забыт в России. Кто-то никакой славы не приобрёл и на Западе. Куда отнести тех, кого не признали на Западе? Тем более, что таких большинство. Сразу приняли Кабакова. У меня выставка в Тель-Авивском музее открылась через полтора месяца после приезда. Очень быстро приняли Комара и Меламида: их работа повисла в Метрополитене, о них писали. Кстати, оказавшись в Нью-Йорке, Комар и Меламид стали всем объяснять, что художников в России нет, кроме них ни с кем иметь дела не стоит. И они там долго царствовали, пока не приехал Кабаков и не перехватил пальму первенства. А споры в семье — тактиче-

ская глупость. Своих надо хвалить. Если нет массы художников — будет смотреть странно: что ж за страна такая нетворческая? Только в общем потоке может появиться сила, с которой будут считаться западные кураторы. А один в поле не воин.

В Москве я занимал одно из центральных мест. Организовывал выставки, водил критиков к друзьям-художникам. И конечно, всегда возникали вопросы: почему этого взял, а меня нет? Получается, я многим мешал. Так получилось и с моим отъездом. Приехав в Израиль, я сразу же начал читать лекции в Тель-Авивском музее о втором русском авангарде, о своих друзьях. А им в это время было совершенно не до меня, я уже был не нужен. К тому же существовала полная изоляция. Даже если бы кто-то хотел получить какую-то информацию в Москве — это было трудно. Я посылал материалы на выставках, но в Москву мало что доходило.

Уже много позже, когда мои друзья оказались на Западе и могли свободно передвигаться, у меня проходила выставка в Бохуме. После открытия ко мне подходит куратор Петер Шпильман: «Ну, с такими друзьями врагов тебе не нужно». — «А что?» — «Да, вот, Штейнберг спросил, зачем я вообще Гробману выставку сделал...» И это при том, что я в своё время ввёл Эдика в наш круг, сделал ему и Володе Яковлеву однодневную выставку в Союзе художников в Ермолаевском — важнейшую его выставку с работами лучшего его периода, середины 1960-х, с толпой зрителей. Таких примеров — сотни. От наших художников можно охранять.

### СВОЯ СРЕДА

История русского искусства второй половины XX века ещё не написана, её не преподают, молодёжь её не знает. Выставки так называемых нонконформистов (второй авангард — это мой термин) в большинстве случаев — ужасный торговый китч. При отсутствии преданных и понимающих русских искусствоведов русское искусство будет показывать на Западе в качестве экзотической маргинальности.

В Израиле я оказался далёк от проблем выживания художников. У меня был другой круг общения. Как-то мы провели целый день, беседуя с Бойсом в его мастерской о еврейской мистике: он тогда всерьёз был занят

этим, и я был глубоко погружён в тайны Сефера-баира (Светлой Книги).

Очень скоро я понял, что передо мной два пути — вливаться в местную систему или отчаливать в Америку. Но я ни в коем случае не хотел попасть под влияние американского искусства — при всём к нему уважении, а уезжать тем более не собирался. Поэтому единственно правильный выход — создавать собственную среду. Меня интересовала не карьера в искусстве, а совсем другая конкретная история — исследование еврейского искусства, не заповедного, а именно современного, которое говорит кодами современного языка. И я создал группу «Левифан», это было очень сложно. Но это — живая вещь. О нас много написано и много пишут. Создав эту среду, окружив себя друзьями и людьми, которые понимают меня, я просто создал новое израильское искусство. Что касается признания и забвения — те задачи, которые я перед собой поставил, были настолько грандиозные, что никто не верил, что из этого что-то может получиться. Они правы были. Но забыли об известном лозунге «Будьте реалистами, требуйте невозможного».

Когда мы смотрим на художников забытых и полужабытых — уже ушедших или совсем стареньких, — которые сейчас вроде бы начинают вызывать интерес, то видим, что они никогда не искали и не находили себя. Каждому удалось что-то сделать, но дальнейшего пути не было. Что такое открытие? Открытие предполагает за собой какие-то следующие ступени, новые формы.

К сожалению, на сегодняшний день практически ни с кем из друзей по второму авангарду у меня нет ничего общего в искусстве. То, что я делаю сейчас, совершенно непохоже на то, что я делал раньше. Эти новые вещи неполиткорректны, их боятся. Для большинства людей и эта политика, и художественная форма — неподходящие. И сегодня у меня больше общего с молодыми художниками, чем с людьми моего поколения.

Борьба за новое искусство продолжается. Просто раньше она происходила в более замкнутом пространстве, а сейчас нигде не денешься — мы на общем поле. Это более сложная игра, и она происходит в новой ситуации — здесь совершенно иная ответственность.



Владимир Яковлев  
Портрет ветра  
1957  
Бумага, гуашь, 40x51  
Из коллекции Александра  
Резникова



## ЕКАТЕРИНА БОБРИНСКАЯ: «БЕЗ ИСТОРИИ — ВСЕ ЗАБЫТЫ»

Партийность отечественного искусства и искусствоведения — вещь совершенно не оригинальная, на Западе — вполне обычная. Проблема в том, что авторы местной — прежде всего неофициальной — идеи истории искусства просто скопировали западную матрицу. В результате у нас укоренилась чрезмерно идеологизированная система, которая деформирует реальную картину. Эта конструкция отменяет и забывает целый пласт в истории искусства

*вопросы:* Алина Стрельцова



### Екатерина Бобринская

Художественный критик, доктор искусствоведения, исследователь русского авангарда, один из ведущих специалистов по российскому и итальянскому футуризму и концептуализму.

**Согласно точке зрения, которую Вы не раз высказывали, историю искусства в XX столетии формируют не только искусствоведы и арт-рынок, но и медиасобытия.**

Да, на мой взгляд, мы недооцениваем роль массмедиа в формировании искусства XX века и наших представлений о нём. Начиная с таких направлений, как футуризм или дадаизм, роль массмедиа была очень серьёзной. Позжалуй, именно футуристы первыми стали программно использовать гипнотизирующую силу пропаганды и молниеносные информационные потоки массмедиа. Они первыми стали разрабатывать стратегии провокации и манипулирования реакциями и сознанием публики. Футуризм не только использовал все доступные в то время массмедиа для пропаганды собственных идей (газеты, радио, листовки, публичные лекции и уличные акции), но его облик, представления о нём у публики также создавались прежде всего массмедиа. Публика тех лет знала о футуризме, даже не посещая выставок, не читая книг и манифестов. Источником знаний чаще всего становились газетные и журнальные публикации, переказы футуристических проектов и теорий журналистами. И сами художники намеренно стремились создавать информационные поводы для газетчиков. Маринетти использовал свои связи в художественном и журналистском мире, чтобы знаменитый «Манифест футуризма» появился на первой полосе популярной французской га-

зеты «Фигаро». Это была не просто самореклама. Эта позиция формировала многие эстетические установки, философию искусства. Толпа для футуристов была не только адресатом их творчества. Это универсальная метафора, ёмкий и важный концепт, который связан с принципиальными установками футуристической поэтики и мироощущения. Многие аспекты этой эстетики и методы работы с массмедиа были потом подхвачены и дадаистами, и сюрреалистами. Наконец, уже в первые десятилетия XX века утвердился новый тип художника. Теперь творческий процесс для художника протекает не только в мастерской или на выставках, но и в публичной сфере: на многочисленных диспутах и лекциях, во время общения с прессой и публикой, во время разнообразных театрализованных акций. Русские футуристы, во многих своих эстетических установках расходившиеся с итальянцами, также вполне осознанно и программно работали с массмедиа. Например, скандально знаменитый футуристический грим: художники не просто раскрашивали свои лица, но оповещали об этом прессу, сообщали заранее, что такого-то числа, в такое-то время будем гулять с раскрашенными лицами там-то и там-то, размещали многочисленные интервью в журналах и газетах. Эта заявленная в начале века тенденция развивалась потом в различных направлениях на протяжении всего столетия и остаётся актуальной сегодня. С моей точки зрения, для неофициального советского искусства эта массмедийная составляющая также была важна. Полудоподпольное искусство всегда существовало в Советском Союзе. Многие из тех художников, которые в 1920—1940-е жили в этом подпольном, закрытом мире, продолжали работать в 1950-е и даже 1960-е годы, однако не они стали представителями неофициального искусства. Они так и остались неоформленным, маргинальным сообществом. Неофициальное искусство возникло как некая целостность под влиянием пристального



1



2



3

На стр. 36  
La piovra arte sovietica:  
ula prospettiva pop ufficiale (Новое советское искусство: неофициальная перспектива) 1977  
Афиша выставки в рамках Венецианского биеннале, Италия  
Из коллекции музея "Другое искусство". Музейный центр ИГТУ. Частное собрание

1. Афиша выступления Анатолия Пучкова «Футуризм Запада и России» 1914  
Из наталога выставки «Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного музея». ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2008

2. Футуризм выступления Владимира Маяковского «Футуризм» в Концертном зале Тенишевского училища в Москве 1917  
Из наталога выставки «Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного музея». ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2008

3. Афиша «Футуристов в Назизи. Одина гастрол» 1914  
Из наталога выставки «Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного музея». ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2008

взгляда западных журналистов и славистов, которые приезжали в Россию. В какой-то мере это был взгляд, заданный холодной войной. Западная советология искала опорные точки, чтобы понять внутреннее устройство советской реальности и как-то научиться с ней работать. Я не утверждаю, что это был единственный фактор, транспро-вавший «домашнее», подпольное «искусство для себя» в новую формацию, которую сегодня мы называем «неофициальное искусство», но то что вклад именно западной прессы в этот процесс был существенным, я думаю, нельзя недооценивать. Этот пристрастный западный взгляд позволил увидеть в советском искусстве особый круг художников. Художники, которые подходили под эти установки, и составили ядро неофициальной культуры. Не случайно сегодня существуют определённые проблемы в интерпретации этого искусства у западных искусствоведов — они по-прежнему рассматривают его преимущественно в социально-политическом аспекте.

**Задача работать с западными наблюдателями была осознанной или это цепь случайных событий?**

Нет, конечно, это не было случайностью. Вот одна из первых книг Поля Шеклохи и Игоря Мида "Art in the Soviet Union", изданных на Западе о советском искусстве. В ней советское общество, его культура исследовались и описывались так, как исследуют аборигенов. Авторы пытались понять внутреннюю структуру общества, его тайные пружины, неофициальную психологию. В искусстве их внимание привлекало прежде всего то, в чём они узнавали привычные модели, чему они могли найти аналоги и в западном искусстве того времени. И они обращали внимание главным образом на художников, которых можно было вписать в западный контекст. В свою очередь, для неофициальных художников, лишённых и художественной критики, и выхода к публике, как бы вычеркнутых из местной жизни, это общение с иностранцами имитировало нормальную ситуацию, нормальную

жизнь в культурном пространстве, где у художника есть выход во внешний мир. Те же европейские и американские журналисты, студенты, слависты, дипломаты, которые покупали это искусство, писали статьи и продвигали его в своих странах, часто становились для наших художников источниками информации о новейшем искусстве и частично формировали направление их интересов.

**И как только открылись двери в большой мир, эти художники оказались автоматически вписаны в историю искусства?**

К моменту обрушения советской системы неофициальные художники, например, те же концептуалисты, уже были частично известны на Западе, у них было много выставок и публикаций. Их слава, конечно, была не сравнима с известностью даже средних западных художников, но о них знали специалисты и те, кто интересовался советским искусством. А в мировую, точнее — западноцентристскую историю искусства русское искусство вообще плохо вписано.

**И несмотря на это наше искусствоведение просто воспользовалось готовой западной матрицей, а свою систему так и не выстроило?**

Да, у нас укоренилась система, которая наследует той идеологизированной позиции и во многом деформирует картину того, что происходило в неофициальном искусстве. До сих пор оно описывается преимущественно как некая диссидентская деятельность и борьба с советской властью, пусть не политическая, но художественная, и этим, как правило, всё ограничивается. Никакого самостоятельного эстетического смысла за этим искусством не видят или он остаётся второстепенным. Или же история неофициального искусства описывается с очень сильным уклоном в сторону концептуализма, а всё другое вычёркивается как вторичное, плохое, неинтересное. Поскольку концептуализм как направление литературное, связанное с текстом, с повествованием, легче восприни-



Живопись двадцати московских художников. Четвертая выставка 1981. Афиша выставки на Малой Грузинской. Из коллекции ГЦСИ

мался западными славистами, которые преимущественно и занимались в те годы неофициальным искусством, то он и стал тем направлением, которое удобно и естественно было представить в медийном пространстве — на выставках или в статьях в массовой прессе.

**А интересовавшая Запад политическая борьба — реальность или некий намеренный жест?**

Это довольно трудный вопрос. При разговоре о неофициальном искусстве необходимо разграничивать проблематику творческую и социальную. В области социальной многие неофициальные художники обладали достаточно прочными позициями: состояли в официальных творческих союзах и пользовались их благами (мастерские, заказы, дома творчества, оплачиваемые больничные и т. д.). Многие представители неофициального искусства начинали свой путь как вполне благополучные советские художники, регулярно участвовавшие в выставках Союза художников. Кроме того, уже в 1960-е годы складывается специфический чёрный рынок искусства, который играл важную роль в истории неофициальной культуры. Уже упоминавшиеся авторы Польша и Игорь Мид приводят любопытную информацию об имущественном расслоении в советском обществе 1960-х годов, позволившем многим представителям советской элиты (прежде всего партийной и научной) собирать современное искусство, а также указывают среднюю стоимость картин неофициальных художников на чёрном рынке, порой значительно превышавшую средний заработок рабочих или служащих. Конечно, были и полностью подпольные, совершенно исключённые из официальной жизни художники. Но их всё-таки было меньшинство. Однако социальное и материальное благополучие у многих художников сочеталось с глубокой экзистенциальной и творческой неудовлетворённостью, что и заставляло

**Самопродвижением можно заниматься очень талантливо и осмысленно. Всё зависит от художника. Скажем, Илья Кабаков блестяще использовал все стратегии продвижения своего искусства в медийном пространстве. Но он и искусство создал интересное**

их искать другие пути в искусстве, выталкивало из официального мира.

**Внутренняя экзистенциальная потребность? Или же противостояние системе просто было способом предложить тот продукт, который будет интересен публике, пусть не нашей, а западной?**

Здесь нельзя отделить одно от другого. Это была и очень глубокая экзистенциальная потребность, и вполне осмысленная ориентация на западный мир, желание найти себя в большом мире искусства, преодолеть рамки маргинального существования.

**А было что-то рассчитанное именно на нашу публику?**

Например, знаменитая Бульдозерная выставка была явной медийной акцией. Она была организована с привлечением большого количества западных журналистов и была очень чётко построена как массмедийная акция — пресса, скандальные интервью и прочий медийный шум. Собственно, эта акция и заявила публично о существовании неофициального искусства в Советском Союзе. Она была направлена и вовне, и внутрь — рассчитана на Запад и на местные власти, которых именно медийный шум вынудил как-то менять свою тактику. После



**Ольга Розанова**  
Афиша «Общества художников Союз молодежи». «Первые в мире постановки футуристов театра» в Санкт-Петербурге 1913  
Из каталога выставки «Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия. К 100-летию художественного музея». ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2008

Бульдозерной выставке начинается постепенная и частичная легализация неофициального искусства.

**Но и в самом круге концептуалистов какие-то художники оказались востребованы и известны, а на них-то, возможно, не менее талантливых мы сейчас рассматриваем как «забытых художников».**

Любая история и в частности история искусства, — это идеология. Чистых фактов не существует, любой отбор, группировка фактов — уже интерпретация. Поэтому история переписывается, готовой и подходящей на все времена истории быть не может. Всегда идёт борьба интерпретаций или, если использовать слова Бурдье, «борьба за господствующее определение искусства». Поэтому если мы говорим, что кто-то на каком-то этапе исчез из истории искусства, это не означает, что он исчез навсегда. История знает массу таких примеров, когда исчезали или объявлялись некачественными, плохими и недостойными внимания целые направления и стили. Например, ар-нуво долгое время считался вульгарным и пошлым. Или в период после Второй мировой войны по политическим мотивам был маргинализован и полузабыт футуризм.

**В нашей реальности наследие художника могло быть уничтожено, выброшено на помойку, в лучшем случае — отдельные работы могли осесть в западных частных коллекциях.**

Да, ситуация с русским послевоенным искусством действительно чрезвычайно сложная и драматичная. Хотя и на Западе судьба многих наследий сложилась также не просто. У Запада была своя идеология, своя «партийность». Например, после Второй мировой войны был мифологизирован модернизм. Он был представлен как жертва тоталитаризма и одновременно как новый «классицизм» и даже официоз. И это, конечно, была идеологизированная конструкция, которая отменяла, «забывала» другой пласт в истории искусства. И многие художники оказались на долгие годы забыты, маргинализированы.

Однако у нас, действительно, есть особенности. Большинство знаковых работ неофициального искусства оказалось в западных собраниях, причём, как правило, в частных. Они до сих пор недоступны для наших историков искусства и широкой публики. Но это, скорее, проблема трудолюбия наших искусствоведов. Всё это при желании можно было бы найти, собрать и опубликовать. Конечно, это большая задача, вероятно, для целой институции энтузиастов, которые смогли бы разыскать и собрать эти материалы. Наша публика знает неофициальное искусство по случайным работам. Собрание Третьяковской галереи — это коллекция остатков. Если бы кто-то смог собрать лучшие работы, даже на одну выставку, мы, возможно, пересмотрели бы некоторые концепции относительно этого искусства. Другое дело, что не надо переходить некую здравую грань. Есть художники заслуженно забытые. В неофициальном искусстве оказалось в своё время не просто много дилетантов, но много случайных людей, для которых это занятие было лишь данью моде.

**А кто оказался на вторых ролях действительно незаслуженно?**

Мне кажется, Андрей Абрамов. Он художник очень интересный и своеобразный. Из питерских художников многие оказались незаслуженно забыты. Например, только сейчас стали интересоваться Евгением Михновым-Войтенко. Аслан Чехов — создатель Нового музея в Питере — занимается им серьёзно, он опубликовал его работы, организует выставки. Незаслуженно мало внимания уделяется Борису Свешникову, особенно его раннему периоду. Александру Арефьеву — тоже раннему, 1950-х годов, и всему его кругу. Владимир Пятницкий среди московских художников был программным маргиналом, аутсайдером и ему уделяется незаслуженно мало внимания. Дмитрий Лион выпал из поля зрения искусствоведов. На мой взгляд, сейчас этими художниками только-только начинают интересоваться.

LEV NUSSBERG UND DIE GRUPPE  
BEWEGUNG — MOSKAU 1962 - 1977



MUSEUM BOCHUM — KUNSTSAMMLUNG  
25. FEBRUAR — 2. APRIL 1978

Лев Нуссберг и группа «Девять». Москва 1962—1977 1978  
Афиша выставки в музее Бохум из коллекции музея «Другое искусство». Музейный центр РГГУ. Частное собрание



**А как быть с романтической установкой, что художник должен быть отшельником, работать в мастерской, а не позиционировать как-то своё творчество в медийном контексте?**

Мне это тоже кажется упрощённой идеологической конструкцией. Якобы настоящий художник сидит в своей мастерской, общается только с небесами, свободный от окружающей реальности. Художник — живой человек, он живёт в конкретном социуме, связан с определённой культурной традицией. Отрицание этого — один из способов мифологизированной интерпретации истории.

**Значит нет противоречия между подлинным искусством и самопродвижением в искусстве?**

Никакого, на мой взгляд. Самопродвижением можно заниматься очень талантливо и осмысленно. Всё зависит от конкретного художника. Скажем, художник Илья Кабаков блестяще использовал все стратегии продвижения своего искусства в массмедийном пространстве, он делает и делает это изобретательно и талантливо. Но он и искусство создал интересное. А есть те, кто создают только скандал, и они мало чем отличаются от каких-нибудь однодневных шоуменов и героев скандальной хроники.

**То есть концептуалисты занимают своё место в истории искусства по праву?**

Проблема в другом. На мой взгляд, многие художники формально причислены к концептуализму. Например, Булатов и Васильев или такие художники, как Чуйков, Пивоваров, Орлов. Их творчество только соприкасается с отдельными гранями концептуальной эстетики. И это просчёт не только искусствоведов, которые кого-то неправильно к чему-то причисляют. Такова была стратегия самих художников, выгодная на определённом этапе. Когда концептуализм стал трендом, причастность к нему стала рассматриваться как причастность к большому культурному явлению, и многие художники старались связать себя именно с этой влиятельной

**Есть художники заслуженно забытые. В неофициальном искусстве оказалось в своё время не просто много дилетантов, но много случайных людей, для которых это занятие было лишь данью моде**

группой. Однако в том случае если это была только искусственная, так сказать, политически обусловленная связь, то многие индивидуальные особенности творчества художников оставались без должного внимания, стёрлись. Здесь важно, чтобы со стороны искусствоведов предлагались разные интерпретации, чтобы появлялись разные книги, разные теории, а их, увы, нет. Тогда и нагромождаются эти «забытости» — этого забыли, того не упомянули. Уже больше двадцати лет можно писать о чём угодно, а серьёзной академической истории неофициального искусства до сих пор не создано, нет на русском языке монографий, посвящённых большинству самых крупных художников этого периода. В этой ситуации все забыты.



«Эрмитаж» в Голландии  
1988  
Афиша выставки ленинградского  
творческого объединения  
«Эрмитаж» из коллекции ГЦСИ



## **АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ: «ОНИ ОКАЗАЛИСЬ ЭПИЗОДИЧЕСКИМИ ГЕРОЯМИ»**

**История искусства — это не реальность как таковая, а связный рассказ о произошедшем. Причём тот именно рассказ, который в данный конкретный момент настолько ясен, убедителен и логичен, что признаётся большинством участников процесса и современников в качестве базового текста культуры. Те, кто в него включён, — исторические герои, выстроенные по иерархии согласно ценностям, целям, мировосприятию, лежащим в основе этого повествования**



### Андрей Ерофеев

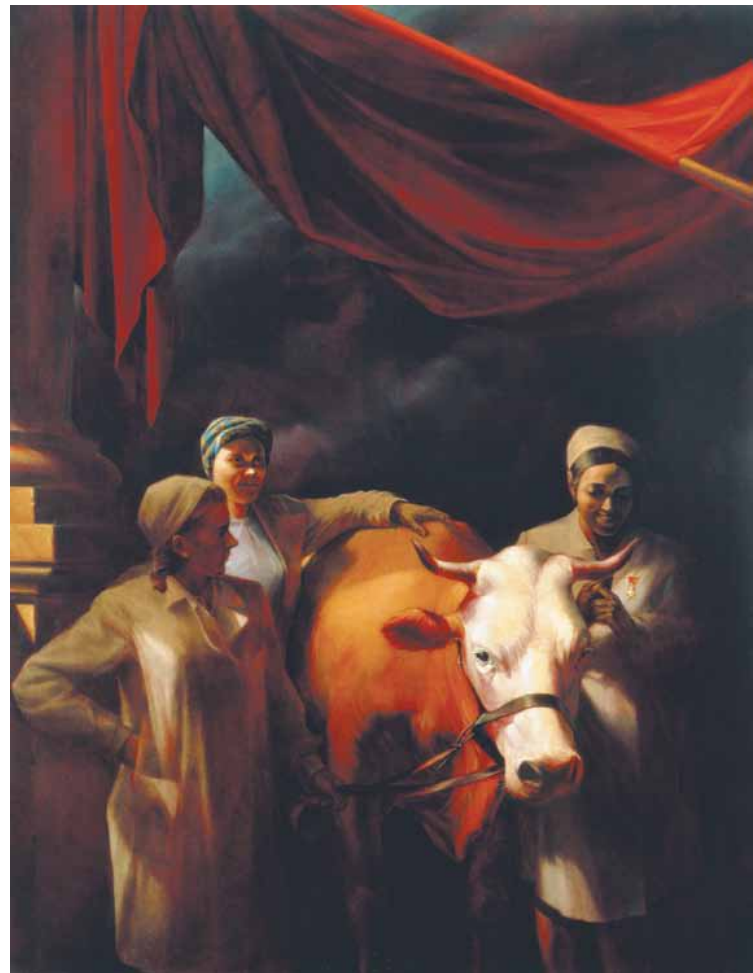
Российский искусствовед и куратор. С 1989 по 2002 год руководил сектором новейших течений в музее-заповеднике «Царицыно». За это время собрал коллекцию нетрадиционного искусства, насчитывающую более 2000 произведений. С 2002 по 2008 год руководил отделом новейших течений Государственной Третьяковской галереи.

**Каков механизм создания истории советского искусства? Почему по самым разным, возможно, случайным причинам, на гребне оказались одни фигуры, а другие, даже талантливые и интересные, остались забытыми? Почему, например, Андрей Абрамов, Олег Кудряшов, Михаил Чернышов оказались в забвении, а Илья Кабаков, Комар и Меламид уверенно царствуют уже много лет?**

А разве Михаил Чернышов забыт или недооценён? В начале 1960-х он был очень интересным молодым художником, предтечей минимализма. Но на этой позиции он и замер. Если бы сразу после 1965 года его не стало, ничего принципиально в его наследии не изменилось бы. Конечно, слава богу, он жив, работает. Но всё существенное в его творчестве случилось в течение нескольких далёких уже лет. Он блеснул тогда возможностью новейшей неиллюзивной эстетики перед очень традиционным ещё художественным сообществом. И за это попал в историю. Был оценен персональной выставкой в 1993 году в ЦДХ и размещением работ в постоянной экспозиции в ГТГ. Какого вы ещё хотите признания? А то, что о нём не говорят в метро, так у нас ни о ком из художников народ не говорит, кроме богохульников. Конечно, если бы в нашей культуре и жизни победило «аглоитическое» направление, где стержневым явлением были бы разные варианты абстракции и геометрии, полное слияние с За-

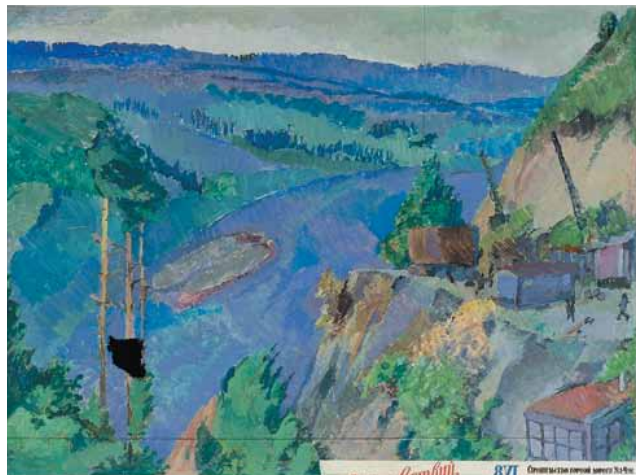
## Герои нарратива создают исторические произведения. А вот всё остальное за пределами данного повествования — строительный материал и мусор истории, безбрежный архив бесчисленного количества текстов — предметов, проектов, событий и комментариев

падом, то Чернышов, как и группа «Движение», и Юликов, и Олег Яковлев имели бы тогда в истории куда более важную роль. Но они оказались эпизодическими героями. Поскольку в истории искусства 1960—1970-х годов победу одержал нарратив, в котором главными объявлены другие тенденции. Собственно, история искусства для меня — это есть не реальность как таковая, а связный рассказ о произошедшем. Причём тот именно рассказ, который в данный конкретный момент настолько ясен, убедителен и логичен, что признается большинством участников процесса и современников в качестве базового текста культуры. Те, кто в него вкдючен, — исторические герои, выстроенные по иерархии согласно ценностям, целям, мировосприятию, лежащим в основе этого повествования. Нарратив конечен, то есть устремлён к некоему финалу, в котором сжимается до формулы и фокусируется всё самое для него существенное. Герои нарратива создают исторические произведения. А вот всё остальное за пределами данного повествования — строительный материал и мусор истории, безбрежный архив бесчисленного количества текстов — художественных предметов, проектов, событий и комментариев.



На стр. 48  
**Виталий Комар и Александр Меламид**  
Сталин перед зерналом  
1981—82  
Из серии «Ностальгический социализм». Холст, масло, 183x192. Из частной коллекции, Нью-Йорк

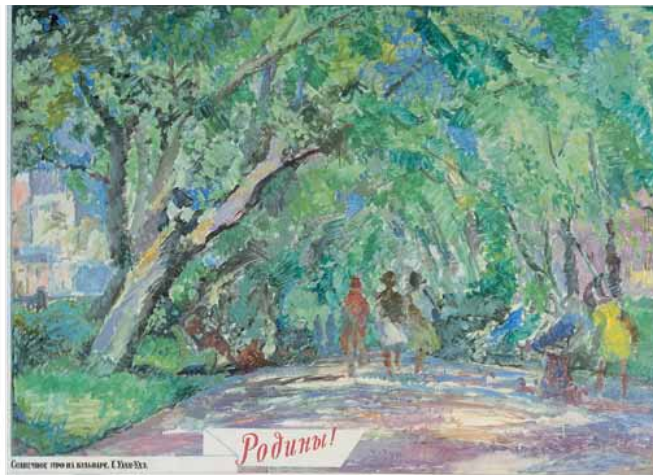
**Виталий Комар и Александр Меламид**  
Нолхозники с премированным быком  
1981—82  
Из серии «Ностальгический социализм». Холст, масло, 183x140. Из частной коллекции, Нью-Йорк



*Здравствуй, Родина!*  
8/1  
1976. Спиритический рисунок на Фане  
Из цикла «Воспоминания о войне»



*утро нашей Родины*  
Ванная моего детства. Неполноценный стадион. Ленинград. Москва.  
Почти все фото Швырько. Остаток.



*Родина!*  
Семейное фото из альбома С. Давыдова  
Из цикла «Воспоминания о войне» в ФДБ, Ленинград.



**Илья Кабаков**  
Здравствуй, утро нашей Родины!  
1981  
Триптих. Оргалит, масло, эмаль, 260x570 см. Из частной коллекции, Лондон

Исторические нарративы многообразны в любой культуре в любое время, но они не равны по значению. Одни из них тяготеют к универсальности, охватывают все виды искусства в рамках своей культуры и ещё стремятся описать соседние культуры. Другие, напротив, редуцированы до творчества нескольких человек. Вот как раз к таким принадлежит историческое самописание, составленное Михаилом Чернышовым под названием «Москва, 1961—67». В центре его, естественно, находится сам художник, на соседних орбитах вращаются Нусберг, Рогинский, а дальше, всё ниже и ниже — Рабин и несколько прочих представителей андерграунда. Но всё это очень ограничено временем (6 лет), пространством (Москва), количеством персонажей (5—10). Ниже по значимости имеются персональные нарративы, в которых единственным героем выступает сам художник (например, Элий Белюгин или Эрнст Неизвестный), а всех прочих как бы и не существует.

Но вернёмся к самым значимым, универсальным нарративам. Они подразделяются, во-первых, на объективированные изложения и самоописания. К первым относится, например, известный курс советской истории искусства от Рылова до Налбандяна, который потерпел полный крах и под глыбами идеологических плит погреб большое количество художников. Ко второму типу относятся исторические тексты, созданные самими художниками. Это сочинения авангардистов 1910—1920-х, где творчество отдельных фигур и целых направлений выстроено по логике развития и вплетено в общую картину мирового искусства. Это также тексты художников-нонконформистов, из них самыми известными стали сочинения Ильи Кабакова.

В отличие от большинства коллег, всецело занятых своей персоной, Кабаков подробнейшим образом описал всю систему нонконформистской культуры, её характерные черты, этапы развития, нашёл подходящие

## Многие художники до сих пор возмущаются: как это Кабаков посмел всех выставить персонажами своих текстов, а себя самого демиургом, главным нарратором. На это им можно возразить, что никто не мешал им сделать то же самое

слова для творчества огромного количества единомышленников и предшественников и, разумеется, всё подвёл к себе, представив своё искусство сутью не только нонконформизма, но и альтернативной ему «мосховской живописи», сочинённой в стенах Союза советских художников. Причём, когда я говорю «описал», то имею в виду не только книги и лекции Кабакова. Изложенные в них концепции, кетаги сказать, я слышал у него в мастерской десятки раз. Кабаков снова и снова перед собранием друзей повторял и оттачивал канву исторического рассказа, менял и шлифовал формулировки, чтобы сделать их общим текстом всего круга художников. Многие художники, некоторые его бывшие друзья, до сих пор возмущаются этой позицией: как это Кабаков посмел всех выставить персонажами своих текстов, а себя самого демиургом, главным нарратором. На это им можно возразить, что никто не мешал им сделать то же самое — выйти за пределы своего авторского месседжа и попробовать охватить и интерпретировать всё многообразие художественных высказываний. Помимо словесных текстов, Кабаков описывает чужие высказывания языком изобразительного искусства. В его творчестве мы наблюдаем историческую драму местной художественной культуры — трансформацию

чистого авангарда в кухонный, загаженный мухами, заваленный бытовой утварью, искажённый коммунальной перебранкой минимализм. Параллельное угасание страшного сталинского соцреализма и его перерождение в халтурную мазию в духе так называемого сурового стиля. Кабаков прекрасно демонстрирует разницу между первым «метафизическим» и вторым «критическим» этапами развития нонконформизма. Подробнейшим образом Кабаков прорабатывает отдельные утопические идеи советской культуры — например, пресловутую идею синтеза абстрактного и фигуративного, эстетического и тематического. Он создаёт соединения лёгкой французской манеры с типичными патристическими сюжетами. Эти работы смотрятся свежее и убедительнее, куда интереснее, чем подлинные Попковы, Андроновы и Никоновы, которые никогда не достигали до формальной законченности именно из-за нарративной невнятности авторов. У них не только не была сочинена собственная историческая версия искусства. Но не было и своего категориального аппарата. На всё про всё, одно единственное, звучащее, как вулгаризм, наименование суровый стиль. Я не хочу сказать, что Кабаков нашпал нам главную историю местного искусства, одну единственную, раз и навсегда. Он создал каркас с персонажами и темами, который был дополнен, развит другими авторами. Его вариант истории лишён авторского субъективизма, даже можно сказать, — вообще лишён автора. Это и создало пресловутый эффект убедительности, когда читатель, мы с вами, примерили на себя этот текст и внутренне с ним согласились, смогли его апроприировать. Степень его убедительности была несравненно выше ещё до всякого подробного знакомства с реальностью (той самой мусорной кучей истории). Кабаковский нарратив подавал в головах рождённых в СССР искусствоведов и краткий курс советского искусства, и приблизительные конструкции Александра Морозова относи-

тельно «карнавализаторов и театрализаторов» последнего, совсем как-то странно деформированного призыва соцреализма.

### Только Кабаков? Это не удалось никому другому?

Конечно, удалось. Вы ведь понимаете, наверное, что соц-арт также является формой мощного исторического нарратива. Виталий Комар и Александр Меламид создали в своём творчестве много исторических апокрифов — про первого концептуалиста, написавшего в петровское время текстовую икону «Не сотвори себе кумира», про первого абстракциониста, крепостного графа Шереметьева, писавшего какие-то образы вселенной в духе Николая Вечтомова. Но главное их детище — мутант модернизма и соцреализма. Это противоестественное совокушение казалось всем — в том числе и западным коллегам — совершенно невозможным. Между тем Комар и Меламид смогли навязать всем сомневающимся этот коллаж как подлинное историческое явление. Создали историю перетекания авангарда в соцреализм и обратно. По этому принципу теперь строятся экспозиция Третьяковки. И ничего больше не коробит, что после Иогансона и Герасимова идёт Целков и Рабин. Шизофреническая экспозиция находит творческое обоснование, это, мол, отражение нашего двоемыслия. Комар и Меламид так же, как и Кабаков, предлагали каркас, который был подхвачен и дорисован многими другими авторами. Например, Борисом Гройсом.

### Нажется, сейчас новая волна интереса к советскому искусству: у Манена обширные планы по демонстрации «соцреализма, которого мы ещё не видели».

Империя гордится прошлыми достижениями в условиях, когда нынешних нет. Я считаю это опасной и вредной идеологической ошибкой. Надо бы гордиться творчеством людей, которые успешно сопротивлялись системе и благодаря которым она рухнула, почти никого

не придавив. Я приписываю эту относительную бескровность нашего возвращения в капитализм именно соц-арту, его смеховым лицедейским практикам, его адогматизму и релятивизму, пустившему глубокие корни в нашем обществе. Смех подавил агрессию. А что касается соцреализма, то на него, действительно, едут посмотреть из разных стран как на полное этического и эстетического безобразия, как на образец деградации всех талантов в тоталитарном обществе. Сами у себя западные коллеги попрыгали подобное художество: ни в Испании, ни в Италии, ни в Германии не допросишься показать фашистское искусство. «Да, знаете, у нас почти его и не было, так, чуть-чуть», — в один голос твердят тамошние искусствоведы. А у нас — пожалуйста. Смотрите на здоровье. Соцреализм натуральный, созданный в 1930—1940-е годы привлекает, конечно, не эстетическими, а этнографическими особенностями. Но есть и другой соцреализм — преобразованный, подвергнутый онирической возгонке, который начали делать Комар и Меламид, Кабаков, а затем продолжили Орлов, Брускин, Дубосарский и Виноградов. Там мы видим неожиданные и захватывающие сюжеты — Хрущёв и Маленков уговаривают Жукова арестовать Берию, босоногий Сталин в нижаме разглядывает свои оспины в зеркало, девочка-пионерка мастурбирует, глядя на портрет вождя. Фотореализм постановок бьёт в глаза. Это вам не дешёвые оперные приёмы Модорова со товарищи. Колорит взят у Пуссена, у Караваджо, у Жоржа де ла Тура. Я думаю, что со временем соцреализм войдёт в историю именно в этом преобразованном виде так же, как африканское искусство вошло в интерпретации кубизма, наив — через призму неопримитивистов, а искусство душевнобольных — через информель сюрреалистов. Что же касается исходников, оригиналов, то они, будучи секуляризованными, слишком связанными с культурными, идеологией или психическим

здоровьем, станут экспонатами специализированных музеев и объектами маргинальных исторических нарративов.

**Набаков и Комар с Меламидом создали всё это в 1970—1980-е годы.**

**А что сегодня?**

А сегодня наблюдается отсутствие универсальных нарративов. И это страшная проблема. Последний большой нарратор Дмитрий Александрович Пригов покинул нас пять лет назад. Количество искусства — предметов, людей, проектов, акций — быстро растёт, а исторической канвы нет. Всё превращается в кучу, вернее, как в первые годы появления нонконформизма, параллельно соцреализму, — в две кучи. Одна — разрешённое, послушное искусство. Другая — протестное и запрещённое. Вместо новых подходов в самоописаниях ищут спасения в старых рецептах. Пример, последняя по времени мода — рассмотрение искусства с неомарксистской точки зрения. Полная лажа, мне кажется. Но суета весьма симптоматична. Ибо художник сегодня уже ясно понимает — без статуса персонажа в историческом рисованном или текстовом повествовании в историю не попасть. А без исторического значения не работает рыночный механизм продаж, и двери музеев для новой генерации закрыты. Художественная культура с нетерпением готова отдать первому попавшемуся сочинителю историй.



**Виталий Комар  
и Александр Меламид**  
Пионерка  
1981—82  
Из серии «Ностальгический  
соцреализм». Холст, масло,  
183x127. Из частной коллекции,  
Нью-Йорк

1—3, 5.  
В мастерской Андрея  
Диллендорфа  
2012

Фотография © Рауль Скрыпня

4.  
Андрей Диллендорф  
2012

Фотография © Рауль Скрыпня



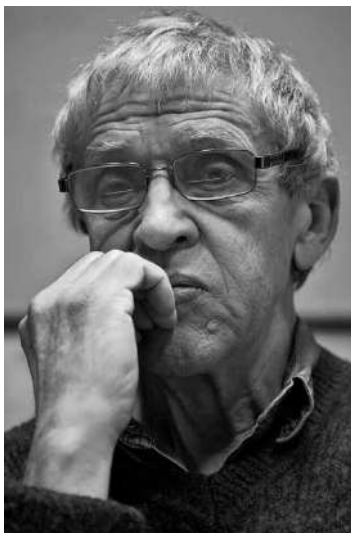
1



2



3



4



5

Арсений Штейнер, Тамара Вехова

## ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Инициированное оттепелью искусство 1960—1970-х годов отнюдь не исчерпывается нонконформизмом и всеми разновидностями не поощрявшихся религиозных, формалистских, эротических и антисоветских произведений. Не менее мощная волна художников была настроена на возвращение живописи её непричастного к социально значимым темам статуса, который она имела до авангарда и осквернения соцреализмом

Как было написано в «Кризисе безобразия» Михаила Лифшица и Лидии Рейнгардт, «под именем модернизма мы понимаем систему приёмов для создания морального алиби, особой позы, при помощи которой можно считать себя передовым и свободным». Книга выпущена в 1968 году и была знаменита у современников в большей степени благодаря слепой репродукции Брака на суперобложке, чем содержанию. Однако показательно, что в области искусства противостояние авторитарному режиму и ужасам рабоче-крестьянского совка привычно ассоциируется именно с модернизмом. Последний значительный пример тому — выставка в галерее Саатчи «Из-под льда: современное искусство Москвы 1960—1980-х годов», которую курирует Андрей Ерофеев.

Он выделил два основных направления развития русского искусства этого периода. Первое — художники, соотносившие себя с арт-процессами на Западе, второе — художники, на творчество которых основное влияние оказывали авторитарный режим и его идеологическая культура. «На экспорт» это хорошо звучит, но для внутреннего пользования принято обозначать авторитарным период до XX съезда КПСС, в год которого были реабилитированы уже закончившие послевоенные лагерные сроки Лев Кропивницкий, Борис Свешников, Юло Соостер. И два эти направления, которые исчерпывают понятие «нонконформизм», ставят советское искусство второй половины XX века, если изъять из него социально адаптированную ветвь, в полную зависимость от внешних факторов: известного в основном по репродукциям и «голосам» актуального искусства стран иной экономической формации, с одной стороны, и официальной пропаганды — с другой. Это была бы печальная картина — если бы она была полной.

Однако именно такой поверхностный взгляд на историю отечественного искусства между Второй мировой войной и перестройкой является едва ли не общепринятым. Идеологическое противостояние затягивало и продолжает затягивать интерпретаторов, пожалуй, в большей степени, чем самих художников. И в силу недостаточной артикулированности беспартийного критического аппарата многие явления и персоналии оказались вне пределов описания. Так, например, была практически позабита уникальная Арефьевская школа.

## Крепко вколотая в головы тем, кто за завтраком читал советские газеты, а по ночам ловил «голоса» из свободного мира, оппозиция свой/чужой обратилась в советском искусстве оппозицией конформизм/нонконформизм

Крепко вколотая в головы тем, кто за завтраком читал советские газеты, а по ночам ловил «голоса» из свободного мира, оппозиция свой/чужой обратилась в советском искусстве оппозицией конформизм/нонконформизм. Программно асоциальный нонконформизм не выработал, однако, ни эстетической, ни тем более стилистической программы. Каждый неофициальный кружок имел своё отношение к натуре, цвету, форме, фактуре. Каких-либо типологических живописно-пластических характеристик у неофициальщиков нет. Эклектичная антисистемность нонконформизма фактически определима лишь по отношению к системности официального искусства. То есть протестное движение наполняется неким конвенциональным смыслом всего лишь через отрицание господствующего дискурса. В соответствии с принципом единства противоположностей это наблюдение! (достаточно очевидное, если избавиться от диктата бинарной теории противостояния) подкреплено кружковой практикой копирования советских иерархических структур, начиная от «генсека» второго авангарда Оскара Рабина до полусерьёзных номенклатурных табелей, которые успешно легитимизировал на Западе «сулов» концептуализма Борис Гройс.

Считанные (и многократно пересчитываемые, что карикатурно описано Максимом Кантором в «У чекинке рисования») десятки нонконформистов против тысяч членов МОСХ/ЛОСХ — так выглядит бинарная картина послевоенного и допе-

60

(1) О бинарной теории искусства см.: Мичалов Л.В. «В поисках третьего пути» // «Северная Аверара», 2010. № 12



1

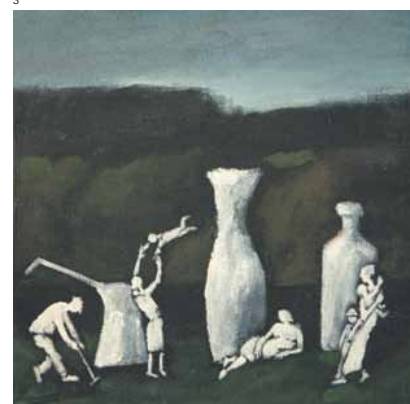


2



61

3



4

1. Борис Мичалов  
Осень. Рена  
2009  
Акрил, оргалит, 90x100

2. Борис Мичалов  
в своей мастерской  
2012  
Фотографии © Рауль Скрыпин

3. В мастерской Бориса  
Мичалови  
2012  
Фотографии © Рауль Скрыпин

4. Борис Мичалов  
Пропуля-пинини  
2010  
Акрил, оргалит, 41x42



рестроечного искусства. Несмотря на то, что биполярный мир уже двадцать лет как погиб в холодной войне, история искусства продолжает существовать в категориях идеологической борьбы. Так, без лишнего шума прошла в ЦДХ обычная ежегодная выставка МОСХа. 80 лет Союзу — не круглая дата. А спустя несколько недель после неё в Манеже с большой помпой открывается выставка юбилейная: 50 лет разгрому Хрущёвым выставок «30 лет МОСХ» и студии «Новая Реальность». Как будто искусства вне политики не существует, как будто прямая обязанность художника перед историей — художественное оформление борьбы с советской властью.

Действительно, именно оттепельные веяния инициировали новые движения в отечественном искусстве. Они отнюдь не исчерпываются нонконформизмом и всеми разновидностями не поощрявшихся религиозных, формалистских, эротических и антисоветских произведений. Не менее мощная волна художников была настроена на возвращение живописи её непричастного к социально-значимым темам статуса, который она имела до авангарда и осквернения соцреализмом. Основываясь на французском импрессионизме, в 1960—1970-е годы развивала чистую, далёкую от диссидентского духа живопись московская «Группа девяти» и ленинградская «Группа одиннадцати». Однако эта волна не получила развития. Чистое искусство пало перед карго-культулом.

Апофеоз послевоенного карго-культа, который начался с трофейных патефонов и прочего нужного разрушенной стране добра, относится ко второй половине 1950-х годов. Практически все художники «второго авангарда», кому на то время было от 25 до 35 лет, и чьи имена сейчас знает каждый, отмечают системообразующую роль больших оттепельных выставок в становлении их собственной творческой манеры и круга. Выставка Пикассо — 1956-й. Фестиваль молодёжи и студентов с мастер-классами абстракционистов — 1957-й. Выставка современного американского искусства в ГМИИ — 1959-й. Внезапное открытие западного искусства оказало массовое влияние на умы<sup>2</sup>. Мастеркова, Немухин, Плавинский

летом 1957 года сделали свои первые абстрактные работы. Начинаются воскресные встречи-показы в Липанозове. Оставалось только запустить кампанию против абстракционизма, обозначить круг «жрецов помойки № 8» фельетоном Романа Карделя в «Московском комсомольце», и «моральное алиби» нонконформизма готово. С эскалацией застоя сложился и поныне устойчивый образ национального искусства, разбитого ужасами советской власти на два неравных по объёму и значению лагеря.

Всё это достаточно известно. Но обычно ускользает от внимания, поневоле идеологизированного предметом, факт из демографии: история нонконформизма — это история поколения. За очень редкими исключениями все те художники, кого принято называть нонконформистами, родились приблизительно в 15-летний промежуток, с первой половины 1920-х по конец 1930-х годов. Открытие XX съезда свалилось на них на исходе комсомольского возраста, и оттепельные открытия большого мира и модернизма застали их на стадии формирования личного художественного языка. Последовавшая вскоре реакция зафиксировала их инаковость. Поколение младше не получило изначального оттепельного импульса и было подморожено реакцией, поэтому в целом разобщено, не смогло сформировать особого кружка. На фоне социально активных старших товарищей и следующего поколения, активно пользовавшегося эскипистские практики «паломничества в страну Востока» и всяческие экзотические штудии, оно потерялось. Инаковость этого поколения была не социальной и групповой, но асоциальной, неброской и глубоко частной.

Андрей Гросицкий, Борис Кочешвили, Андрей Диллендорф, Геннадий Трошков, Ната Коньшова — эти и многие другие художники пропустили краткий период Оттепельного инноватива и не ломали железный занавес между автором и миром. Возможно они и были настоящими нонконформистами, те, кто не играл «в подполье» по правилам Советской власти, а просто работал так, как считал нужным и предпочитал заниматься искусством, а не борьбой за признание.

(2) Владимир Немухин о Лидии Мастерковой после посещения фестиваля: «Я почувствовал, что в ней всё изменилось — её глаза, её лицо — она стала другим человеком».



1



2



3



4

- 1. **Геннадий Трошков**  
Архитектурный портрет  
1987  
Бронза, 46x45x43
- 2. **Геннадий Трошков**  
Утрение блики  
2002  
Холст, масло, 95x105
- 3. **Геннадий Трошков**  
в своей мастерской  
2012  
Фотография © Рауль Сиралье
- 4. **Геннадий Трошков**  
Конструкция в форме  
цветка (фрагмент)  
2006  
Холст, масло, 160x140

## МУЗЕЙ В РЕАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ

64

Коллекция Татьяны и Натальи Колодзей — из тех времён, когда целенаправленное собрание современного искусства было проявлением, с одной стороны, нонконформизма, а с другой — оптимизма. Это сейчас андерграунд спешат провозгласить классикой, а тогда речь шла всё-таки о подполье на неограниченный срок. Несколько тысяч первоклассных работ, около трёх сотен художников — это музей



65

**Пётр Беленок (1938—1981)** — художник-фотореалист, обозначивший свою художественную систему как «панический реализм». Член Союза художников СССР с 1967 года.

*В процессе создания работ совмещал различные фрагменты фотоизображений, помещая их в контекст научной фантастики и добиваясь сюрреалистических эффектов.*

**Пётр Беленок**  
Феномен  
1979  
Оргалит, темпера, тушь, коллаж.  
140x122.  
Коллекция Колодзей русского и восточноевропейского искусства,  
Kolodzei Art Foundation, США



**Борух** — творческий псевдоним Бориса Штейнберга (1938—2003), созданный для того, чтобы его не путали с братом, художником Эдуардом Штейнбергом. В 1974 году примкнул к кругу Оскара Рабина, участвовал в «Бульдозерной выставке». В 1977—1978 оказался в закрытой психиатрической лечебнице, где организовал творческую мастерскую и активно работал, в том числе обратился к графике, много работал с металлом. После выхода из больницы вёл замкнутый образ жизни.

**Борух (Борис Штейнберг)**  
Композиция с синим цветом  
1973  
Смешанная техника, 77,7x102.  
Коллекция Коллажей русского и восточноевропейского искусства,  
Kolodzei Art Foundation, США



1

**Борис Козлов (1937—1999)** — художник-шестидесятник религиозной направленности, с 1959 года и до самой смерти работал над проектом «Храм». Центральное произведение — картина «Страшный суд» (закончена в 1996 году). Серьезно повлиял на развитие современного иконописания.



2

**1. Владимир Пятницкий**  
Композиция  
1972  
Холст, масло, 159,5x93.  
Иллюстрация Молодой русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation, США

**2. Борис Козлов**  
Монахиня  
1963  
Нартон, масло.  
Из коллекции Молодой русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation, США

**Владимир Пятницкий (1938—1978)** принадлежал к числу культовых фигур московского андеграунда. В 1960—1970-х годах входил в Южинский кружок, сложившийся вокруг Юрия Мамлеева. Близкий друг Венедикта Ерофеева. Участвовал во многих выставках альтернативного искусства, включая экспозицию в Измайловском парке 1974 года.

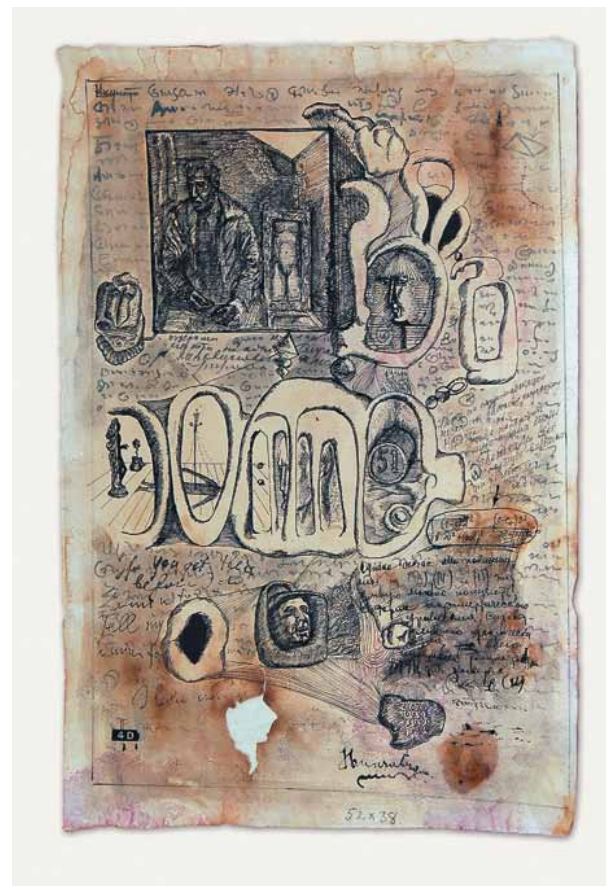


1



2

**Алексей Тяпушкин (1919—1988)** — артиллерист, Герой Советского Союза, получил это звание за боевые подвиги, после окончания Великой Отечественной войны продолжил прерванное художественное образование, был принят в Союз художников, с 1960-х занимался абстрактным искусством, участвовал в «Бульдозерной выставке» и оказался первым арестованным художником. В 1980 году открылась его первая персональная выставка в Москве.



3

**1. Алексей Тяпушкин**  
Таинственная поверхность  
1966  
Холст, масло, 60x40.  
Коллекция Молодаев русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation, США

**2. Алексей Тяпушкин**  
Эстетический эксперимент  
1967  
Нартон, масло, холкан, 73,5x48,0  
Коллекция Молодаев русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation, США

**3. Юрий Соболев**  
Без названия  
1965  
Бумага, тушь, смешанная техника.  
Коллекция Молодаев русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation, США

**Юрий Соболев (1928—2002)** с 1967 года работал главным художником журнала «Знание — сила», вокруг которого сплотились Илья Кабаков, Анатолий Брусиловский, Эрнст Неизвестный, Владимир Яннилевский, Юло Соостер и др. В девяностые основал в Царском Селе школу молодых художников «Запасной выход» и летний фестиваль «Кукарт», вырастил целое поколение художников-перформансистов.



72

## ГАЛИНА ЕЛЬШЕВСКАЯ: «МЕЙНСТРИМ И ОБОЧИНЫ»

История новейшего искусства пишется прямо сейчас — она живая, поэтому в ней много ошибок, преувеличений и пропусков.

Её создают современники событий — реальные участники и пристрастные критики. Поэтому, чтобы попасть в эту историю, надо как можно чаще оказываться в нужном месте и общаться с нужными людьми, то есть это история не только заслуг и открытий, но и правильного позиционирования. И наконец, в истории сложно закрепиться художнику, который стремится быть независимым ото всех и не хочет вписываться в тренды

73

---

*вопросы:* Леонид Лернер



### Галина Ельшевская

Российский историк и критик искусства, автор книг «Мало избранных: Библейские мотивы в русском изобразительном искусстве 1917—1993 годов» (1995), «Короткая книга о Константине Сомове» (1995), статей «60-е: конфигурация пространства» (2002), «О "берегах" советского реализма» (2008), «Несколько гениев в ограниченном пространстве: к истории одного самоощущения» (2009) и др.

### Насколько в написании актуальной истории искусства важен человеческий фактор — личные отношения, симпатии искусствоведа и художника?

Важно, конечно — в известной мере пространство «андерграунда» всегда структурировалось внутренними связями, отчасти просто дружескими, отчасти корпоративными (вокруг журналов, например); в 1960-е целое выглядело подвижным, взаимоперетекаемым, а в 1970-е и далее — всё отвердело, сформировались «партийные списки». У Андрея Ковалёва есть дивный текст (он вошёл в его книгу «Именной указатель») про то, как его вызвали на концептуалистскую «правилку» — не то написал. И этот шлейф «принадлежности» определяет место и статус персонажа в том, что Вы называете «актуальной историей искусства».

### Влияет ли дружба и принадлежность к определённому кругу на получение более высокого статуса в истории искусства?

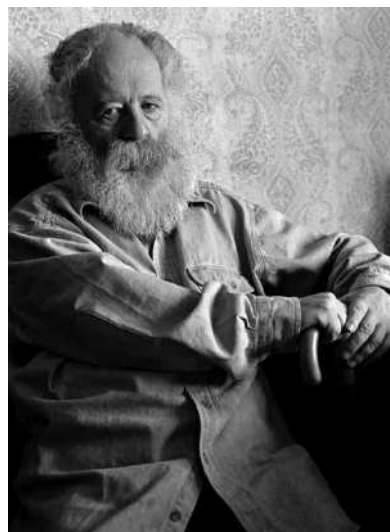
Возможно. Другое дело, что эта самая история, как любая история, составляющаяся по свежему следу, сейчас пишется если не участниками, то в значительной мере последователями и людьми пристрастными, она в состоянии «континьюс», а вовсе не «перфект», в ней заполнены далеко не все «клеточки», потому что многое при пристрастном подходе объявляется не существовав-

## Бывает так, что человек абсолютно одинокий и независимый, никак не озабоченный своим рейтингом и «индексом цитирования», тем не менее ни из одной истории не выпадает — Михаил Рогинский, например

шим, линия спрямляется к авантажу определённых героев и явлений. Это не плохо — это как раз естественно; слова об истории тоже входят в историю. И любая история рано или поздно пересматривается, а потом пересматривается снова — нормальный механизм.

### Маргиналу, который сознательно избегает тусовки, сложнее закрепиться в актуальной истории, несмотря на качество работ? Важнее быть независимым и выдающимся или частью тусовки? Была ли система неконформистского отбора (принятия в мир искусства) такой же жёсткой, как официальная система?

Мне кажется, жёсткость отбора (начиная с 1970-х примерно) всё-таки компенсировалась реальной сложностью и мозаичностью поля. Ваш вопрос подразумевает наличие одной тусовки, дающей пропуск в историю, но это никогда не обстоило так — разве что в мечтаниях членов тусовки (и даже в этом случае я бы сказала — тусовок). По поводу же «независимых и выдающихся» — опять же этикетки субъективны. Мне вот «независимым и выдающимся» кажется, к примеру, Олег Кудряшов — всегда избегавший любой институализации. Или Дмитрий Лион, искусство которого вообще не попадает в тренды. А кому-то так не кажется — тоже нормально. И — да, бывает так, что человек абсолютно одинокий и независимый, никак не озабоченный своим рейтингом и «ин-



1



2



3



4

На стр. 72  
В. Пивоваров,  
В. Янилевский,  
И. Набанов в квартире  
Янилевского  
1971  
Фотография из семейного архива Янилевского предоставлена издательством «Виртуальная галерея»

1.  
Михаил Шварцман  
1997  
Фотография из архива Игоря Пальмина  
© Игорь Пальмин

2.  
Михаил Рогинский  
1977  
Фотография из архива Игоря Пальмина  
© Игорь Пальмин

3.  
Дмитрий Лион  
1987  
Фотография из архива Игоря Пальмина  
© Игорь Пальмин

4.  
Олег Кудряшов  
1982  
Фотография Л. Борисова.  
Фотография предоставлена Сергеем Александровым

76



1



2



3

77

1.  
Э. Белютин с учениками  
на пленэре  
1957  
Фотография из архива Ирины  
Аплатовой

2.  
В. Немухин, А. Мурнин,  
П. Беленок, В. Кольчужин  
Начало 1980-х  
Фотография В. Кольчуна  
из архива Ирины Аплатовой

3.  
И. Шелковский,  
Р. Герловичина,  
С. Шаблава, Л. Сонов,  
И. Чуйков, А. Юликов  
на квартирной выставке  
в мастерской Л. Сонова  
1976  
Фотография И. Масаревича  
из архива Ирины Аплатовой





1



2

1.  
Лев Нуссберг  
1975  
Фотографии из архива Ирины  
Алпатовой

2.  
Франциско Инфанта-  
Арана  
1973  
Фотографии из архива Игоря  
Пальмина  
© Игорь Пальмин

## Условные метафизики считали концептуалистов жуликами, и, наоборот, ирония по поводу «духовки» и «нетленки» со временем возгонялась

дексом цитирования», тем не менее ни из одной истории не выпадает — Михаил Рогинский, например.

**Имела ли место конкуренция между художественными группами 1960—1970-х годов в плане борьбы за статус в актуальной истории искусства? Известны ли случаи выталкивания из истории по причине конкуренции?**

Не знаю насчёт выталкивания — не считать же таковым смешные истории по поводу правильного установления авторства (кому принадлежит «Пальто Одноралова»? Кто придумал афоризм «Мы рождены, чтоб Кафку сделать бьютью» — авторство Бахчаняна тоже оспаривалось). Что касается конкуренции именно за место в истории — ну, кажется, в 1970-е один Кабаков понимал, что «в будущее возьмут не всех», и с этим как-то работал. Скорее, имело место (и усиливалось со временем и с более чётким размежеванием) неприятие одними «партиями» других: условные метафизики считали концептуалистов жуликами, и, наоборот, ирония по поводу «духовки» и «нетленки» со временем возгонялась — как говорил Кабаков про Шварцмана, «ангела нельзя ухватить за жопу».

**Кто-то полагает, что концептуализм в СССР «придумал» Вагрич Бахчанян, но позже он был оттеснён на второй план Кабаковым. Круг Кабанова просто был сильнее?**

Вот не знаю я ничего про эти расчёты на первый-второй... Круг Кабакова был сильнее? Он просто был, а Бахчанян, как соловей, трели рассыпал...

**Любимчики тусовки и нерукопожатные. Один или другой статусы влияют на попадание в актуальную историю?**

**Работают ли интриги в среде неофициальных художников? Как? Инфантэ против Нуссберга, нонконформистская тусовка и Белютин — борьба за место в истории искусства?**

Мне кажется, в вопросах уже содержится утвердительные ответы. Только небольшое замечание по поводу слова «нерукопожатный» — это слово более позднего времени. По существу, конечно, нерукопожатные всегда были (стукачи, сотрудничающие с органами и пр.), но этот аспект в художественной среде как-то не очень активировался. Когда посадили Вячеслава Сысоева, среда не реагировала — ну да, он был ничей, не наш, выставлялся вообще на Малой Грузинской... Хотя, в общем, всё, о чём говорится (Инфантэ против Нуссберга и пр.), в перспективе оказало влияние на историю, на правильную историю, а не на сиюминутную справедливость.

**Почему художники выпадают из «актуальной» истории искусства? Чего здесь больше — случайностей или закономерностей?**

Ну, если эта «актуальная» история составляется по ходу своего реального течения, то факт отъезда, например, или иного выпадения из круга тех, кто на виду и о ком говорят, может быть фатальным. А может и не быть (опять же — случай Рогинского): здесь много факторов, и случайных в том числе.

**Если исправить историческую несправедливость и вернуть художника в контекст, изменится ли контекст?**

Нет, контекст не меняется с единичным «возвращением имён» — есть некая схема с мейнстримом и обочинами, и для того, чтобы её как-то поколебать, должны случиться совсем уж тектонические сдвиги.

---

## МЕСТО В СИСТЕМЕ

Арт-тусовка существенно меньше арт-мира. Она дальше от официоза, но правила в ней всё равно жёсткие, там есть иерархия, авторитеты и борьба за власть. Войдя в «группу», художник тотчас обретает признание в «своём» кругу и статус. Теперь он участник процесса, его сложнее не заметить и замолчать. Вместе проще докричаться до публики и знатоков, а успех одного из соратников помогает закрепиться в истории всем. Но если ты не лидер — придётся смириться с определённой несвободой



82

## ЮРИЙ ПЕТУХОВ: «НЕНУЖНЫЕ ПРОДОЛЖАТЕЛИ ТРАДИЦИЙ»

Забывшие и востребованные художники в жизни часто были коллегами и друзьями. Писали этюды бок о бок, исследовали одни и те же вопросы искусства, обменивались идеями. Однако одни стали известны и вошли историю, другие из неё выпали, в лучшем случае получив лишь узкое цеховое признание. Почему они сошли с дистанции? Что они не сумели, не смогли или не захотели предпринять для своей актуализации?

83

вопросы: Леонид Лернер



### Юрий Петухов

Художник, искусствовед, коллекционер, издатель, один из основателей галереи «Новчег» и её руководитель с 1989 по 2007 год. В 2007 году открыл галерею «2.36». В 2008-2010 годах работал над созданием Института Русского Реалистического Искусства в Москве. Руководитель агентства ModernArtConsulting.

#### Почему появились не востребовавшие временем, «ненужные» художники? Дело в искусстве или в политике?

Советская система профобразования ежегодно выпускала огромное количество художников, прокормить всех на ниве искусства было невозможно, да и способности у всех были очень разные. Кто-то сумел попасть в ограниченный круг востребованных, как тогда говорили, партией и правительством. У них было всё: мастерские, интересные командировки, госзаказы, лучшие места на выставках... «Невостребованные» искали другие возможности для самореализации. Одни занимали активную антиреалистическую позицию, другие уходили в «чернуху», в етёб, или в нонконформизм. Художники заявляли о своей позиции, то есть в той или иной степени осознанно шли на конфликт с существующей системой. Некоторые из тех, кто выбрал конфронтацию, стали известны в определённых кругах, попали в круг коллекционеров вроде Талочкина или Костяки.

#### Но кто-то в «политику» не стремился...

Да, были художники, которые просто изо дня в день занимались своим творчеством, не декларируя ничего кроме собственного искусства. В реальном жизненном пространстве они находились рядом с участниками разных кругов и «групп». Один из моих любимых художников Александр Максимов вместе с Ильёй Кабаковым работал в журнале «Весёлые кар-

Любое десятилетие характеризуется десятью-двадцатью именами художников. Они — вершина пирамиды. Но если мы уберём основание, то где окажется вершина? Фридманы, Максимовы, Каменские, Чернышевы, по сути, создавали среду для авторов, желающих продекларировать нечто

тинки», был в числе первых, кто ввёл текст в изображение — в форме аранжировки русского лубка. Только Максимов, как акын, писал тексты про то, что видел и слышал, что ему было интересно в момент создания работы, не вкладывая в них какого-то дополнительного значения. А Кабаков пошёл дальше, он стал придумывать тексты, наполненные вторым смыслом, максимально доводя до абсурдности существовавшую реальность. Эти придуманные тексты и стали декларацией художника и смыслом произведения. Из двух профессиональных, безумно талантливых художников, работавших бок о бок, один рванул вверх, а другой... Или Карл Фридман, который очень дружил с Виктором Попковым, они вместе ездили в творческие командировки, на этюды. Все знают попковских «Лесорубов», а я нашёл эскизы Фридмана, выполненные с той же натуры — они рядом стояли.

#### Фридман не захотел, не хватило сил, таланта, настойчивости двигаться наверх, к публичному признанию?

Фридмана больше интересовали вопросы его собственного искусства: как лягут рядом эти цветочные пятна,



На стр. 82  
**Александр Максимов**  
Портрет Лидии Кормильчиной  
1977  
Бумага, тушь, акварель, 30,5×26,3.  
Из коллекции Юрия Петухова

**Александр Максимов**  
Модель женская в нарастающем ритме  
1971  
Бумага, цветная автолитография,  
50,2×37,9, 6/11.  
Из коллекции Юрия Петухова

насколько пластически вырази-  
тельна конкретная линия в работе.  
Но он не ставил перед собой задачу  
создать «стиль» или «икону» эпохи.  
У Фридмана были очень важные про-  
фессиональные, может быть, даже  
принципиальные находки. Но я, по-  
жалуй, соглашусь с тобой: он «не до-  
жимал». Потому что у него не было  
желания дополнительно что-либо объ-  
яснять или декларировать.  
Или, например, Максимов. Он рисовал  
всегда и везде — в автобусе, в элек-  
тричке, на собраниях — это был его  
способ мышления и общения. И он  
действительно сделал очень много  
открытий. Но для него это были  
чисто художественные решения, он  
не декларировал ничего этим. В своё  
время ко мне приезжали галеристы  
из Америки и Германии и активно по-  
купали работы Максимова, объясняя,  
что он превосходил большинство со-  
временных звёзд западной арт-сцены.  
Максимов занимался то реалисти-  
ческим, то абстрактным искусством,  
то ещё чем-то — он всё время разви-  
вался как художник, но без самоде-  
кларации он не мог стать звездой  
и героем. А у Кабакова или Попкова —  
уже была заявленная позиция: вот  
я именно такой, именно я делаю так.

**Наверное, оценка художника происхо-  
дит по трём уровням. Первый — уровень  
искусства как институции. Институцио-  
нально Фридман и Максимов не были  
оценены, Попков и Кабаков — да. Вто-  
рой — «по гамбургскому счёту». Ну, и ак-  
туальный зритель. Вот две эти оценки  
случились тогда? Сейчас возможны?**

Все художники, о которых мы го-  
ворим, были признаны профессио-  
нальной средой, коллеги их уважали  
и ценили. А для известности не хватало  
последней составляющей — ак-  
туальности у зрителя. А чтобы это  
случилось, надо было как-то дополни-  
тельно заявлять о себе, нужно  
было искать этой славы и извест-  
ности. Они этого не делали, в этом,  
видимо, их проблема.  
Такие же ненужные художники су-  
ществовали и раньше, но тогда это  
«непризнание» во многом опреде-

**Невостребованные  
искали какие-то другие  
возможности  
Для самореализации:  
одни занимали активную  
антиреалистическую  
позицию, другие уходили  
в «чернуху», в стёб  
или в нонконформизм,  
то есть осознанно  
шли на конфликт  
с существующей  
системой**

лялось позицией власти, некоторых  
даже физически уничтожали. В ше-  
стидесятые — восьмидесятые никого  
уже не расстреливали — да, не вы-  
ставляли, не давали заказов и мастер-  
ских, могли сослать в какое-нибудь  
не очень отдалённое селение, —  
но ничего более страшного с ними  
не делали. Они стали ненужными  
не поэтому. Ещё раз повторю: при-  
чина — отсутствие декларации ярко  
выраженной авторской позиции.

**Возможно, есть и четвёртый участ-  
ник оценочной системы, некая «над-  
стройка» в рамках цеха — власть,  
художественная и «рыночная». Истати,  
ситуация, когда художник-новатор был  
вынужден чётко осознать правильный  
стиль взаимоотношений с художествен-  
ной властью, на протяжении XX века  
в России повторялась несколько раз.  
И в момент каждого «авангарда» худож-  
нику приходилось выступать не только  
как художнику, но и как самопромоу-  
теру — встраиваться в эту систему...**

Либо создать систему для себя...  
Попков, с моей точки зрения,  
в какой-то момент, видимо, понял  
или почувствовал, что именно будет  
востребовано, в чём его «фишка».  
При том, что писал-то он всегда



**Борис Чернышев**  
Модель. Серия 49  
1963  
Бумага, темпера, 58,5x86,7.  
Из коллекции Юрия Петухова

талантливо, очень искренне, профессионально и честно, не пытаюсь угодить кому-то. Так же работал и Фридман. Только Попков чуть-чуть дожал, где-то обострил и всё, это сработало. Конечно, это связано и с психофизикой человека, должна быть предрасположенность к тому, чтобы «дожимать». Художник-звезда должен быть чуть-чуть «над», должен уметь переступить через многое. К великим мастерам прошлого может быть много чисто человеческих претензий. Во имя искусства они переступали через людей, семьи, детей, обстоятельства, обязательства, но они знали, куда и зачем идут.

**Художники поставангарда, недопущенные в историю в 1920—1930-х, или «не-нужные» художники 1950—1970-х намечали какие-то линии, важные для искусства? Условная «линия Фридмана» или Максимова, или Каменского, Чернышева. Если мы сейчас на щит поднимем Фридмана, это заставит нас, не то чтобы переписать историю искусства, но немножко её переформатировать, неную ревизию произвести?**

Эти делали художественные открытия, находили новые линии развития, но их пластика корнями уходит именно в искусство 1920—1930-х годов, существовала тесная внутренняя взаимосвязь между художниками этих эпох. Сами они себя не продвигали, не пиарили свою художественно-политическую позицию, поэтому то, что они нашли, остаётся до сих пор мало кому известным. Исследователей их творчества нет, никто про них не пишет. Как они могут стать известными?

Любая эпоха в истории искусства — это пирамида. И любое десятилетие характеризуется десятью-двадцатью именами художников. Они — вершина пирамиды. Но если мы уберём основание, то где окажется вершина? Фридман, Максимов, Каменские, Чернышевы и другие, по сути, создавали ту самую питательную среду, которая выдвигала авторов, желающих и способных продекларировать нечто.

## Состоявшиеся художники сообразили, что быть просто талантливым и каждодневно пахать, чтобы стать великим, недостаточно. Необходимы ещё какие-то сверхусилия, возможно, совсем не относящиеся к области искусства

У каждой эпохи, каждого десятилетия есть эта пирамида, и художники второго, третьего плана, а также те самые забытые или недооцененные — формируют структуру, опорный механизм...

А сейчас вершина пребывает в подвешенном состоянии.

**Я думаю, в пирамиде нашего искусства ещё есть потенциал изменения. Допустим, мы как-то иначе аранжируем в ней Фридмана — эффент будет заметен?**

Любое дополнение, заполнение лакун в этой пирамиде — положительный факт. Мы не знаем, что будет востребовано через двадцать лет из этой условной пирамиды. Важно постараться никого не потерять по дороге. Некоторые из тех, кто оказался сейчас на вершине пирамиды современного искусства, совсем не обязательно сохраняют своё положение через какое-то время... Если говорить о Фридмане, — да, конечно, будет меняться. Только не одного этого художника надо «вставлять», а некий пласт, группу авторов. Сейчас старая пирамида сильно трансформируется, в неё со всех сторон пытаются много всего записывать... Взрыв в ней может произойти, и он необходим, но насколько он будет радикальным, я не знаю.



1



2

1.  
**Карл Фридман**  
Фото на память  
1960-е гг.  
Бумага, карандаш, 28,6x40,7.  
Из коллекции Юрия Петухова

2.  
**Карл Фридман**  
На пляже  
1960-е гг.  
Бумага, карандаш, 28,6x40,6.  
Из коллекции Юрия Петухова

**Кому этот взрыв выгоден? Истории искусства, дилерам?**

Это выгодно истории искусства. Третья пирамида может сильно измениться. Главная проблема заключается в том, что это искусство никто не знает, никто не видит. Многие вещи просто не сохранились, их никто не хранил.

**А цех не боится ревизии?**

Эти художники были известны цеху и даже востребованы. До прихода рынка художники просто и много общались, происходили творческие встречи, существовал клуб живописцев, но как только возникла коммерция, художники стали видеть друг в друге конкурентов. Ревизия, как мне кажется, важна для восстановления исторической справедливости, чтобы на «забытых» художников просто обратили внимание и, возможно, проанализировали их заслуги и открытия. Изменится ли от этого наша условная пирамида? Скорее всего, да. Но о масштабе сказать сложно — слишком мало времени отделяет нас от той эпохи.

**В принципе можно ли замолчать звезду мировой величины?**

Да. Применительно к нашему периоду их не замалчивали сознательно, просто на них не обращали внимания, и именно поэтому они не состоялись как звёзды. Злотников или Марлен Шпиндлер, например. Здесь колоссальный потенциал был реализован с точки зрения творчества. А с точки зрения рынка, известности — нет. История искусств создаётся людьми. Чтобы пирамида западного искусства стала неизбежной, кристаллообразной, потребовалось много лет и усилия тех, кто творил этих звёзд. У нас — это всё ещё живой организм, история окончательно не написана. Во Франции Амбруаз Воляр «сделал» огромное количество художников, а здесь существовал «пул» художников, которым повезло: они были дружны, знакомы с Костаки. Костаки и вывел их туда — на вершину.

**И всё-таки получается, что есть художники, которые реально могут изменить ситуацию. Ты назвал широко известных в узких кругах персонажей. В чём была их инновативность или несоответствие системе?**

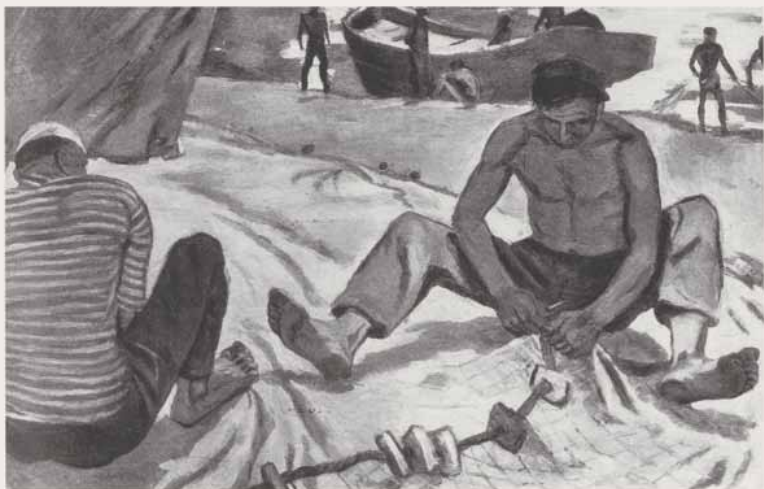
Это пластические, стилистические находки. И наверное, главное — реализация взаимопроникновения эпох: корнями они уходили в начало XX века, 1920—1930-е годы, и эта взаимосвязь, которая была нарушена, именно на них и прервалась, потому что дальше, после перестройки, мы начали практически с чистого листа — тогда ни учить рисовать, ни учиться рисовать, никому уже не было интересно. Эти же авторы явились продолжателями традиций русской художественной школы, которая была подпитана в 1910—1920-е годы европейским, особенно французским искусством.

**Эти три пирамиды — авангард, пост-авангард и второй авангард — собственно эту традицию и транслируют.**

Это как бы связующее звено, продолжатели традиций.



Александр Ливанов  
Из серии «Лампочки»  
1980  
Бумага, цв. карандаши, 21,5x21.  
Из коллекции Юрия Петухова



П. П. Никонов. Рыбаки. 1959 г.

## **ПАВЕЛ НИКОНОВ: «НАДО БЫЛО ПРИНЯТЬ АНДЕРГРАУНД В СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ»**

**Пятьдесят лет назад в московском Манеже разразился скандал на выставке «30-летие МОСХа». Одна из главных интриг тогда состояла, по воспоминаниям активного участника событий Павла Никонова, в борьбе за сохранение влияния в Союзе художников — между арт-номенклатурой и новой волной. Речь шла о желании группы молодых художников, многие из которых стали приверженцами сурового стиля в советском искусстве, открыть для широкой публики замечательные новаторские творения своих духовных предшественников — забытых и отверженных художников 1930-х годов**

*вопросы:* Владимир Сальников





### Павел Никонов

Живописец и график (р. 1930), действительный член РАХ. Один из основоположников сурового стиля, народный художник России и лауреат Государственной премии Российской Федерации

#### Суровый стиль — это другое искусство в рамках официального искусства?

Суровый стиль — это такая искусствоведческая мифологема. Он возник на почве отторжения нами, тогда молодыми художниками, мещанского искусства Решетникова, Григорьева, Лактионова — всех этих «Опять двойка», «Приём в комсомол», «Вселение в новую квартиру»... Очень много было такого. Всё это заменило советскую живопись, которая ещё в 1930-х была мощной. В Третьяковке тогда висели работы Фалька, Крымова, и вдруг на первом этаже снимается вся экспозиция и вывешивается Всесоюзная выставка со всеми этими мещанскими картинами. Первым среагировал на это Петя Оссовский серией картин «Окраины Москвы». Это 1957 год. «Пятая молодёжная выставка», я только что закончил институт и впервые в ней участвовал. Коржев выставил картину «Влюблённые». Она была написана под влиянием неореализма. Мы все тогда были под влиянием итальянского неореализма: и кинематографического, и живописного, Ренато Гуттузо. Для того времени пейзажи Оссовского были открытием: какая-то невзрачная окраина, какие-то домишки, женщина вешает бельё... Оссовский подал пример, показал образец искусства другого рода, нежели сентиментальный мещанский жанр, и молодёжь решила с эти дешёвым жанром кончать. Появились «Плотогонны» Андропова, «Купающиеся солдаты» Жилинского. Появилась целая плеяда художников

и скульпторов — Дима Шаховской, Нина Жилинская, Гурий Захаров...

#### Однако эти мещанские картины получили общественную поддержку...

Да. «Опять двойка» была на всех календарях. От нас же требовали героики. Почему потом и обрушились на «Плотогонны» Андропова, на моих «Геологов»? Потому что в наших работах не было героики.

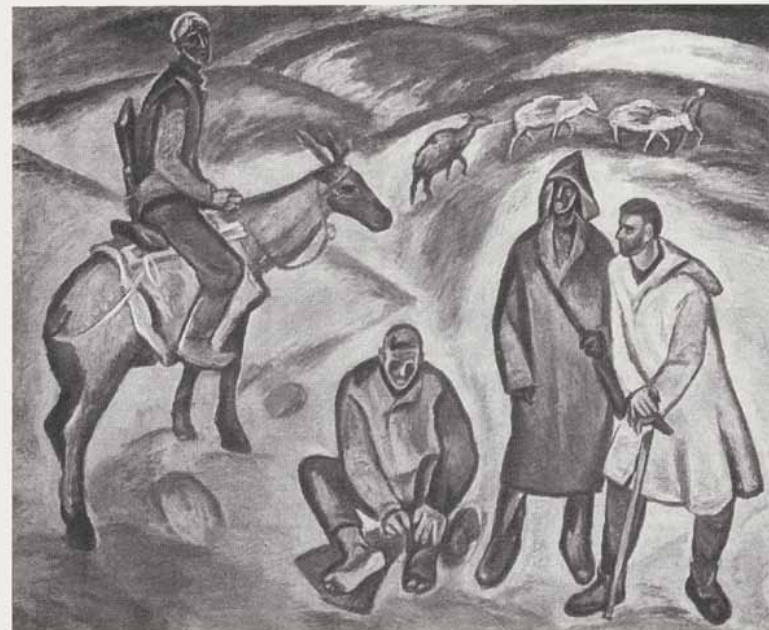
#### Но ваши картины как раз и полны героизма, в отличие от официального искусства... Там как раз и личный подвиг, и трагическое сопротивление человека довлеющим непосильным обстоятельствам, как в популярной тогда повести Хемингуэя «Старик и море»...

«Старик и море»... Да, да, совершенно верно, противопоставление себя обстоятельствам, стихии, утверждение мощной личности, готовой погибнуть, но не сдаться перед лицом трудностей. Но официальная критика называла это «огрублением образа»... Вот, например, моя работа «Наши будни», шестидесятого года, с неё потом и начался суровый стиль. А её посчитали... творческой неудачей!

#### То есть система сразу включила репрессивный механизм?

Во главе закупочной комиссии, которая закрывала договор (картина писалась специально для выставки по заказу), была Екатерина Белашова, тогда секретарь, а позднее председатель Союза художников СССР. Она посмотрела на картину и говорит мне: «Ну, что ж ты так руки нарисовал?» А я не понимаю, нормально нарисовано. Все пальчики есть. «Екатерина Фёдоровна, — говорю, — а что, я не знаю?.. — «Знаешь, не валяй дурака! — говорит она. — Закрываем. Аванс получил и всё — иди, больше ничего не будет: творческая неудача».

#### Действительно, «творческая неудача» — странно звучит, при том, что Вы как раз пытались показать правду жизни, боролись за правду...



1

Если в «Наших буднях» живописные приемы Никонова отвечали образному замыслу, то в следующей картине—«Геологи»—формальные приемы подчинили себе все остальное. Художник, по существу, отказался не только от воздушной перспективы, но и от линейной. Живопись стала плоской, человек как бы превратился в декоративный узор. Богатство жизни принесено в жертву манере. Картина подверглась критике. «Геологи» — неудача художника. Но это не просто неудача, которая бывает у каждого художника, а проявление слабости живописной концепции. Логика манеры вступила в конфликт с жизнью, обусловила односторонность содержания.

2

На стр. 92 Павел Никонов Рыбани 1959

Фотографии работы в каталоге «Пятая выставка произведений молодых художников», М., 1959.

1. Павел Никонов Геологи 1962

Фотографии работы в журнале «Искусство» (№ 7, 1965) в статье Г. Нонякина «Пути молодых живописцев»

2. Фрагмент статьи Г. Нонякина «Пути молодых живописцев» Журнал «Искусство», № 7, 1965.



Р. Никонов. Notre vie quotidienne. Huile. 1960.

Павел Никонов  
Наши будни  
1960  
Фотографии работы в журнале  
«Искусство» (№ 7, 1965) в статье  
Г. Истомина «Пути молодых  
никоновцев»

**Когда нас ругали,  
таскали в ЦК, мы  
искренне недоумевали:  
«За что вы нас ругаете?!  
Мы вписываемся в вашу  
идеологию, ездим  
в Сибирь, прославляем  
ваши стройки!»  
Непонятно было...**

Да, за правду — совершенно верно. И когда нас ругали, таскали в ЦК, мы искренне недоумевали: «За что вы нас ругаете?! Мы вписываемся в вашу идеологию, ездим в Сибирь, прославляем ваши стройки!» Непонятно было...

**Просто правда была неприукрашенная...**

Мне кажется, что всё это было инициировано художественной номенклатурой — Налбандяном, Серовым, которые увидели в новой волне, особенно после молодёжной выставки, опасность для самих себя.

**Они испугались массового движения?**

**Суровый стиль сразу стал таким коллективным высказыванием?**

Это было общее движение. Когда нас после выступления Хрущёва таскали по разным совещаниям, все держались очень дружно. То есть это было не усилие одного человека, а усилие целого мощного движения. Конечно, в основном это была молодёжь, но к нам примыкали и старики — Соломон Никритин, Константин Вялов. Мы ничего не знали об истории искусства XX века, а Вялов нам рассказывал про ОСТ. Он говорил: «Ты что думаешь, ты это придумал?! Это всё было уже. Всё это мы уже проходили». А мы не верили: что он такое говорит?!

**Творчество «суровистильцев» очень логично соотносится с ОСТом, с традицией советского довоенного модернизма, которое зародилось, в том числе и под влиянием неоклассики Фа-**

**ворского. Вы, действительно, ничего этого не знали?**

Творчество большинства художников 1930-х годов, таких как Древин, Удальцова, было для нас закрыто. С ОСТом как явлением мы знакомы не были, но некоторые вещи — например, «Оборону Петрограда», находившуюся в основной экспозиции Третьяковки, — мы знали и на них ориентировались. Сам Дейнека, он ко мне вообще хорошо относился, однажды даже купил у меня работу, тех самых «Рыбаков», на «Наши будни» забавно прореагировал. «Ну, ты, — говорит, — всех подвёл. Откуда у тебя этот немецкий экспрессионизм?» А я считал, что я этот фрагмент на заднем плане написал под влиянием его «Обороны Петрограда», там раненные по мосту идут.

**Получается, что юбилейная выставка МОСХа в Манеже — если на ней планировалось показать и отчасти запрещённых художников — могла нести мощный просветительский, реабилитирующий заряд! Руководство МОСХа само решило показать забытых?**

Мы были в выставочке, нас пригласили. И сказали: «Мы дадим вам адреса...» И мы стали по Москве разыскивать художников, которых исключили из Союза ещё до войны за формализм... Конечно, большинство из них уже не работали. Вот Голопогосов был такой. Он на жизнь зарабатывал в портретном цеху, на предприятии Художественного фонда, там портреты вождей на праздники делали или для школ и других учреждений. Маленький портрет, 50х60 см, называли «вернячком» — на этом заказе ты наверняка зарабатывал деньги.

И мы всех разыскали. Если не нашли самих художников, то хотя бы их родственников. Нашли родственников умершего Щукина-Щеницина, друга Истомина Леонида Казенина, сохранившего работы мастера, они лежали у него под диваном в комнате коммуналки, где он жил... Вот откуда термин «поддиванная живопись». И мы всё это притащили на выставку.

**То есть вы сами раскапывали этот пласт, изучали его?**

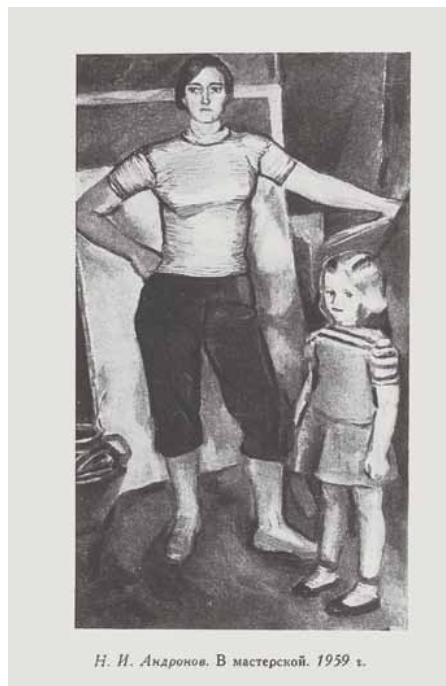
Когда мы готовили выставку «30-летие МОСХа» старшее поколение — Шмаринов, Чуйков, Рублев, Нисский — все восприняли. Но у всех у них была примерно одна и та же судьба, непростая. До какого-то момента они держались, а потом быстро сдавали позиции... Они, старая гвардия, тогда были воодушевлены нашим интересом, говорили нам: «Давайте, давайте — туда съездите, к тому обратитесь». Мы принесли все эти работы на выставку... И выставку расколося. Коржев, между прочим, оказался на другой стороне. А мы ведь с ним дружили. Наш напор был таким мощным, что консервативная часть выставочного комитета, старики же загорелись, решили, что вернулись прежние времена и активно нас поддерживали. И когда началась работа над экспозицией, то мы её построили совсем иначе, чем прежние выставки в Манеже. Обычно экспозиция делалась по такой схеме: вы входите в вводный зал и вас обязательно встречает портрет Ленина, бюст Ленина, картина Александра Герасимова «Ленин на трибуне» со знаменем и т. д. Это первый ряд. Второй ряд — это академики, народные, а дальше — все прочие. Мы же на место академиков и народных поместили работы репрессированных художников, расстрелянных, изгнанных из Союза художников. Шухмина «Приказ о наступлении» знаете, как мы разыскали? Поехали в Центральный дом Советской Армии, а там в хранилище — барабаны с намотанными на них холстами. И эти картины мы выставили в первом ряду, а академиков и народных поместили в конец. И, как я понял, они почувствовали, что если не предпримут мер, то потеряют все свои привилегии.

**А кто пошёл жаловаться?**

После открытия «30-летия МОСХа» народ повалил в Манеж. И академики решили притащить на неё

**Академики решили притащить на выставку Хрущёва, который перед этим влип в историю с Пастернаком. Хрущёв не хотел попадаться на новую провокацию. А позже, после отставки, он был на нашей выставке: «Вы на меня, товарищи художники, не обижайтесь: втравили меня!»**

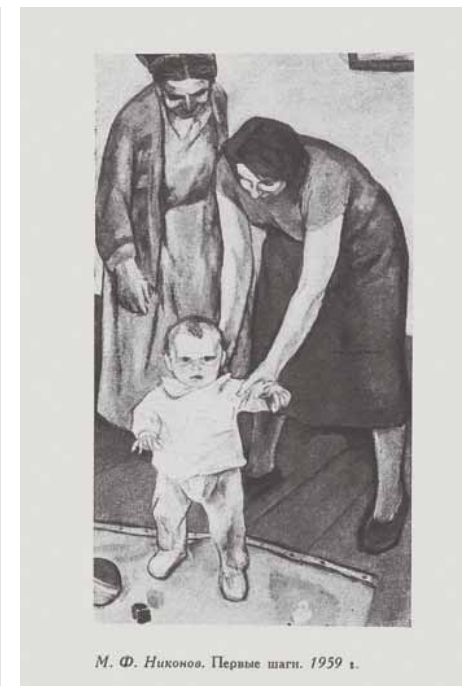
Хрущёва, который перед этим влип в историю с Пастернаком. А Хрущёв упирался, он не хотел опять попадаться на новую провокацию. В это время на Большой Коммунистической улице устроил выставку своей студии Элий Белютин — провинный дядька, честолюбив был невероятно. Туда и наши ходили, и кроме рисования с натуры, делали там абстракции. Он устроил выставку, пригласил иностранцев, в зарубежной прессе появляются статьи под заголовками «Абстракция на Коммунистической улице». Серов собирает все эти материалы и идёт с ними к Ильичёву, а Ильичёв кладёт их на стол Хрущёву. После чего Хрущёв собирается на выставку. За ночь перед его посещением выставка студии Белютина перевозится в Манеж и размещается в помещении буфета. Им не важен был Белютин, им главное было нашу выставку разгромить. Но Хрущёва сначала на белютинцев ведут. Там он и произнёс своё знаменитое «Пидарасы!» И уже совершенно взбешённого Хрущёва ведут к нам, на основную экспозицию. Уже подготовленный выставкой белютинцев Хрущев: «А-а-а!» Серов понял, что надо ковать железо, пока горячо.



Н. И. Андронов. В мастерской. 1959 г.

1

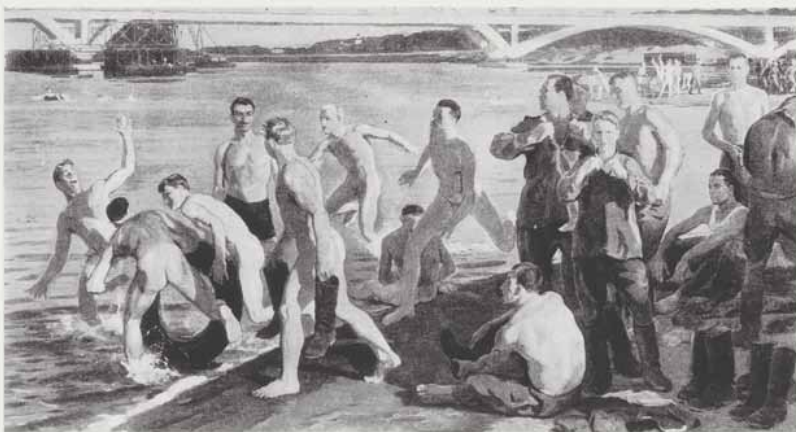
1. Николай Андронов  
В мастерской  
1959  
Фотографии работы в каталоге  
«Пятая выставка произведений  
молодых художников», М., 1959.



М. Ф. Никонов. Первые шаги. 1959 г.

2

2. Павел Никонов  
Первые шаги  
1959  
Фотографии работы в каталоге  
«Пятая выставка произведений  
молодых художников», М., 1959.



Д. Д. Жилинский. Строители моста. 1959 г.

Дмитрий Жилинский  
Нулающиеся солдаты.  
Строители моста  
1959  
Фотография работы в каталоге  
«Пятая выставка произведений  
молодых художников», М., 1959.

Основная цель его была стать президентом Академии. На следующий день после выхода коммюнике Серов пришёл в Академию, и ему уже аплодировали как президенту... А позже, после отставки, Хрущёв был на нашей выставке: «Вы на меня, товарищи художники, не обижайтесь: травлили меня!»

#### Это была линия партии?

Я считаю, что это не была какая-то линия партии. Никакой линии у неё не было. Я присутствовал на всех встречах Хрущёва с художниками. Это были спонтанные акции, импровизации. Хрущёв не всегда был трезв. Он орал, кричал. Он был самодуром. Но отходчивым. А наше движение — суровый стиль — было антидвижением по отношению к официозу, потому что в основе его лежали внутренние ощущения, переживания каждого из нас, а не линия партии. Хрущёв не понимал этого. Нам намекали: «Вы должны показаться, объяснить свою позицию». Но никаких репрессий не было.

#### А в 1970-е годы что было?

Был жёсткий контроль. Проверяли выставки... При Брежневе пытались административно давить. Делали партийные взыскания. Коля Андронов получил строгий партийный выговор за подписание какого-то письма. Но это уже была политика.

#### Андерграунд начали давить?

Поначалу художники андерграунда пытались вступить в Союз. Кабаков, Булатов и Васильев состояли в книжной подсекции. А вот Эдик Штейнберг, Кропивницкий пытались поступить в секцию живописи. Но их не приняли, потому что в Союзе Партбюро контролировало решения правления и других, демократических, инстанций Союза и могло их отменить. И в какой-то момент андерграунд обиделся на Союз. Они перестали сотрудничать с Союзом, хотя виноваты были не художники, а Партбюро.

#### Во второй половине 1960-х все раскритикованные Хрущёвым художники были уже нормально устроены.

Все были нормально устроены. Единственно, что нужно было сделать, и что не было сделано, — это охватить Союзом андерграунд.

#### Михаил Гробман вспоминал, что вы с художниками андерграунда дружили, общались...

Я Рабину даже рекомендацию в Союз писал. У него хорошие работы были. Мы с Попковым подошли к Рабину после того, как его работы на бюро секции не прошли. Ему одного-двух голосов не хватало. «Только вот эти работы, — говорим, — не надо показывать!» У него работы были с антисоветским подтекстом: бутылка водки, паспорт... Мы ему посоветовали подать апелляцию. Но он не стал её подавать.

#### А что из 1960-х — 1970-х незаслуженно забытых имён нет? Все, кто того достоин, известны?

В наши годы такого нет. Ну, не все... Знаете ли, приходит время, и вдруг какой-нибудь художник становится невероятно интересным, модным, к нему возвращается интерес. А так — всегда забываются какие-то художники... В советское время многие хорошо устроенные художники уезжали за славой. Эрнст Неизвестный ведь был официально очень признанным. У него было столько заказов, и каких! Он во Фрунзе такой рельеф смолотил на Музее Ленина. Меня больше трогает судьба художников 1930-х годов. Больше говорят о 1920-х, правда, 1930-е мало знают, но мне кажется, это время — такой воплеск! Если бы он не был подавлен, я уверен, наше искусство 1930-х получило бы мировое признание.



Любовь Гуревич

## ИНОГДА ИСТОРИЯ ИСПРАВЛЯЕТ ОШИБКИ

История ленинградского неофициального искусства — это история про Мямликов и Шустриков, про два способа выживания, творчества и поиска «путей наверх».

Тамошний андерграунд был «более андерграунд» по сравнению с московским — без членства в Союзе художников, обилия книжно-графических заказов, зато — с дворницкими, кочегарками и совершенно, казалось, безнадёжной работой в стол

Рассуждая на тему отверженных и, в противоположность им, известных художников, должно оговорить: известность питерцев, грубо говоря, ограничена городом.

Заглянув, например, в книгу Виктора Тупицына «"Другое" искусство», обнаружишь, что весь ленинградский нонконформизм — это Тимур и Африка, два персонажа, из коих одного у нас никто, из «находящихся в теме», за художника никогда не держал. Просматривая другие московские искусствоведческие тексты, наткнёшься на имя Шемякина, который для авторов всё равно, что Глазунов: представляют не масштаб творчества, а только размеры известности. Ну, ещё знают Рухина, поскольку тот не вылезал из Москвы. Говорят, теперь слышали про Арефьева, и кто-то приезжал искать работы Васми — какой прогресс!

Вот вам первая причина «отверженности» — жили в неправильном месте. (Валентин Воробьёв в своей книге «Враг народа» относит «затёртость» питерских к той самой «банальной конкуренции»).

Ещё о местной специфике: в отличие от Москвы, где левые художники обычно состояли в МОСХе, среди ленинградских нонконформистов членом ЛОСХа было ровно два человека, да ещё человек шесть во второй половине 1970-х — начале 1980-х годов как-то приняли в секцию графики; ленинградцы не кормились иллюстрациями; о них не писала западная пресса, к ним не являлись в качестве покупателей дипломаты-иностранцы, а если это случалось, то в микроскопических размерах. Работали в лучшем случае оформителями. А так — сторожами, дворниками, кочегарами или существовали на пенсию по инвалидности. Ни искусствоведов, ни тем более прессы. Конечно, после перестройки и искусствоведы, и пресса появились, но это другая история, которую чуть задену в связи с наиболее прославившимися.

То есть в Ленинграде было самое настоящее подполье, тот самый пресловутый андерграунд. Зато здесь образовалась среда, ставшая к середине 1970-х годов единой: в ней каждый, если и не общался с каждым, то знал о существовании.

Статус внутри среды зависел от интереса, который вызывала та или иная личность. Но придётся оставить в стороне предпочтения, вызванные особенностями вклада в искусство — раз-

**Главный ленинградский шустрик Тимур Новиков говорил, что созданию произведений нужно уделять ровно 4% энергии, остальное — деятельности по продвижению себя в арт-мир. Девизом Тимура было не зевать, использовать всё и всех**

ноголосица манер, стилей, направлений сделала бы этот разбор слишком пространным, в двух словах не скажешь.

Интерес к творчеству по своей природе неустойчив, злободневно-актуален. Перечислю другие причины повышенного внимания внутри среды и известности вне её.

Ведь секрет «славы» есть объяснение её отсутствия.

Первое — качества личности, особенности поведения.

Владлен Гаврильчик в своей «драме для мультфильма», названной «Гадёныш» (1979), разделил художников на Мямликов и Шустриков. Мямлик водит по холсту тоненькой кисточкой и поёт: «Был он скромн, был он честн, Не ловчил и посему Совершенно неизвестн Был народу своему». Мямлик — только работает, Шустрик — ещё и шустрит. Главный ленинградский шустрик Тимур Новиков говорил, что созданию произведений нужно уделять ровно 4% энергии, остальное — деятельности по продвижению себя в арт-мир. Да, андерграунд — что там говорить — самодеятельность, и выиграл тот, кто сам взял на себя функции искусствоведа, репортёра, куратора, архивариуса, арт-дилера, рекламного агента, что там ещё.

Быть Шустриком не означает отсутствие таланта, но — темперамент, психический темп, предприимчивость, общительность. Не только всем в среде, но и за её пределами, всему артистическому Ленинграду был известен уехавший в 1971 году на Запад Михаил Шемякин. Он был знаменит и в 1980-е годы, как благодаря творческой плодовитости, резко свое-



На стр. 102  
**Владлен Гаврильчик**  
Автопортрет  
1973  
Оргалит, масло, 52x50.  
Из коллекции Басмаджана,  
в настоящее время  
местонахождение неизвестно

**Татьяна Кернер**  
Обнажённая с птицей  
1961  
Холст, масло, 80x60.  
Из коллекции Андрея Поспелова

образию стиля в искусстве и в жизни, так и необычайно широкому кругу общения, включающему известных композиторов, поэтов и т. д. Всё это проистекало из личности — её многоослабности, из внутреннего напора, пытливости, размаха.

Мямлик позаботиться о себе не может. Но у него есть шанс стать известным, если он окажется рядом с Шустриком. Если его полюбит Шустрик. Поясню на московском примере, возможно, упрощая. Начало 1960-х годов: Владимир Яковлев и нежно любивший его Михаил Гробман. В Ленинграде Евгений Ротенберг: считался умственно неполноценным, получал пенсию и рисовал, как ему нравилось, нарисованное же во время предпраздничных уборок по требованию сестры выносил на помойку. Он остался бы вовек неизвестным, если бы не был по случайности соседом по лестнице главного коллекционера неофициального искусства Льва Каценельсона, которому и доставалось всё, что не оказалось на помойке. Эти работы были его валютой, с ними он наезжал в Москву, и Гробман в дневнике называет Ротенберга «ленинградским гением величайшей с колибри».

Тимур сделал карьеру не только себе, но и друзьям, как в живописном отношении более талантливым, чем он, так и одному вове бездарному, о котором писал: «Беспорно, гений. Величайшая личность в культуре конца XX века». Ложь была достаточно грандиозна, чтобы в неё поверили — хотя бы в то, что тут есть хоть какая-то доля правды.

Карьера Тимура достойна диссертации, учебника, плутовского романа. Размер статьи не позволяет говорить о его методах сколько-нибудь подробно, укажу на главное: девизом Тимура было не зевать, использовать всё и всех.

Однако в историю искусства попали и люди, для славы и шагу не сделавшие. В этом случае сыграл свою роль ещё один фактор: легенда. Арефьев, благодаря яркости проявлений, шумному поведению, общительности и бесстрашию воспринимавшийся в 1970-е годы центральной фигурой среды, в 1977 году эмигрировал и тут же умер. Те, кто с ним вырос, его друзья и сподвижники, составившие в 1950-е годы первую когорту художников, работавших вне официоза, были нелюдими, не шли на контакты, практически не участвовали

**В Ленинграде было самое настоящее подполье, тот самый пресловутый андерграунд. Зато здесь образовалась среда, ставшая к середине 1970-х годов единой: в ней каждый, если и не общался с каждым, то знал о существовании. Статус внутри среды зависел от интереса, который вызывала та или иная личность**

в выставках. Тем не менее, о них никогда не забывали, потому что была легенда. Они состоялись как художники и в конечном счёте обрели свою славу, благодаря тому, что попали в нужное время в нужное место: в СХИ одновременно с Арефьевым, который был мотором группы и как сказал Васми, «провокатором на живопись».

Оказаться в нужное время в нужном месте — важность этого стоит ли доказывать? Всё же замечу: ЛОСХ в 1950-е и 1960-е годы был негодным местом. Тот, кто общался в его круге, кто при посредстве этой системы жил, но тайно занимался чем-то непопозволенным, показывая работы только родственникам, оказался в проигрыше. Археологические раскопки в будущем, может быть, ещё обнаружат там что-то интересное. Но на сегодняшний день лишь те, кто имели смелость или кому ничего больше не оставалось, как перейти на нелегальное положение, обрели известность.

И ещё по поводу времени, соединив также всем понятную важность востребованности разного рода: весьма продвинутые авангардные эксперименты 1960-х годов Юрия Галецкого и Эллина Богданова (когда, например, создавались объекты из неожиданных материалов, подвергались температурному и иному воздействию книги,



Александр Арефьев  
Двое  
1954  
Холст, темпера. 52,5x36,5.  
Из частной коллекции



Рихард Васми  
Обнажённая  
1980  
Холст, темпера. 53x47.  
Из частной коллекции

**Чтобы стать  
знаменитым, нужно  
быть уверенным в том,  
что ты этого достоин.  
Пригодятся  
убедительность, энергия  
и предприимчивость,  
общительность  
и способность рисковать.  
И количество работ,  
действий, связей здесь,  
может быть, более важно,  
чем качество**

принимавшие причудливую форму), кажется, и поныне не удостоены внимания. Зато лобные эстетические хулиганства «Новых художников» в середине 1980-х годов, какими бы, по сути, неновыми они ни были, оказались необходимы появившимся с перестройкой искусствоведам, открывшемуся Отделу новейших течений в Русском музее. И до чего кстати новоявленным специалистам, не имевшим представления о том, что в этом городе последние полвека происходило, и с чем это едят, оказались искусствоведческие наклонности Тимура, его нескончаемый словесный поток!

Слава «митьков» также частично обязана динамичности перестроечных лет, востребовавших и раскрутивших эту сказку. Время вытаскило из потаённых питерских углов на свет Божий всё, что сумело, а журналисты инстинктивно ухватились за то единственное в подпольном искусстве, что воспринималось без подготовки, о чём легко говорить, тем более, что слова искать не нужно, уже найдены автором идеи Владимиром Шинкарёвым. И до сих пор, уже третий десяток лет на исходе, Дмитрий Шагин, словно заводная игрушка, так и повторяет те же жесты и те же слова незамысловатого «послания». И это важно: более или менее прочная известность требует семантики. Нужно, чтобы люди могли запомнить, что говорит художник.

И о таланте. Талант — условие не достаточное и даже не нужное для кратковременной известности, но, думаю, все же необходимое для сколько-то продолжительной. Как ни уверяй, что качество произведений и даже их наличие больше не нужно, отсутствие способности производить оные у Африки заставляет славу в конце концов утихнуть.

Подытожу. Чтобы стать знаменитым, нужно прежде всего быть уверенным в том, что ты этого достоин. Пригодятся внушительность и убедительность, энергия и предприимчивость, общительность и способность рисковать. И количество работ, действий, связей здесь, может быть, более важно, чем качество.

Соответственно проигрывают пассивные, скромные, осторожные, имеющие мало работ, мало связей и поддержки, не участвующие в выставках, не попавшие в нужное время в нужное место, родившиеся не там, раньше или позже времени, не встретившие вовремя нужных людей, истратившие себя на зажигательные речи — умеющие говорить завораживают, но память о них кончается с жизнью тех, кто их слышал.

И наконец, история. Она более справедлива к таланту, подчас исправляет ошибки. Но и она ничего не гарантирует.





## АЛЕКСЕЙ КАМЕНСКИЙ: «ВОПРОС ХАРАКТЕРА»

Алексей Каменский, сын поэта-футуриста Василия Каменского, всегда «хотел быть свободным» — возможно, поэтому с 1961-го по 1973-й для него были закрыты официальные выставки. Разумеется, Каменский продолжал работать — в стол, и показывать свои вещи — на квартирниках. И хотя в последние годы были организованы выставки, изданы каталоги, его эксперименты и открытия по-прежнему остаются достоянием узкого круга знатоков и ценителей

*вопросы:* Дарья Курдюкова



### Алексей Каменский

Живописец и график (р. 1927), окончил художественный институт им. В. И. Сурикова, вступил в МОСХ в 1958 году. В 1974—1989 годах работал для Московского комбината графических искусств. Работы находятся в собраниях Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге, Государственной Третьяковской галереи в Москве, галерее Нади Бринной (Цюрих, Швейцария), а также в российских и зарубежных частных коллекциях.

**Ваше самоощущение как-то изменилось по сравнению с 1950-ми или 1970-ми? Несвобода сталинская, а потом перерезавшая оттепель полусвобода — это сильно влияло на художников?**

При Сталине было противно, хотя есть люди, которые так не считают. Да, самоощущение связано с политической жизнью. При Сталине все боялись, потом Хрущёв всё-таки сделал, по-моему, большое дело.

**Но в плане искусства, наверное, только до выставки 1962 года в «Манеже»... Вы ходили на эту выставку московскую? Как это выглядело?**

Это нормально воспринималось. Хрущёв ведь ничего не знал и не понимал, потому и вёл себя так. Но всё же он сделал большое дело. После этой истории художники разделились — одни стали стремиться заработать деньги, а другие хотели всё-таки быть свободными.

**Когда дают сверху, казалось бы, люди должны объединяться, а тут, наоборот...**

Ну, конечно, разделялись. Я помню это время — как раз заканчивал Суриковский институт, который я немножко терпеть не могу. Да, и там люди пошли по разным дорогам, как я уже сказал: одни — по пути заработка, другие — по пути отъединения. И я — по второму пути. Мой знакомый Вася Митурич, сын Петра Митурича, спросил меня од-

нажды, на что я живу. А я отвечаю: «Меня мама кормит». Так и было, мне был 31 год. Он предложил устроить меня в Заочный народный университет искусств (ЗНУИ). Я туда пришёл, и сначала мне было даже интересно. Там развивалась такая линия примитивизма. У меня даже остался, может, где-то такой рисунок от ученика: горка, а на ней человек стоит, и название «Автопортрет на куче навоза». В общем, там можно было так развлекаться. Это были хрущёвские, даже брежневские уже времена — разницы нет — там было настроение, которое можно было использовать очень ценно. Давали деньги и говорили: «Поезжай, будешь учить самостоятельных художников на Волге». Заниматься с этими самостоятельными художниками из провинции было иногда и забавно, и познавательно, они рассказывали про себя истории — один на подводной лодке плавал, другой хотел быть генералом...

**Если работать в системе, менять её изнутри не получалось, то можно было просто заниматься своим делом? Получается, что так.**

**Как можно было в системе социализма пробиться «инакомыслящему»?**

Само устройство полухудожественного мира было очень удобно — отправляли в поездки. Я был на Кавказе, в Баку, а по пути я ехал через чеченцев, там можно было много всего увидеть.

**А успешным художником внутри тусовки можно было стать, только будучи там своим?**

Наверное. Определённые интересы легко ведь различить...

**Признание — в кругу художников, у публики — для вас было неважно?**

Понимаете, если есть два художника, и они относятся ко мне хорошо, для меня это уже признание. Мне не надо больше, не надо, чтобы Брежнев ко мне приходил и хлопал меня по плечу. Признание друзей...



На стр. 110  
Алексей Каменский  
Огонь в камине  
Иван да Марья  
Ялина за забором  
Снег  
1999, 2002  
Холст, масло, 38х38 сантиметр  
Из коллекции Надежды Бринной

Алексей Каменский  
Лилия. Восточная  
красавица  
2002-2003  
Холст, масло, 72х53  
Из коллекции Надежды Бринной



Аленка Каменская  
Девочка с шарфом  
1981  
Фанера, масло, 39х29,4  
Из коллекции Юрия Петухова

**Рабин неплохой,  
но идти рядом с ним мне  
не захотелось. Почему?  
Мне неинтересно  
жаловаться, что плохо  
живём. Можно жить  
в очень плохих условиях,  
но в душе возвышаться**

Это уже психология, это к искусству не относится. Да. Но когда хвалит дурачок, неинтересно.

**А зависть коллег Вы испытывали?**

Это очень лично. Просто так похвала мне неважна.

**Вам больше десяти лет, с 1961-го по 1973-й, не давали выставляться. Большой срок для работы в стол...**

Можно было участвовать в квартирных выставках. Одна такая даже у меня в мастерской на бывшей улице Чернышевского прошла.

**С кем Вы там выставлялись?  
Это был Ваш круг?**

У меня было много друзей, фамилий много можно назвать. Большое влияние — и как художник, и как человек — на меня оказал Михаил Рудаков. А среди друзей — Семёнов-Амурский, Егоршина, Андронов, Злотников, Игорь Попов, Рабин, Виктор Попков, Карл Фридман, Илларион Голицын, Слепнёв, Крунов, Слава Рагнер и Джаид Джемаль... Какое-то время — Вейсберг. Но я не стал с ним общаться, потому что он только о себе думал, это скучно и неприятно. Художественная среда — не цельная, не монолит, а вся по частям, она мнется, художники сеорятся. В конце концов художник всё-таки сам себя делает. Найти удачную компанию, конечно, нужно и важно, но не она определяет художника.

**Вы кажетесь человеком очень мягким — когда-нибудь ссорились с кем-то, с Вейсбергом, например?**

Не то чтобы ссорились, но обидно бывало: он звонит, просит прийти и посмотреть работу, а когда приходишь — то в ванную ему нужно, то ещё что-то. И я чувствую, плевать ему не то что на меня, а даже на моё мнение о его работах. Я перестал им интересоваться. Самая неприятная обида — не от правителей, а от друзей. Но с другой стороны, он был человеком с необычным восприятием мира, и этим, наверное, многое объясняется. Иногда я видел, как он, начиная работать, нарезал мелкие кусочки бумаги одинакового размера и нанизывал их на проволоку. И потом, когда писал, вытирал кисти об эти листочки и выбрасывал их.

**Манежный скандал с белютинами, которых поносили как абстракционистов, был важным поворотом в художественном климате. Как Вы относились к «Белютинской студии»?**

Сначала как-то скептически. Непонятно было, как и чему там учат, жёсткая система... А потом выяснилось, что у него, в общем, всё свободно — развивайся и рисуй, как хочешь.

**Ваши вещи можно назвать абстрактными, можно экспрессионистическими. Абстракция для Вас — это большая степень свободы или, наоборот, большая дисциплинированность? Ведь власть и консервативные художники её так боялись, надо думать, оттого, что просто не понимали...**

Абстракция была модной, да. До конца её понять и объяснить личности художника проявляется больше всего. Вот была выставка Злотникова в Московском музее современного искусства — что-то мне очень понравилось, а насчёт чего-то другого я ему возражал. Но он показывает там себя. Он вообще очень одарённый человек, портреты хорошо очень пишет, «сигнальные системы» он, философствуя, писал, а потом, как мне показалось, стал писать, исходя из того, что он — Злотников. Вот так он натюрморт делает, так пейзаж или портрет.



Алексей Каменев  
Горное пастбище  
1962  
Бумага, цветные карандаши,  
40,8x28,9  
Из коллекции Юрия Петухова

**Вейсберг звонит, просит прийти и посмотреть работу, а когда приходишь — то в ванную ему нужно, то ещё что-то. И я чувствую, плевать ему на меня и на моё мнение о его работах. Я перестал им интересоваться. Самая неприятная обида — от друзей**

**То есть зависимость от собственного стиля и имиджа. А откуда у Вас был импульс экспрессивные абстрактные вещи делать, когда вокруг праздники-парады?**

Это другой путь. У меня характер такой, что хотелось иначе писать. К тому же я знал мировую художественную жизнь. Да, и у нас что-то такое начинало созревать. Уже была группа — по всей Москве, и по всему Союзу, и во Франции уже такая живопись развивалась...

**Да и в Америке, где это, как считается, даже усиленно продвигалось властью... А у Вас откуда такая потребность?**

Изначально — ещё из художественной школы, где можно было иметь своё мнение. Я всегда рассказываю, какой у меня там был счастливый месяц. Я заболел и месяц был дома. Я читал книги, много начитал, и когда вернулся в школу, был уже какой-то другой. У других всё могло быть иначе — всё от личности зависит.

**Среди Ваших друзей были люди, которых вы считаете талантливыми, но творческая карьера у них не сложилась?**

Так часто происходит. По разным причинам: у одного нет достаточных данных, другой раздваивается.

**«Раздваивается» — Вы имеете в виду уехал из СССР? Как Рабин и другие nonконформисты?**

Рабин неплохой, но идти рядом с ним мне не захотелось. Почему? Мне неинтересно рассказывать анекдоты какие-то или жаловаться, что плохо живём. Почему это надо в живописи делать? Можно жить в очень плохих условиях, но в душе возвышаться, поэтому, пожалуй, Рабин мне не подходит. А кто там ещё? Который делает одно и то же — рожки — Целков. Вот, он нашёл что-то и всё время повторяет... Это неприятно, хотя, может, и сделано хорошо.

**Художник попал в зависимость от ниши, которую занял...**

Да, и кроме того, он сразу получил и деньги, и отзыв.

**Деньги мешают художнику?**

Нет, не мешают.

**Как приходит художественный импульс — от впечатлений от других произведений искусства или вы по улице идёте и видите, снамем, что свет необычно падает?**

А это совсем разные вещи. Когда смотришь живопись, это учёба, проход в область изображения. А когда по улице идёшь, там всех разное впечатляет. Я всё время делаю рисунки. Вот, например, работа «Закат в горах». Солнце посылало луч, сзади были горы... Я стал обобщать, мне показалось, самое главное тут — солнце и луч. А потом, без моего ведома, смотрю, появилась такая штука, линия на красном фоне, — и получился «Закат в горах».

**Когда Вы писали в советское время, думали о том, что делаете что-то новое, или просто работали и всё?**

И новое делал, и просто работал.

**Вы тогда шли другой, «неофициальной» дорогой и понимали, что в советской стране из-за этого какие-то возможности могут быть закрыты...**

Ну, это психология... Вопрос характера.



## ВАЛЕРИЙ ОРЛОВ: «ДЕЛАТЬ СВОЁ ДЕЛО ИЛИ ПОДСТРАИВАТЬСЯ»

Далеко не все художники готовы связывать себя формальными обязательствами с системой творческих союзов и групп, получая взамен больше возможностей для продвижения, а в нагрузку — иерархические условности. Валерий Орлов дружит со всеми, но всегда — сам по себе, независимый и востребованный в силу уникального опыта. Система и цех не могут «замолчать» или «забыть» художника, если он имеет значение именно как мастер, даже если тот отказывается слепо подчиняться общим правилам



## Валерий Орлов

Графин, фотограф (р. 1946). Работы находятся в коллекциях Государственного Русского музея, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Третьяковской галереи, Центре Пола Гетти в Лос-Анджелесе, Музее Современного искусства, архитектуры и фотографии в Берлине.

**Непризнанный художник — это активный борец с режимом, нонконформист, которому власть мстит замалчиванием? Или мастер, делающий тихое искусство, совершенно не жаждущий признания, и поэтому никем незамеченный?**

Меня смущает сам смысл борьбы. Я с детства не доверяю борцам: не доверял звеньевым в школе, ефрейторам в армии, председателям разных объединений, а особенно меня беспокоит, когда происходит объединение «борцов». Для людей, которые пишут о том времени, может казаться нормальным представление нонконформизма как некоего процесса борьбы с прежним режимом — происходит некая ложная героизация. Я бы никого борцом не называл, кроме, может быть, Оскара Рабина. В своё время я считал Олега Кудряшова жертвой той социальной ситуации, Ван Гогом нашего времени, думал, что ему надо помогать, ездил к нему в Лондон несколько раз, что-то для него делал... Но потом понял его отношение к жизни: он внутренне убеждён, что все должны ему помогать. А вот действительно трагедийная судьба художника Бориса Свешникова, своими лагерными сериями давшего много сюжетных линий молодым художникам и тому же Олегу, прошла почти незамеченной, мне кажется, наиболее характерной для послевоенного интакмыслия. Раньше я, вероятно, по глупости романтизировал определённых художников, но позже понял, что все эти люди отнюдь не идеальны. Осталось

несколько имён, которые я выбрал для себя, именно с точки зрения их позиции в искусстве, невзирая на человеческие качества: Дмитрий Лион, Олег Кудряшов, Михаил Шварцман, Михаил Рогинский.

**Но всё-таки у тех, кого замалчивали, а потом они — оставим за снобскими вопрос о том, справедливо или несправедливо — стали знамениты, у них есть некий ореол мучеников...**

У меня много вопросов к высказываниям об этом времени. Пафос по отношению к жизни этих мастеров преувеличен. Они просто ходили на работу: кто-то — в оформительский комбинат, кто-то — ещё какие-то заказы выполнял. А дома создавали другие вещи. Тот же Оскар, например. Да, практически все. Илья Кабаков ходил в книжное издательство, иллюстрировал книжки, и Виктор Пивоваров иллюстрировал книжки. Вряд ли кто-то решится назвать Янкилевского мучеником. Он всегда занимался книгой и параллельно делал свои огромные вещи, сознательно и очень мощно. Я считаю, что он был одним из крупнейших художников. Эмиграция не сломала его, но, к сожалению, изменила. Его вещи шестидесятых-семидесятых намного выразительнее парижских. Шварцман разрабатывал товарные знаки. У действительных мучеников не было ореола, ореолы были розданы позже журналистами.

**Был же какой-то общий фон — и советское искусство в общем, и разные нонконформистские тусовки... И каждый каное-то место занимал в этой системе, в этих системах...**

Для Москвы они тогда не были какими-то особенно значимыми именами. Вокруг каждого имени формировались группы почитателей, у каждого своя — Ситников, Вейсберг, Виргер, Фальк, Белюгин, Целков, Сидур, Брусилковский и т. д. Вот к кому пробивались с трудом — так это к Шварцману. У него были закрытые сеансы, на которые он приглашал небольшие группы избранных. В своё время я водил к нему своих студентов,



На стр. 118  
**Валерий Орлов**  
Лист из книги о Лондоне  
1992  
Коллаж, наборная печать, бумага  
ручного отлива, 50x40  
Из коллекции автора

**Валерий Орлов**  
Фигура, сидящая  
на колених  
1972  
Бумага, акварель, 26x20  
Из коллекции автора



Валерий Орлов  
История белого квадрата  
1995  
Бумага ручного отлива, 52x38x3.  
Из коллекции автора

для них это было интересно. Они видели там то, что не совсем попадало в тот поповый тип художника, который начал формироваться в восьмидесятые годы, когда комсомольская молодежь спешила пополнить ряды «инакомыслящих».

**Забыли тех и потому, что не совершили никакого переворота в мировоззрении? Получается, заслуженно?**

Я не возьму на себя ответственность так сказать, я не искусствовед. Да, я знаю среду, со всеми практически общался. Но когда в девяностые годы я начал по приглашению своих друзей ездить на Запад и увидел, что действительно происходит в мире современного искусства, мне трудно было заметить, что в России нет ничего соразмерного по масштабу и значению. Возьмите работы Ричарда Серра — его ржавые, металлические, мощнейшие, как пирамиды, железяки. Назовите, хоть кого-то в России, кто мог бы это сделать! Вадим Сидур? Эрнст Неизвестный? Когда ему удавалось пробить стену чиновников ЦК и Минкульта, он в то время делал декоративные панно на стене или скульптуру — но не такого масштаба.

**Но Неизвестный всё-таки не был типичным и безмянным скульптором-декоратором... Его, кажется, особо не замалчивали.**

Мне довелось близко общаться и работать с Эрнстом. Я ему помогал — травил, печатал его вещи — офорты. Он обращался ко мне с просьбой напечатать гравюры на японской или хорошей европейской бумаге (имевшихся у меня), которые он хотел показать коллекционерам, не просто журналистам и сотрудникам динкорпуса. Если рассматривать его как художника, вполне нормативного для русского искусства, то он был социален, литературен, он просто был именно советским художником во всём... Действительным, настоящим, не ложным соцреалистом. Он обладал фантастической биологической силой. Однако из-за того, что мощь и энергия в нём

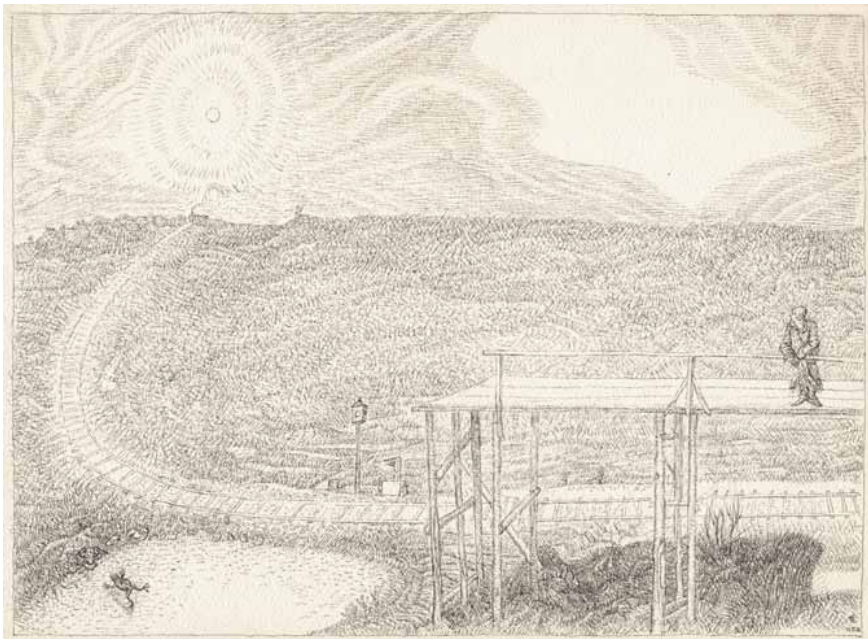
бурлили, рядом с советскими скульпторами ему трудно было находиться, эта его энергия их бесила. Он фонтанировал идеями, проблемами, а ему, если и давали что-то делать, то где-нибудь в Средней Азии, на кладбище или что-нибудь небольшое в закрытом институте. Эрнст жил в этом времени, как лодка, которой не давали пристать ни к левому берегу, ни к правому. Отношение к нему в авангардной среде было негативным из-за его социальной тематики, и за это же не принимали в Союзе художников.

**То есть он был относительно чужим и для «официалов», и для «авангардистов»?**

Он шёл, как одинокий волк. Для ребят, которые были на Сретенке, Эрнст, «Лянозовская группа» и всё, что около неё, воспринималось как явления более низкого уровня: Илья Кабаков — супер, а остальное...

**Они вообще были более заметны — для разборчивой публики, для покупателей? Для иностранцев?**

Они были интеллектуалами, некоторые из них могли разговаривать на французском и английском и свободно общаться с динкорпусом, и люди оттуда их примечали... Меня больше интересовали художники, у которых отношение к миру было чувственным, которые пытались понять, что они делают в этом мире, как именно они этот мир видят — например, Миша Рогинский, так и не ставший предметом почитания для иностранцев. Миша не забыл, потому что в Москве было несколько хороших больших выставок. Но это было уже в наше время. А до того — Миша со своей женой Наной очень тяжело и бедно жили, в небольшой квартире, жили с двумя собаками, у Миши рабочее место — стена с холстами, картоном вместо мольберта, и под ними на полу — гора стёкшей краски. И Миша практически не мог тогда продать свои работы, потому что они французам были не нужны, французы любят красивые вещи, для декора. А жить с холстом, на котором жуткий вопрос, им неприятно. Только



**Борис Савшинов**  
Полустанок  
1976  
Бумага, тушь, перо, 28x38.  
Из коллекции ГЦСИ



**Борис Турецкий**  
Арбузы  
1968  
Бумага, дублированная на холст,  
гуашь, 19,5x14,3.  
Из коллекции ГЦСИ



после его смерти какая-то известная французская искусствоведша написала, что, дескать, перед нами прошёл фантастический по значимости художник, а мы его не увидели. Ну, написала, но своего отношения французская публика, как мне кажется, к нему не изменила. Хотя в последние годы его работы показывали в России, много говорили, и это хорошо для нас.

**А кого ещё можно назвать недооценённым или неправильно оценённым не только при жизни, но в нынешнее время больших открытий?**

Сейчас едва ли не все достойные художники того времени оказались на поверхности. Бориса Тугецкого практически никто не знал. Он был известен только тем, кто мог оценить его значимость. При этом сам Тугецкий не создавал никаких художественных движений, он не ставил, не генерировал никаких вопросов — ни живописных, ни формальных, но так внутренне переживал увиденную тему и потом так её перерабатывал, импровизировал, создавая такое большое количество вещей, что это становилось частью его жизни, частью его самого. Все русские художники того времени, я имею в виду пятидесятые — шестидесятые годы, — это маленький аппендикс, они не имели возможности полностью реализоваться в той социальной среде и в той исторической ситуации. Из тех, кто уехал, не могу назвать кого-то, кто, например, в Штатах имел какое-то значение для тамошней художественной среды. Нет у нас таких имён. А иногда вообще доходит до глупости и абсурда: человек в Германии или в Штатах живёт на пособие, а когда приезжает сюда, о нём говорят, что он хорошо известен... Так ведь неправда, нет русских имён нигде.

**И причина этого — чисто художественная?**

В основном вся традиция нашего неофициального искусства была в рефлексии на искусство, а не на мир. О чём тут вообще можно говорить, если вся наша книжная графика питалась полиграфией соцстран — польской, германской,

## Что касается структуры сегодняшних отношений

**в тусовке, она мне безразлична. Люди, которые формируют эти отношения, меня мало волнуют.**

**Не потому что я лучше, просто неинтересны.**

**Их устремления чаще всего находятся вне художественного поля**

чешской — или репродукциями из каталогов и книжек по современному искусству. Когда я вижу рыбу в античных катакомбах — я вижу значимость, силу и выразительность изображения. А в нашем графическом сюсюканье 1970-х нет никакой значимости для меня.

Лично мне в плане формирования в графике был наиболее интересен Дмитрий Лиюн. Пусть говорят, что он сидел и просто точечки и запятые ставил, но, когда ты стоишь перед его работой, то понимаешь — перед тобой мироздание.

А в целом — ну, вот, смотришь живопись этого времени, того же Раушенберга и Владимира Немухина рядом. Да, Немухин виртуозен. Но когда начинаешь сравнивать по напряжению, по темпу — это совершенно разные уровни. Художник Эдик Штейнберг — замечательный стилизатор, его творчество — это огромное количество очень красивых предметов в хорошей культурной традиции. Но когда я вижу грубый, дикий рисунок Малевича, совершенно идиотический и состоящий из трёх черт — и в этом ВСЁ. Тот идею изображает, а этот идею выражает, и идея Малевича ясна и понятна.

Если говорить не только о Москве этого времени, но и, например, о Пн-

тере — это совершенно другой мир, манерный и, как все говорили, рафинированный. Но я не вижу рафинированности ни в одной из работ, ни у Михаила Шемякина, ни у Андрея Геннадьева. Вижу манерность.

**Чтобы была возможность судить о художнике, он должен быть на слуху? Какая-то публичность, известность необходима...**

Если к человеку никто не проявляет интереса, можно сказать, что его фактически не существует. Для человека, который сегодня включен в артистический процесс, важно, говорят ли о нём или что о нём не говорят. В данное время для реализации художника совершенно необходимо, чтобы о нём говорили. А иначе — его вполне может и не быть. Но если человек просто хочет понять, для чего он создан и для чего существует, и хочет это выразить, неважно через песок, дерево или камень — для него не имеет определяющего значения чей-то отклик.

**Этот отклик должен происходить внутри среды? То есть значимость определяется по профессиональным критериям? И надо играть по правилам цеха, даже если они затрагивают сферы вне чистого искусства?**

Порой, так называемый профессионализм — тупик. В казенном заведении искусству не учат, учат профессиональным навыкам, то есть давало ему возможность делать мощные, брутальные вещи, а в Париже он стал производить красивые коллажи и всё уже стало другим. Олег Кудряшов сохранил и обострил свой взгляд, находясь на Западе. Ну, и Илья Кабаков, совсем иная история — он создал иной вариант существования художника-эмигранта. Но самое интересное для меня явление эмиграции — Лёня Соков. Не спеша, в своей фольклорной простоте он принимает западный мир и, сохраняя опыт советской среды обитания своих героев, покоряет его.

Даже если у человека нет профессионального образования, это совершенно не значит, что он не может быть художником. Олег Кудряшов не имел художественного образования, а только ходил на курсы мультипликации, но я считаю, что он — один из самых значительных художников нашего времени. Он не включает себя в андерграунд, потому что та среда, те правила, когда все объединяются против кого-то — «Сретенка» против «Лянозовцев» или, наоборот, офици-

альные художники против неофициальных — его бешили.

И мне не нравилась та ситуация, как не нравится и теперешняя. Каждый колхоз формирует свои нормативы. Мне близка другая позиция: или ты делаешь своё дело, или ты подстраиваешься.

Что касается структуры сегодняшних отношений в тусовке, она мне безразлична просто потому, что люди, которые формируют эти отношения, меня мало волнуют. Не потому что я лучше, просто неинтересны. Их устремления чаще всего находятся вне художественного поля, как мне кажется.

**Среда диктует правила, навязывает формат восприятия реальности?**

Проблема андерграунда, официального и неофициального искусства, связана с проблемой отношения к миру. Находите ли вы под «прессом» или вы «свободны»? Мнша Рогинский, уже в Париже, всегда говорил: «Когда я был в России, я всегда был свободен. Здесь я более закрыт и зажат, потому что вынужден вспоминать то, что было тогда, вспоминать Россию. Я не могу писать Париж, потому что он настолько красив, что его писать смешно, здесь нужно ходить и просто наслаждаться». Или Володя Янглековский: напряжение, которое было в то время, в конце 1960-х и в 1970-х, давало ему возможность делать мощные, брутальные вещи, а в Париже он стал производить красивые коллажи и всё уже стало другим. Олег Кудряшов сохранил и обострил свой взгляд, находясь на Западе. Ну, и Илья Кабаков, совсем иная история — он создал иной вариант существования художника-эмигранта. Но самое интересное для меня явление эмиграции — Лёня Соков. Не спеша, в своей фольклорной простоте он принимает западный мир и, сохраняя опыт советской среды обитания своих героев, покоряет его.

**Что тогда важнее для попадания в историю? Это оценка и принятие тусовкой, публикой, чиновниками?**

Богатми людьми. Да. И это нормально. Я здесь не большой спе-



**Михаил Шварцман**  
Иература первая  
1972  
Доска, холст, левкас, темпера,  
130x100.  
Из частной коллекции в Германии.  
Предоставлено Фондом Михаила  
Шварцмана



**Михаил Рогинский**  
Пешеходная зона  
2003  
Холст, масло, 97,5x130,5.  
Из коллекции ГЦСИ



Валерий Орлов  
Фигура у ширмы  
1975  
Акварель, бумага, 44х31.  
Из коллекции автора

циалист, но могу предположить, что подучается это следующим образом: приехал какой-нибудь представитель какого-нибудь фонда и купил работу у N. N говорит X: «А меня купил тотот», и X начинает всем говорить, что N купил тот-то, и все начинают его покупать. А критика у нас весьма однобока.

**А как Вы сами существовали в этой системе?**

Если говорить о советской системе, то ни со стороны МОСХа, ни со стороны неофициального искусства я не видел того, что мне было нужно. В обоих лагерях были важные и интересные для меня люди, однако от их работ я не получал по силе тех же эмоций, которые я получал от Ван Гога, Сезанна или Джакомоетти. В конце 1960-х я начал общаться с художниками, которых теперь называют неофициальными — семьёй Кропивницких, Борисом Шешниковым, Николаем Вечтомовым... В то же время, работая в Студии Нивинского, я встречал Олега Кудряшова, Кирилла Мамонова, Бориса Кочейшвили, Дмитрия Бисти, Эрнста Неизвестного. Многие мои сверстники в это время вступали в МОСХ и спрашивали, почему бы и мне этого не сделать, но я не хотел вступать ни в одну команду. Впрочем, написать заявление в МОСХ мне всё-таки пришлось — в 1983 году, когда меня стали выселять из комнаты, и нужна была некая бумага, чтобы получить дополнительную площадь. Другой прибыли я не искал. Зарплаты было достаточно, нужна была только автономия. Однажды, году в 1973-м, мы сидели у Эрнста Неизвестного, и к нему зашёл Александр Зиновьев, посмотрел мои акварели и сказал: «Ты с этим искусством никогда не проживёшь, ты давай социальную критику». Но для меня в тот момент соотносить два цветовых пятна по тону и «температуре» цвета было в тысячу раз важнее, чем рассказать анекдот. Я делал только то, что мне нравилось, и это ценил. Я помогал большому количеству художников создать в гравюре то, на что они потратили бы много

времени, осваивая технологию офортного и печатного процесса. Это Рогинский, Лион, Янкилевский, Целков, Женья Измайлов, Юрий Куперман, Вадим Космачёв и многие другие. В 1980-м меня пригласили в Полиграфический институт, и там я потерял очень много времени, пытаясь передать свои знания. Молодёжи гравюра была малоинтересна, они хотели рвать холсты, делать инсталляции, они хотели сильного воздействия на зрителя.

**Вероятно, чтобы понять какие-то фундаментальные вещи требуется опыт и время. А какие из своих открытий в искусстве и понимании искусства Вы считаете самыми важными?**

Осознание, что икону и писсуар я не могу поставить в одно «художественное пространство». Что же касается меня самого, я просто знаю то, что делаю, и люблю то, чем я занимаюсь. Каждый день для меня — это любовные отношения с материалом, со светом, со своей темой. Может быть, я даже заблуждаюсь во всех своих идеях и мыслях, но они принадлежат мне, и я никого не буду винить в этих заблуждениях. На самом деле художник становится художником только в конце жизни. Уже нет жизненной силы, которая многих покоряет, амбиций, стремления общаться с теми другими и третьими, быть в пене, наверху, всё это заменяет мудрость. Посмотрите последнего Тициана, последнего Рембрандта, Сезана, и вы увидите, что они уже никого не хотят удивить. Художник — это тот, кто никого не хочет поразить, он сам поражён своим бессилием и многозначностью мира, в котором живёт, сохраняя восторженное отношение к нему...

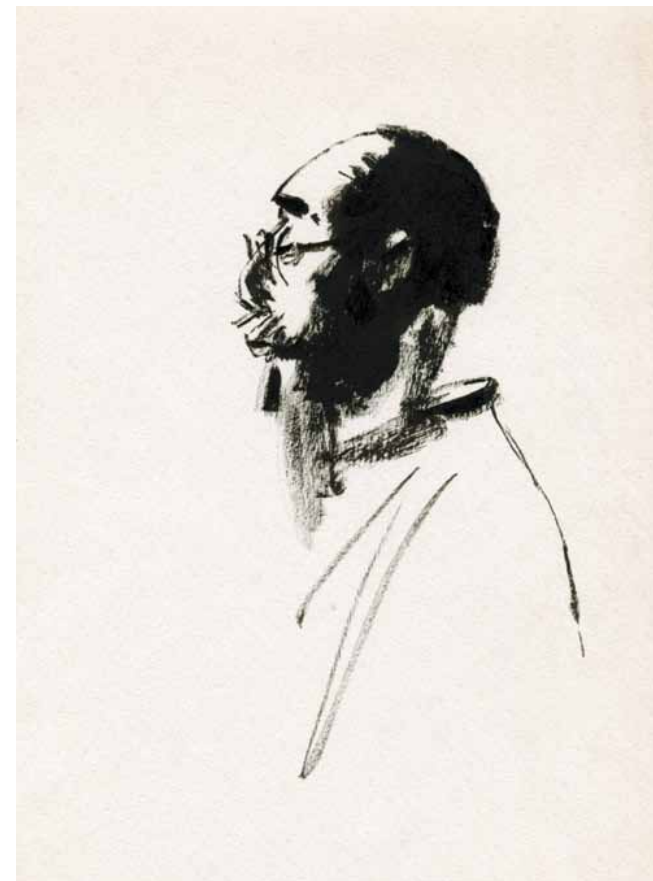
*Затисала Алла Тесис.*

Андрей Толстой

## ДМИТРИЙ ЛИОН: ЗРИМОЕ В НЕЗРИМОМ

Когда речь заходит о рыцарях искусства, одним из них, безусловно и традиционно, называют графика Дмитрия Лиона.

Он странный, непредсказуемый, непонятный, непохожий, гениальный. Он — экспериментатор, и большинство его опытов оказались в высшей степени удачными. Лион создал удивительный мир на бумаге — призрачный и глубокий, загадочный и рождающий множество интерпретаций. И при всём этом — тихий художник, вне гламурных рейтингов популярности. Не забытый, а, скорее, малоизвестный за пределами узкого круга



Дмитрий Борисович Лион (1925—1993) — один из самых оригинальных наших графиков последней четверти XX века, чья роль в истории отечественного искусства до сих пор не оценена в полной мере.

Художник родился в Калуге.

В 1943 году он ушёл на фронт, а демобилизовался только в 1952-м и сразу поступил в Московский полиграфический институт. Лион занимался у Павла Захарова и Ивана Чекмазова, но, по собственным его словам, учился у всего искусства. Учёба закончилась в 1958 году, однако последующая судьба иллюстратора не была лёгкой. Лионовская концепция свободного рисования в книге, ассоциативного иллюстрирования, не стеснённого буквального следованием тексту («Художник не обязан идти за автором, он обязан не идти за автором», — утверждал Лион), идеи единства письма и рисунка и мечты о целиком рисованной книге намного опередили своё время. Многие замыслы по оформлению книг остались неосуществлёнными. Самые важные из реализованных — находящиеся на грани гротеска иллюстрации к «Гайфи» Генри Мелвилла<sup>1</sup> и далёкие от классичности — к «Лирике» Гая Валерия Катудлла<sup>2</sup>.

Не имея возможности выразить себя в полной мере в книжной иллюстрации, Лион целиком сосредоточился на «чистой» графике. Он создал огромное количество рисунков, предпринимал опыты в области стенной живописи, расписав фресками собственную квартиру. Все многочисленные работы Лиона составляют уникальную художественную вселенную.

Через всё творчество Дмитрия Лиона проходят важнейшие для него графические циклы: «Судьбы русских поэтов» (включая серию, посвящённую Пушкину), «Три жизни Рембрандта», «Благословите идущих» (и многочисленные «Шестивия»), «Зримое в незримом», «Холокост», «Библиейский цикл» (включая серию «Сусанна и старцы», «Песнь песней»).

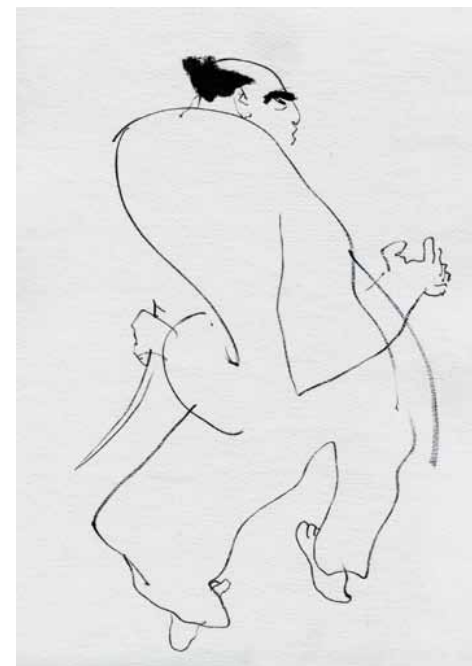
Отличительная черта стилистики Лиона — минимум визуальных средств: художник искал выразительность не в перегруженности деталями, не в иллюзорности целого, а, напротив, в лаконизме форм, и это придавало каждому прикосновению его пера или карандаша к бумаге поистине знаковый характер. Вязь причудливых линий и отдельных штрихов у Лиона часто

напоминает то древние рукописные свитки, то иероглифы, то отточенные графические наброски, доведённые до совершенства пиктографической формулы, а порой похожа на лёгкие, почти необязательные «почеркушки». Эти строки кажутся написанными на нечитаемом, каком-то давно забытом языке, который оперирует не столько буквами, сколько знаками и символами. От этого они приобретают поистине вневременный, универсальный характер и психологически воспринимаются как аутентичный библиейский или даже добиблиейский текст. На самом деле это параллельные размышления автора на русском языке, похожие на то, как собственноручные рисунки сопровождал пояснительными надписями и комментариями, например, А. С. Пушкин. «После четырнадцати вариантов я сам становлюсь пятнадцатым вариантом своего рисунка», — говорил Лион.

Уже в ранних сериях Лиона определилась ещё одна важнейшая особенность его творческого метода: отталкиваясь от того или иного текста, он ищет его визуальный эквивалент, предлагая подчас неожиданное и сугубо индивидуальное прочтение. Позже художник перешёл к сочинению собственных текстов, которыми и стали его графические серии и отдельные листы, включающие и слово, и зрительный образ. Виртуозно вводя в изображение то буквы, то знаки, конструируя из них целые повествования, Лион уравнивал в правах визуальный и вербальный знаковые ряды. Каждая его работа становилась не только великолепным образцом графического искусства, но и сложным, как будто закодированным конгломератом изобразительных и неизобразительных композиционных элементов. В работах Лиона одинаково одухотворены и наполнены его творческой энергией и каждый штрих, и каждое пятно, каждое прикосновение к листу и каждая пауза между ними.



1



2

## Иллюстрации к китайским сказкам

На стр. 95  
1958

Изображение предоставлено семьей художника

1—2.  
1958

Изображение предоставлено семьей художника

*Период наибольшей взаимной любви и взаимопонимания СССР и Китая, длившийся около десяти лет, до начала 1960-х годов, вызвал большой поток изданий всевозможных сочинений китайских авторов, включая иллюстрированные книжки китайских сказок для детей. Лион выбрал для своих иллюстраций не эпизоды, а персонажей-типов. Очень экономными, но оттого и впечатляюще выразительными графическими средствами художник выпукло характеризует каждого из них: лёгкая, свободно не моделирующая, а, скорее, намекающая на объём линия время от времени сменяется густой штриховкой, превращается в пятно. В сочетании невесомых линий и сгустков-пятен явственно проступает пульс энергичной авторской манеры Лиона, предпочитавшего в это время работать углём или соусом.*

(1) Мелвилл Г. Гайфи. — М.: Мысль, 1967.

(2) Катудлла Г. В. Лирика. — М.: Книга, 1989.



1

136



2



3

### Серия персонажей

1  
Монахиня  
Конец 1950-х — начало 1960-х гг.  
Изображение предоставлено семьей художника

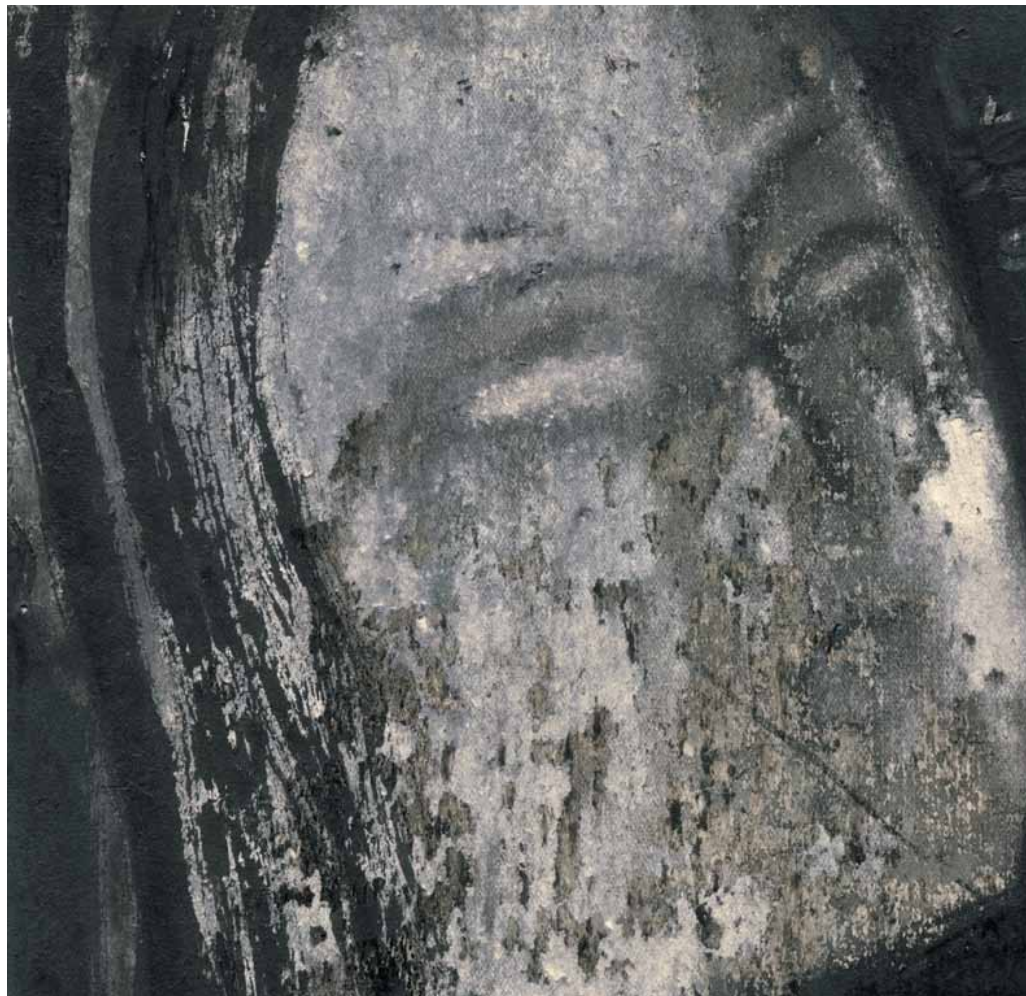
1—3.  
Персонажи «Без названия»  
Конец 1950-х — начало 1960-х гг.  
Изображение предоставлено семьей художника

*В сходной манере созданы и образы персонажей-типов, взятые или из какого-то литературного источника, или из воображения художника, обогащённого жизненными наблюдениями. Тонкие, лёгкие, свободно следующие за абрисами фигур, кое-где прерывающиеся, постоянно разрежающиеся и сгущающиеся прикосновения художника к бумаге порождают удивительный ритм чередования линий и пятен, освещённых и затенённых частей и буквально несколькими штрихами выявляют объём одиночных фигур, которые художник, орудуя как будто бы воображаемым резцом, безошибочно извлекает из толщи белого листа.*

137



1



2

## Поэт

1.  
1967

Фреска

Изображение предоставлено семьей художника

*Образы выдающихся русских стихотворцев, особенно тех, кто закончил свою жизнь трагически, постоянно привлекали внимание Лиона. Художник даже посвятил им отдельный цикл «Судьбы русских поэтов». По известной формуле — «поэт в России больше, чем поэт», то есть человек, обладающий таким весомым моральным авторитетом, что может служить примером и ориентиром для общества в целом. А следуя логике ещё одной словесной формулы — «Пушкин — это наше всё» — Лион придаёт лицу (или лицу) своего Поэта хрестоматийные пушкинские черты.*

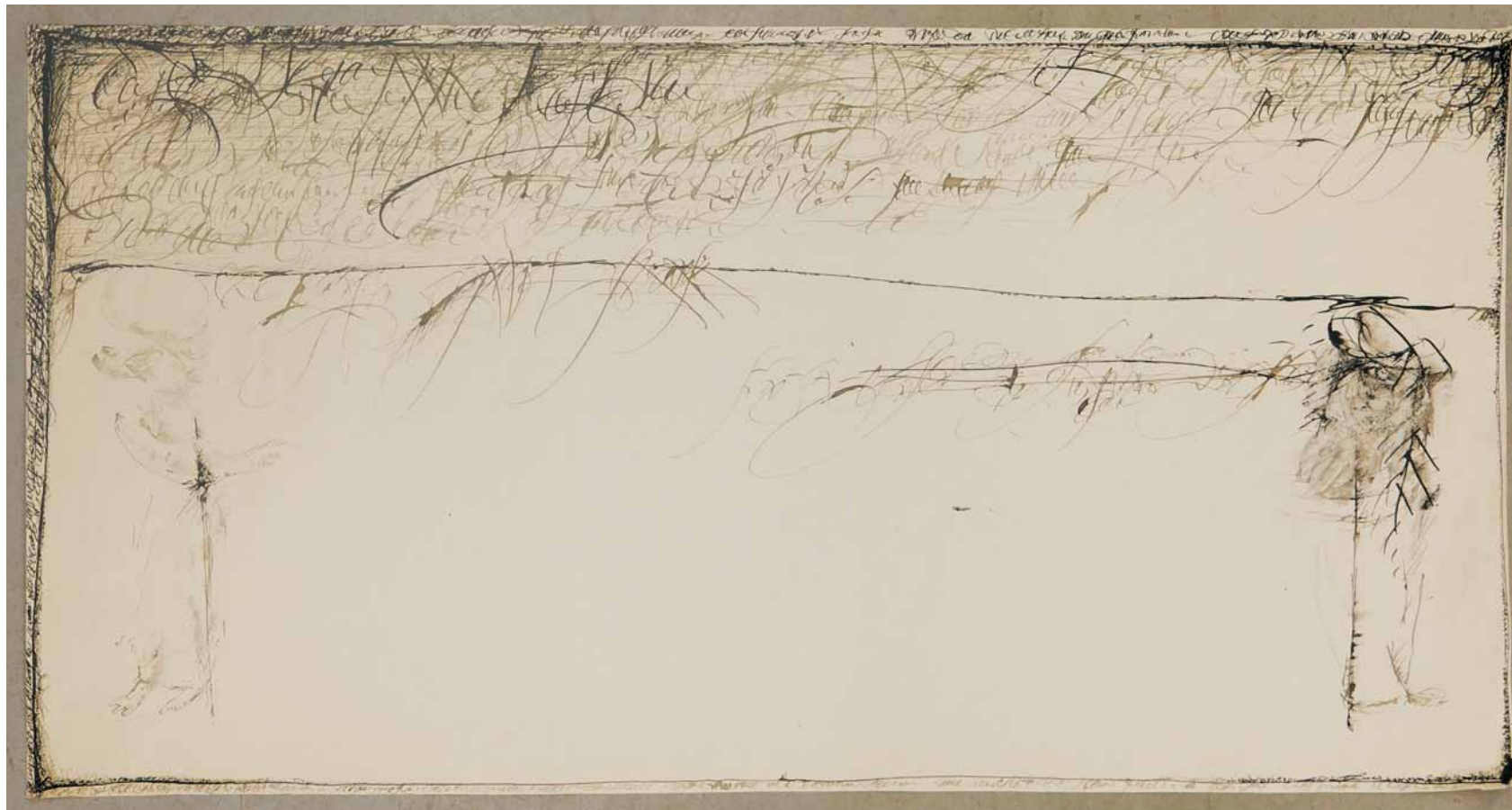
## Лик

2.  
1967

Рисунок с использованием парафина и туши

Изображение предоставлено семьей художника

*Удобленный фрагменту древней фрески с частично утраченным и обесцвеченным красочным слоем, этот рисунок наилучшим образом характеризует проявляющуюся уже в раннем творчестве Лиона тягу к переосмыслению древних, изначальных образов, перебрасывающих смысловые связи из далекого прошлого в сегодняшний день. В 1960-е годы это желание заглянуть в глубокое прошлое было средни диссидентскому неприятию окружающей действительности, только что случившейся после свертывания оттепели. Обобщенная манера трактовки формы и особая фактура сообщают ей монументальный характер и дают ещё большее основание считать данное произведение действительно фрагментом некоей снятой со стены росписи.*

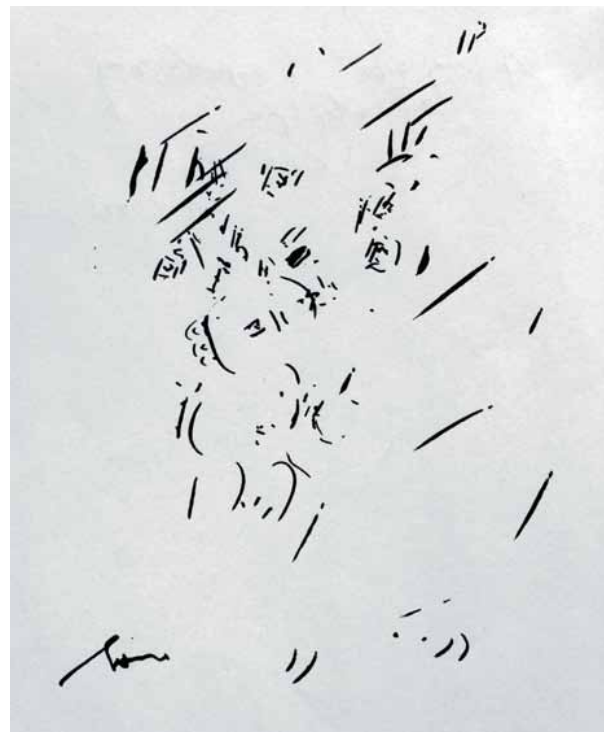


**Из «Библейского цикла».  
Песнь Песней**

Конец 1950-х — начало 1960-х  
Из коллекции Игоря Марина

Лист, посвященный одной из самых поэтических страниц библейского повествования, построен на горизонтальной симметрии и вертикальной асимметрии. Почти невесомые фигуры Суламифи и Соломона соединены длинной и плотной линией, визуальной выражающей их неразрывную и взаимную связь, создавшую почву для великодушных любовных стихов. Под этой линией — практически свободное поле листа, а над ней — многочисленные надписи, обрывки слов и фраз, отдельные штрихи разной плотности и интенсивности, словно превращённая в графическую вязь сбивчивая и страстная спонтанная речь влюблённых. Как и во многих других листах, посвящённых отдельным героям или сюжетам Ветхого Завета и нарисованных тушью при помощи пера, эта композиция сочетает в себе абсолютную свободу импровизации на предложенную тему и удивительно точное и глубокое проникновение в самую её суть, универсальный непреходящий смысл.





### Из иллюстраций к сочинениям Шолом- Алейхема

1—2.  
1950-е годы  
Изображение предоставлено семьей художника

Своими внутренним благородством и готовностью к состраданию, а равно и неустрашимым жизнелюбием замечательный художник Лион был очень близок выдающемуся писателю. В иллюстрациях к сочинениям Шолом-Алейхема многофигурные сцены предлагают оригинальное видение квинтэссенции литературного искусства автора «Тевье-Молочника» и «Расеянных и гонимых». Для этой серии художник избирает экспрессивную, динамичную манеру: графическая материя состоит из соседствующих суставов темных, как бы расплывающихся пятен-мазков и тонких, длинных, переплетающихся, точно обрисовывающих фигуры штрихов-линий.

### Из «Библейского цикла»

3.  
Конец 1980-х  
Из коллекции Игоря Марина

Великая Книга иудеев и христиан постоянно притягивает внимание художников, в первую очередь — графиков. Большинство из них старались как можно ближе к каноническому тексту воспроизвести антураж сцен или облик персонажей. В листе, созданном Дмитрием Лионом в 80-е годы все подробности опущены, остаются только отдельные легчайшие штрихи — намёки, оставляющие незаполненным большое поле белой бумаги, которое так почитал автор. При этом выразительность и смысловая глубина интерпретации сюжета не только не пострадали, а, несомненно, выиграли.



## **ОЛЕГ КУДРЯШОВ: «Я ДЕЛАЮ ТО, ЧТО ХОЧУ»**

**Олег Кудряшов всегда был слишком независим, слишком сам по себе. Возможно, именно поэтому блестящий рисовальщик ни разу не был допущен в святая святых неофициалов — систему книжного иллюстрирования. Сегодня его графику плохо знают на родине и очень высоко ценят за границей**



### Олег Кудряшов

Живописец и график (р. 1932), работает в области скульптуры, линогравюры, графики, живописи, видео и в технике офорта. Работы представлены в ГТГ, музее Виктории и Альберта и галерее современного искусства Тейт в Лондоне, национальной галерее в Вашингтоне и многих других музеях мира.

Я не считаю себя художником. Вот те, кто были в МОСХе, в Академии — вот они художники, а я нет. Художник — это не профессия, это самоубийство.

Родись я в Нью-Йорке, давным-давно стал бы успешным американским экспрессионистом, просто потому, что любил рисовать. А так в детстве воровал в школе мед, и пока шёл домой, разрисовывал стены и металлические заборы. Отслужил в армии и, вернувшись домой в 1956 году, собирался уехать на Север, туда меня звал приятель тянуть высоковольтные провода по морскому дну. Я уже совсем было собрался ехать, но мама побежала к моему приятелю Толе Артамонову, и уже вместе они стали меня уговаривать остаться, говорили, что с ума сошёл. Толя окончил Строгановку и убедил меня сдавать экзамены на курсы при киностудии «Союзмультфильм». Конкурс там был — четыреста человек на десять мест, но Артамонов сказал, что я непременно сдам. И, действительно, как только я показал на киностудии свои рисунки, выполненные в армии, мне сказали, что я для них и родился.

Мои рисунки были просто отражением того, что нас окружало: криминал, бытовуха, воров, подворотни. Ещё до того, как уйти в армию, я отдал приятелю целый чемодан таких набросков. В «Мультфильме» мне даже не пришлось учиться делать раскадровки: я их делал всю свою жизнь, с детства: отрывал от газеты самый широкий край и рисовал кадры. Просто не знал, что это называется раскадровкой. Вот, например, пацан вернулся из тюрьмы к своим друзьям, и так картинка за картинкой. И у меня был живой рисунок. Тех, у кого

**Я решил, что не буду заниматься мультипликацией, потому что те, кто меня учили, идут путём Диснея, и потому никогда не будут снимать своё кино. Будут одни только чебурашки, а это невозможно смотреть, потому что идиотизм**

были преподаватели, они научили только штриховать, а меня до «Мультфильма» никто не учил, и я никогда не рисовал мёртво. У меня были одни пятёрки, и говорили, что я буду вторым Дёжкиным.

Но я так и не окончил учёбу, не пошёл на экзамены. Мы с женой учились вместе, снимали свои мультфильмы на 8-миллиметровую плёнку. Например, как мужик с бабой играют в ножички или как воры в законе играют в футбол — просто делали это для себя. Но она пошла сдавать экзамены, а я нет. Я решил, что не буду этим заниматься, потому что те, кто меня учили, идут путём Диснея, и поэтому никогда не будут снимать своё кино. Будут только чебурашки, а это невозможно смотреть, потому что идиотизм.

С тех пор я рисую для себя — очень много и что попало. Больше всего люблю рисунок углём. Я пытался работать в гравюре, но тогда нельзя было приобрести печатный станок, всё, даже напечатанное на студии в МОСХе, показывали специальным проверяющим. Помню, меня как-то прогнали из литографической мастерской: ко мне подошёл директор, бывший комиссар чапаевской дивизии, и сказал, чтобы больше я здесь не появлялся, так как ему непонятно, что я рисую.

Я не мог зарабатывать, никто меня не принимал на работу. Один художник мне рассказывал, что издатель показывал ему списки людей, которых нельзя брать на работу. Видимо, и я был в этих списках. Работу давали другим, книжным художникам, они были свои ребята, а я четырнадцать



На стр. 144  
**Олег Кудряшов**  
Композиция  
1981  
Бумага, смешанная техника, 84x60.  
Из коллекции Александра Резникова

**Олег Кудряшов**  
Композиция. Доска  
№ 2667  
2003  
Бумага, сухая игла,  
149,5x108  
Из коллекции Александра Мирнова



1



2



3

1—3.  
**Олег Нудряшов**  
Без названия. Из серии  
«Перформанс с пиллой»  
1986  
Фотобумага, черно-белая  
фотопечать.  
Из коллекции ГЦСИ



Олег Нудряшов  
Композиция. Досна  
№ 2603  
2004  
Бумага, сухая игла, акварель,  
тепелера, 184,5x108.  
Из коллекции Александра  
Миронова

**Один художник мне рассказывал, что у его издателя были списки людей, которых нельзя брать на работу. Видимо, и я был в этих списках. Работу давали другим, книжным художникам, они были свои ребята, а я четырнадцать лет ходил по издательствам: все хвалили и никто не брал на работу**

лет ходил по издательствам: все хвалили, вешали мои картинки над столами, и никто не брал на работу.

Так что заработать я не мог, только бесконечно занимал. Однажды на меня пытались подать в суд. В другой раз требовали, чтобы я вернул выставочный аванс, таскали в дирекцию, но там оказались нормальные люди. Мне сказали: «Олег, не переживай, твои гравюры будут продаваться на вес золота». Такие случаи тоже были.

Мной, конечно, всё-таки заинтересовались. Как только в Пушкинском музее увидели мои работы, этот интерес был очевиден. Дело в том, что я не принадлежу к школе Фаворского и никогда ему не подражал. У меня были другие образцы. От деда мне достался каталог аукциона в Лейпциге — тоненькая книжонка формата А5, но там были все, начиная с Альдорфера до Крахаха и Гольбейна. Вот это было интересно.

В 1966-м Пушкинский музей даже решил меня послать на биеннале в Венецию, я отобрал работы — московские пейзажи, но их затоптали ногами: «А это что такое, а это кто такой?!» На выставку в 1962 году в МОСХе меня не пригласили, потому что я не был комсомольцем — это я потом узнал. Можно было только договориться с молодёжью Выставкома, это было совсем другое дело. Например, Глазунов со своими картинками там оставался за дверью.

Но кто-то очень помогал, а кто-то чужими руками снимал мои картинку с выставок.

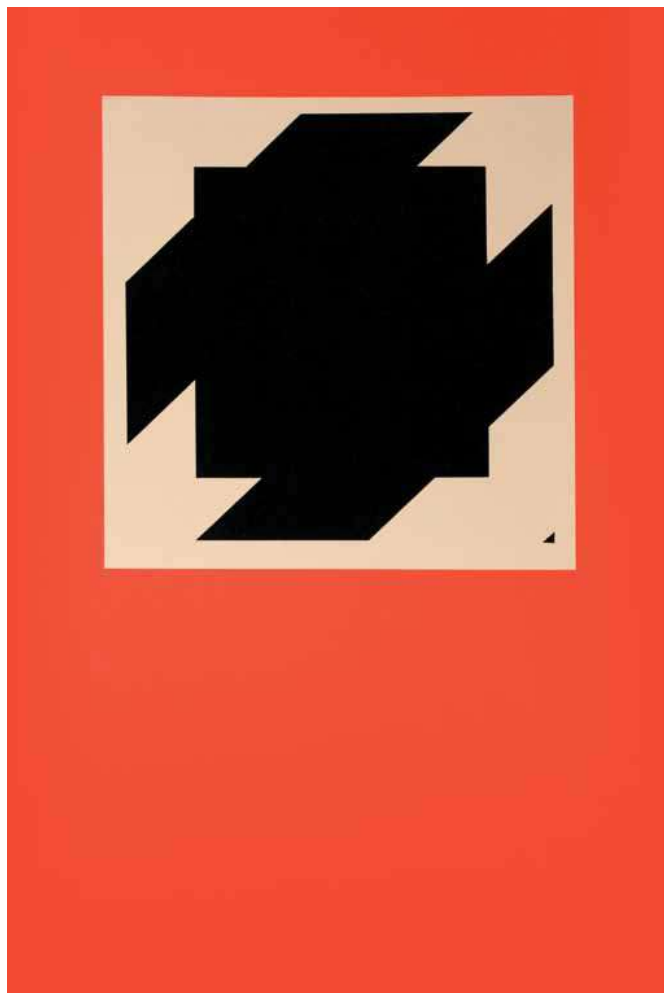
Когда я уезжал, я спалил все работы, которые у меня были. Тысячи. Мы с Динкой их собрали и пошли на пустырь.

Я уехал ещё до Бульдозерной выставки. И мне с теми ребятами не по пути было. Когда я эмигрировал, меня спрашивали, пытался ли я бороться против советской власти, имел ли я какое-то отношение к самиздату, что я ещё делал, только ли рисовал? А все наши «бульдозерные» приехали через шесть лет, но их уже встречали.

Однако за границей стало попроще. Я не хотел идти работать, и всю эту систему откровенно не любил, и уже не у кого было просить на хлеб. Но потом про меня рассказали Антонине Гмуржинской, у которой была галерея в Кёльне, и она меня выставляла. В Лондоне мне дали поработать в очень серьёзной студии 107 Workshop.

Потом моя жена заболела, сделали операцию, но продолжать лечение было дорого, у нас не было жилья, только временное муниципальное. Но мы здорово справились со всем, потому что могли оказаться совсем под забором. Мы выдержали.

Я делаю уникальные работы. Один западный художник спросил, почему у меня на гравюре написано «один оттиск из одного»: «Вы так делаете, чтобы дороже стоило?» Но у меня один оттиск стоит, как у любого другого тираж.



Виталий Пацюков

## ИГРА В ТЕХНИЧЕСКУЮ ВОСПРОИЗВОДИМОСТЬ

В отличие от супрематиста Казимира Малевича, ставившего акцент на идеологии пространства, постмодернист Михаил Чернышов отрицает его наличие. Художник подчёркивает тотальную власть банальности, утверждая феномен поверхности, заслонений, энергию упаковки. Он помещает свои аэропланы не в космическую топографию, а выкладывает их игровые конструкции на стене комнаты с орнаментальными обоями

Творчество Михаила Чернышова развивалось совершенно независимо от состояния художественных интересов московских альтернативных движений 1960—1970-х годов. Отечественный андерграунд осуществлял свой путь в традиционных системах модернизма, последовательно переживая все художественные стратегии первой половины XX века и фактически оставаясь в чувственных пространствах авангардной культуры. Чернышов был погружён в рефлексию о свёрнутых информационных слоях культурной памяти, где модернизм рассматривался как преодоленная фаза исторической художественной мысли. Личный опыт художника содержал в себе не непосредственные состояния пространства и их экзистенциальные качества, а знаковые системы культуры.

В отличие от московской художественной школы модернизма, существующей в информационной изоляции, вынужденной рождаться заново и постепенно взрослеть, Михаил Чернышов сразу оказался в культуре готовых форм и образов. Его путь напоминает становление русского классического авангарда, когда стремительно набирающие скорость системы перешагивали через кубизм и футуризм, склеивались в коллаже кубофутуризма. Таким же образом, но уже через 50 лет, стратегии Михаила Чернышова включали парадоксальные органические образования модернизма-постмодернизма.

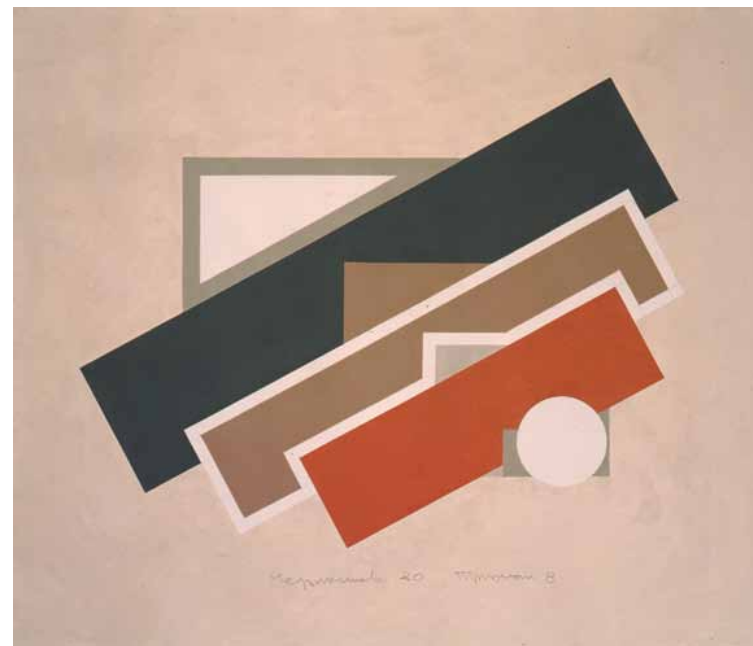
Методы и технологии стали для художника не средствами живописи, а информационно-смысловыми пространствами. Симуляционно-живописные конструкции естественно превращались в редимейдные, в наглядные пособия, схемы и планы, из которых впоследствии могли бы возникать инсталляции и перформансы, как раскодированные и расколдованные образы новейшей «игры в бисер».

Аналитические прогнозы Вальтера Беньямина, объявившего о рождении новой эпохи, о появлении «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», обрели в культурной практике Чернышова реальный характер. «Самолётное рококо» и «Удвоения» органически регистрируют мысли философа о возникновении вторичной цивилизации, цивилизации Маклюэна и Энди Уорхола, где «30 лучше, чем 1». Образы «Удвоений» Михаила Чернышова, формально совпадающие с пластикой Тео ван Дуйсбурга, в реальности принципиально отличаются

## В серии «Самолётное рококо» — вся история современного искусства от супрематических композиций Малевича до новой геометрической образности

от конструкции голландского мастера. Представитель «Де Стейль» осваивает пространство, физически передвигаясь в личном космосе, подчиняясь векторам теософии, — искусство Чернышова выстраивает свои ряды, погружаясь в скрытые системы продукции массового сознания, соединяя в своих практиках, как высказывается он сам, «космос и сеновал». Художник пронизывает над собственными структурами и в то же время утверждает в них абсолютную власть интеллекта. Структуры «Удвоений» буквально слипаются с новой беньяминовской реальностью, они кристаллизуются в ней, формируются в её дизайнерских соблазнах «готовой» красоты массового производства. Но при этом сохраняют свою художественную дистанцию за счёт чистоты самого высказывания, утверждая независимость художественного свидетельства в любом измерении цивилизации.

В серии «Самолётное рококо» фактически регистрируется вся история современного искусства — от супрематических композиций Малевича до новой геометрической образности. Точка, в которой находился художник в годы создания этой серии, уже несла в себе первые проявления российского концептуализма, но вместе с тем абсолютно не обладала масштабом видения, сосредоточенным в искусстве американской культуры Нео-Гео — в коммуникациях Питера Хэлли и ассамбляжах Фрэнка Стеллы. В этой серии Михаил Чернышов органически перерабатывает пластику супрематизма — «Восемь прямоугольников» (1915), «Живописные объёмы в движении» (1916), «Аэроплан в полёте» (1915). Художник не только обнаруживает новые формы деконструкции культуры модернизма, но раскрывает элементы этой формы, их фракталы, их суверенные состояния, элементарные частицы, способные перемещаться внутри супрематического контура как пазлы, вступая в интеллектуальную комбинаторную игру. «Самолётное



На стр. 152  
Михаил Чернышов  
Супрематическая  
композиция. Чёрная  
фигура на красном  
До 1993 года  
Москва, 6651.  
Москва. Из частной коллекции.

Михаил Чернышов  
Триплан 8  
1980  
Наптон, темпера.  
Коллекция Молодаев русского  
и восточноевропейского  
искусства, Kolodzei Art Founda-  
tion, США

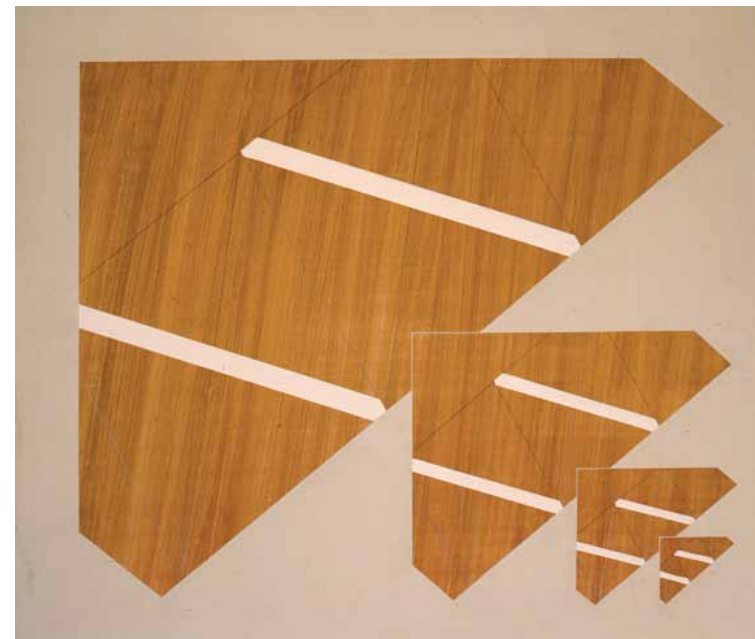
рококо» демонстрирует принципы игры как таковой, собирая и одновременно разбирая культуру геометрии, как детскую игрушку, рассматривая её внутри и снаружи. В отличие от Малевича, ставившего акцент на идеологии пространства, Чернышов как постмодернист отрицает его наличие, он подчёркивает тотальную власть банальности, утверждая феномен поверхности, заслонений, энергию упаковки, помещая свои аэропланы не в космическую топографию, а выкладывая их игровые конструкции на стене комнаты с орнаментальными обоями. В «Самолётном рококо» закладывается парадигма мнимости, иллюзорности, орнаментальности новейшей культуры, её образность матрицы. Аэропланы художника взлетают со страниц школьных учебников, американских журналов, пронизанных пафосом технической эстетики, набором формализованных блоков — они существуют всего лишь как проект, теряют реальное футуристическое содержание, энергию итальянской аэроживописи времён Муссолини.

Языковые средства художника эффективны и наглядны, они неотделимы от плаката, чертежа и рекламного дизайна. Эти постоянно повторяемые модели действуют настойчиво и даже агрессивно. Извлечённые из технических журналов, они несут в себе абсолютную завораживающую доступность, соблазн искусственного вторичного мира. Конструкции самолётов в этой визуально-эстетической философии становятся оптимальной энергетической матрицей, кристаллом, из которого рождается рациональный космос художника. Название серии «Самолётное рококо», в которой модели самолётов превращаются в своеобразный генетический код, в пластическую азбуку, подчёркивает их парадоксальную бинарность, скрывающую в себе «галантный праздник» военной агрессии.

Творческий метод художника последовательно выявляет и сосредотачивает в себе культуру «готовой реальности», упаковки, как утверждает Чернышов, — «обёрточной бумаги», фантиков, начиная с момента выбора «образов» и завершая инструментальностью исполнения. Самолеты серии в своей оптике открываются ошеломительным откровением, в той обнажённости, в которой способна предстать обнажённая натура — но вне природной чувственности, в предельном бескорыстии механизма, как у Марселя Дюшана. Эти плоские объекты сконструированы человече-

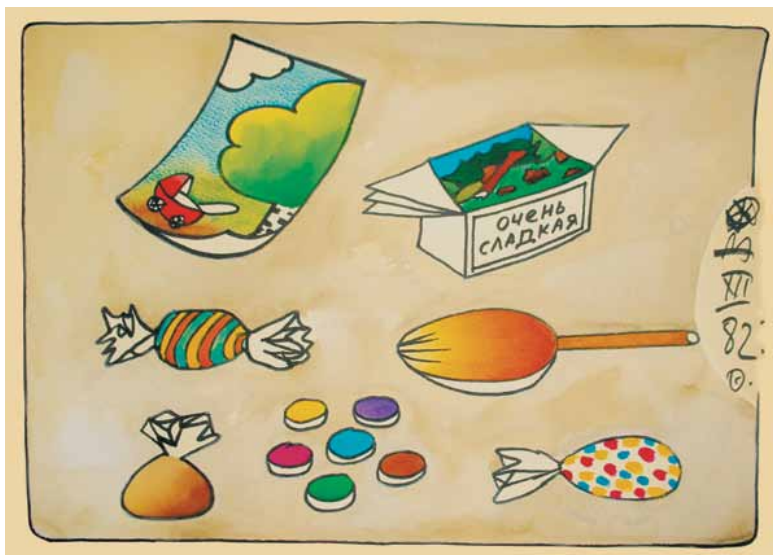
**Как постмодернист  
Чернышов отрицает  
пространство, он  
подчёркивает тотальную  
власть банальности,  
помещая свои аэропланы  
не в космическую  
топографию,  
а выкладывая  
их игровые конструкции  
на стене комнаты  
с орнаментальными  
обоями**

ской мыслью, их целостность осуществлена взаимоотношением металлических частей, внутренней пронумерованностью для удобства сборки. В их образах заложены феномены первых артефактов, «агрегатов», как говорили древние, обозначая искусственные объекты, архаические автоматы-роботы античного театра. В отличие от супрем-аэропланов Малевича, они погружены не пространственные слои неземной реальности, их безвесие обусловлено рациональной системой координат, декартовскими X и Y, формализованными горизонталями и вертикалями, незримой плоскостью, банальной поверхностью, отрицающей чувственное переживание возвышенных состояний, обозначаемых в традиционных культурах как «небо», «воздух», «атмосфера». «Самолётное рококо» — это оживший чертёж, анимация, прошедшие через эпидиаскоп картинки из любимых книг Михаила Чернышова «От пращи до артиллерийского снаряда» и «Силуэты врага. Пособие для пилотов по профилям самолётов и танков времён Халхин-Гола», немецких трофейных журналов и каталога «Амторга» за 1942—1943 годы. В них царствует вся новейшая технология того времени, сохраняющая условность схем и вместе с тем несущая в себе убедительность ещё только будущих 3D-измерений.



**Михаил Чернышов**  
Композиция  
1979  
Картон, темпера.  
Коллекция Молодой русской  
и восточноевропейского  
искусства, Kolodzei Art Founda-  
tion, США





## АНДРЕЙ АБРАМОВ: «ИСКУССТВО ОТОШЛО НА ВТОРОЙ ПЛАН»

«Когда ты успешен, друзья есть, а в бедах нет никаких друзей» — личная история, семейные обстоятельства вытолкнули Андрея Абрамова из арт-среды. У него были мощный старт в неофициальном искусстве, талант, знания, фантазия и желание преуспеть. Однако большинство работ художника остались только в форме эскизов и предварительных записей к никогда не реализованным проектам

записала и подготовила Алина Стрельцова



### Андрей Абрамов

Художник и фотограф. Родился в Москве в 1951 году, окончил Московское художественное училище «Памяти 1905 года». В 1970-х годах активно участвовал в московских квартирных выставках, документировал акции группы «Коллективные действия».

Мне сложно говорить об этом времени: я на отшибе, у меня нет ни знакомых, ни друзей, ни возможности рисовать; сижу с внуками и особенно не иду ни с кем на контакт. Слишком уж горький жизненный опыт. У меня был друг — Алик Сидоров, издатель журнала «А — Я», сейчас его уже нет в живых, так вот в 2005 году он меня уговорил сделать выставку в музее РГГУ. Я считал, что толку от этого не будет, и никому это искусство не нужно, но он настоял, работы выбрали и выставку открыли. Однако туда и правда никто не ходил, и почти нигде ни одним словом эта выставка не была упомянута. С тех пор прошло семь с половиной лет, в течение которых никто и не вспоминал о моих работах, никому они не были интересны. Почему это сейчас кому-то может стать интересно?

Однажды мы ездили на выставку Владимира Ситникова с одним фотографом — ему уже лет за семьдесят, и он всю жизнь фотографировал художников, был свидетелем огромного количества событий и обладает уникальным архивом. Нас пригласили в частную галерею, где была выставка, и мы рассказывали о художественной жизни тех лет, о движениях, о квартирных выставках, вспомнили огромное количество подробностей. Галерея специализируется на искусстве именно этого периода, и искусствовед или куратор, которая там работала, очевидно, тоже занимается этим временем. Фотограф, с которым мы беседовали, рассказывал интереснейшие вещи, таких не прочитаешь ни в одной книжке, и которые вскорости уйдут вместе с ним, — но вы думаете, она подошла послушать? Задавала вопросы? Записывала эту уникальную информацию? Мне

**В детстве я занимался в кружке рисования Пушкинского музея. Мы там учились, когда музей был закрыт для всех остальных, и все его залы были для меня родными, а сейчас он бесконечно чужой.**

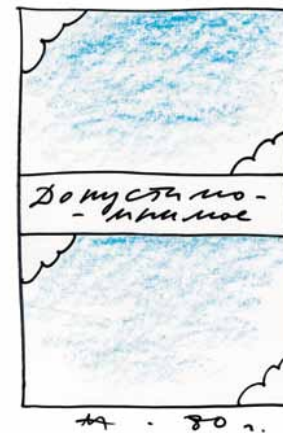
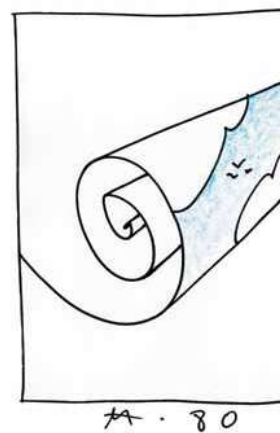
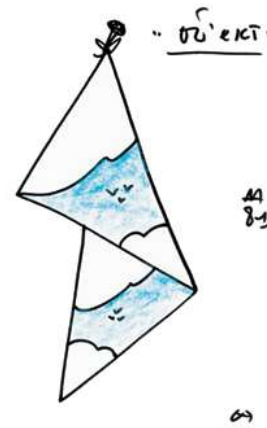
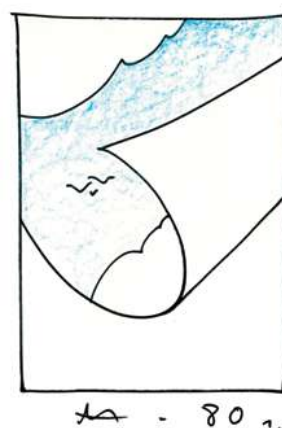
**Я не ходил в музей уже двадцать лет. Чтобы запомнить, как там всё было тогда**

кажется, сейчас такая тенденция, что даже искусствоведам ничего не интересно. Возможно, это просто потому, что слишком уж много информации, доступных знаний, которых не было в моё время. Сейчас ничего не нужно искать, прилагать усилия... Наверное, всё-таки лучше, когда не так всё доступно. Голод подталкивает людей.

В детстве я занимался в кружке рисования Пушкинского музея. Мы там учились, когда музей был закрыт для всех остальных, и все его залы были для меня родными, а сейчас он бесконечно чужой. Я не ходил в музей уже двадцать лет. Чтобы запомнить, как там всё было тогда.

Когда я был в художественном училище, мы все горели знаниями, могли добежать со Сретенки до улицы Горького во время перерыва, если узнавали, что там в магазине можно купить венгерский буклетик о Пикассо. Половина училища бежала. К счастью, всё это недорого стоило, да и было не так недоступно, как сейчас об этом пишут. Даже из книжек против модернизма можно было очень многое почерпнуть. Пусть там картины Миро и были со спичечный коробок, но, как ни парадоксально, этой информации для творчества было достаточно.

После училища я работал сторожем на полставки и все тридцать рублей своей зарплаты тратил на материалы



На стр. 158  
**Андрей Абрамов**  
Спички полуобмыленные  
1982  
Из серии «Неодневные предметы (Вещи)», бумага, акварель, маркер, 38,5x51 см.  
Из коллекции Е.Н.АртБоро

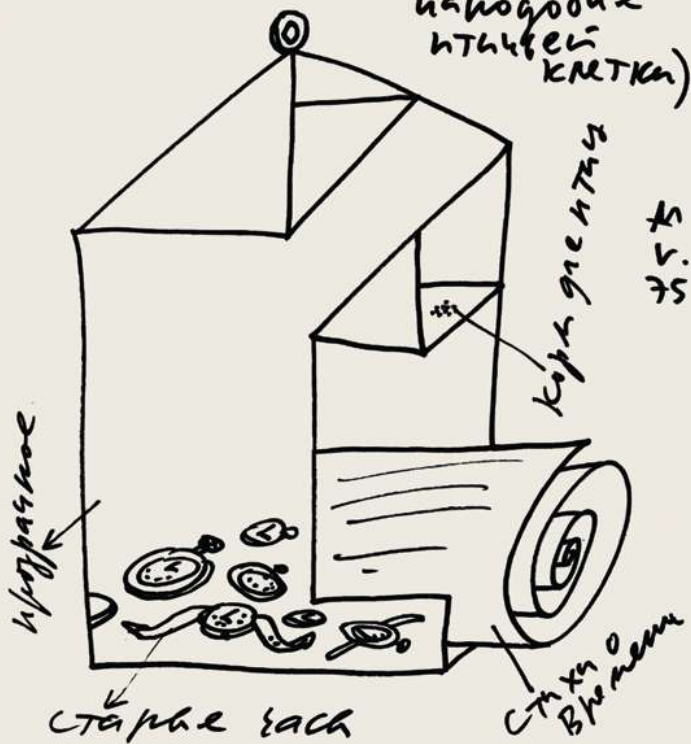
На стр. 158  
**Андрей Абрамов**  
Очень сладкая  
1982  
Из серии «Неодневные предметы (Вещи)», бумага, акварель, маркер, 38,5x51 см.  
Из коллекции Е.Н.АртБоро

**Андрей Абрамов**  
Из серии «Небо»  
1980—1981  
Бумага, маркер, масляная пастель, 21x29,7  
Изображение предоставлено автором

\* «Очень многое в этих работах связано с моим увлечением буддизмом и дзен-буддизмом: белое пространство здесь есть образ наполненной пустоты, непроявленный мир, который рано или поздно умрёт вместе со мной. Эту идею воплощает белый лист бумаги, но не только. Даже висящие на кухне полотенца — всё может быть экраном, готовой скульптурой, на которую можно проецировать небо, свои воспоминания о маме, любые культурные ассоциации. Разрисовать это полотно, а оно и есть вселенная, значит заполнить пустоту».

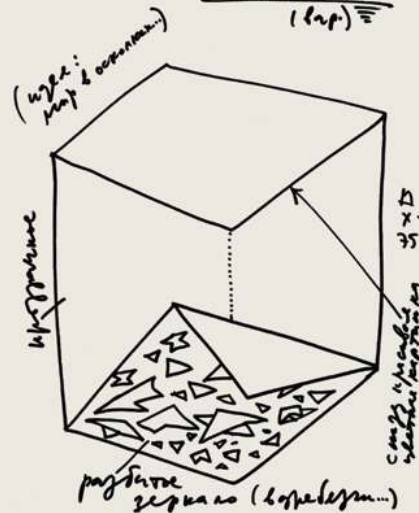
# СЧЁТЧК " ВРЕМЕНИ "

( пофвеской  
накобиде  
птицвей  
КМТКК)



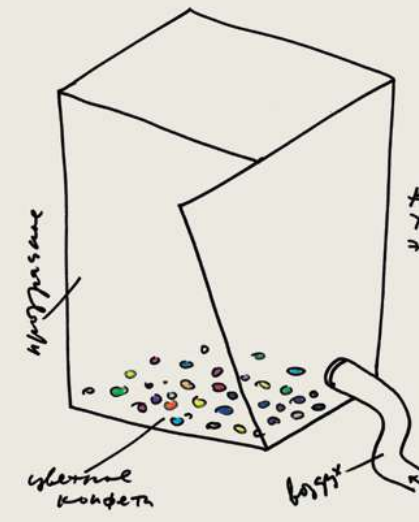
1

# ПРЕДВОСХИТАТЕЛЬ ПРЕКРАСНОГО (кар)



2

# ПРЕДВОСХИТАТЕЛЬ ПРЕКРАСНОГО № 2...



3

\* «Это целая серия эскизов к не-реализованному проекту. Все это прозрачные стеклянные или плексигласовые ящики с различными содержимым. В одном из них находятся цветные конфетты, и подведенный снаружи воздух заставляет их разлетаться, в другом, который называется "Метель", лежат белые перья, в третьем разложены муляжи фруктов, на которых мы учились рисовать натюрморты. Ещё один заполнен осколками зеркала — разбитого целого, возможно, содержащего в себе целый мир, и задачей, может быть, является воскрешение, вос-создание целого».

1.  
**Андрей Абрамов**  
Счётчик времени.  
Из серии «Время»  
1975

Бумага, маркер, 21x29,7.  
Изображение предоставлено автором

2—3.  
**Андрей Абрамов**  
Из серии  
«Предвосхититель прекрасного»  
1975

Бумага, маркер, цветные  
нарядчики, 21x29,7.  
Изображение предоставлено автором

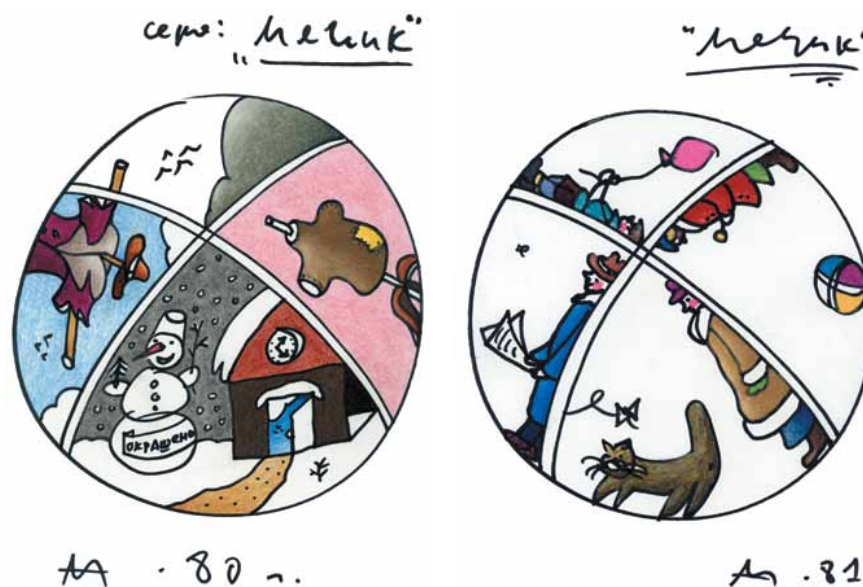
для рисования и на книжки с картинками Клее или Кандинского, которые специально для меня откладывали в букинистических. До сих пор помню лица и имена продавцов в этих магазинах, и до сих пор помню, что альбом Кандинского за сорок пять рублей купил, наэкономив с двух зарплат. На самом деле тогда я и не знал, что происходит в современном западном искусстве. И мало кто знал. Всё раскупорили первые выставки, которые начались со скандалов, например, выставка в Измайлово, где я участвовал. Потом все стали знакомиться, пошли квартирные выставки, и к искусству прижмула куча народу, которая никогда к нему не имела отношения. Вокруг сразу стало очень много художников. Как раз в конце семидесятых годов большая их часть уехала на Запад за номерами в истории искусства, и я смеюсь над этим до сих пор. Искусство — ведь это ценность, украшение бытия, крайняя степень совершенства. Места в истории и прочее, что с этим связано, это уже последующие вещи. Не говоря уже о том, чтобы хорошо жить за счёт искусства. Из тех, кто уехал, вы многих знаете и печатаете без конца. Но если раньше художник мог искать оригинальности и через это находил себя путём проб и ошибок, то сейчас эти люди специально делают узнаваемые вещи и бесконечные самоповторы.

Я понимаю это желание преуспеть. Сейчас я, может, и законсервировался в прошлом, но когда ты молод, тебе хочется быть лидером, ты чувствуешь, что у тебя получается, и ты грамотнее, чем окружение. Со мной вместе в училище были ребята намного более талантливые, чем я, но я превосходил их по культуре. Что говорить, они даже Сезанна не знали. Поэтому со мной дрались и били частенько. Но я не виноват, что мои однокурсники были из области, а я родился и вырос на Арбате, не вылезая из кружков, книжек и музеев. В моей жизни была Библиотека иностранной литературы — и до сих пор у меня лежат формуляры книг, которые я заказывал. В моей жизни были Велимир Хлебников, Макс Эрнст, исследования традиционной восточной музыки, древнекитайские инструменты, которые я пытался делать сам, Анна Ахматова и книжка «Ворьба художественных течений в искусстве 1920—1930-х годов» — такая красная толстая книжка.

**Мне всегда очень нравилось показывать свои работы, я люблю рассказывать и люблю слушать, но когда ты не нужен, когда ты не востребован, наступает завеса полного умолчания. Не скажу, чтобы я знал всех и со всеми общался, но всё вдруг как будто оборвалось**

И я прекрасно понимаю это желание быть новатором и лидером, не быть серым, каким не был Пикассо — и разрушитель, и созидатель одновременно, каким не был Дюшан — прекрасный художник и живописец, который даже для того, чтобы ударить публику по мозгам выбрал эстетически прекрасный писуар и роскошную сушилку для бутылок. Всё-таки художник всегда остаётся художником, эстетиком до мозга костей. Но мои увлечения этим искусством не прошли для меня даром: на показе работ в Художественном училище я представил живопись, сделанную под влиянием Пикассо и Миро, — мне было семнадцать лет, и я ими восхищался, — меня, конечно, тут же исключили. Это был шестьдесят восьмой год, только-только Врубеля разрешили показывать! Конечно, это было правильно. Прежде чем восстановиться, я отработал два года реставратором в музее, для меня это было полезным. Но всё равно: вот так брать на себя чужое лидерство, когда ты на кого-то смотришь и думаешь, что и сам такой же.

Не у всех складывается. В конце 1960-х считанные единицы занимались геометрической абстракцией, был такой художник-абстракционист — Виталий Сазонов, прекрасный и тонкий. Это все чувствовали: однажды на выставке у его картины я видел старушку, откуда-то из начала века, вырос-



Андрей Абрамов  
Из серии «Мяч»  
1981  
Бумага, маркер, цветные  
наряды, 21x29,7.  
Изображение предоставлено  
автором

\* «Мяч — это тема бесконечной дороги, которая ветвится и никогда не кончается, и ребенка, который вечно за ним бежит. Пусть сейчас в искусстве главная идея — это идея помойки, но лучше уж я вынесу людям не грязь нынешнего мира, а свои

детство, свои светлые воспоминания и расписанные стихами о времени мячи. Конечно, это всё должны были быть реальные объекты, но пусть уж остаются так. А реальными пусть теперь играют мои внуки».

шую явно на «мирискусстниках», которая стояла и любовалась этой непонятной живописью. Так вот он уехал и там не сложилось: Виталий открыл газ и покончил с собой. В какой-то момент всем приходится узнавать, что ты не пуп земли.

На самом деле, когда меня выгнали из Художественного училища, это было к лучшему, в это время я и стал самим собой: очень быстро произошло взросление, всё, чем я увлекался раньше — искусством, литературой, фотографией — мне тогда захотелось соединить. За два года изоляции, пока не восстановился, я, наконец, серьёзно занялся художественной фотографией, увлёкся дзен-буддизмом. В какой-то момент я возмечтал стать режиссёром, хотел поступать на операторский, и с тех пор у меня появились бесконечные сценарии коротких фильмов и мультфильмов, которые я записывал на маленьких листках или прямо на рисунках рядом с набросками, как это можно было бы воплотить. Например, снять дерево с пустыми конвертами вместо листьев или везти камеру на тележке через яблоневый сад и показывать, как раскрывается каждое дерево, — это потом уже я узнал слова «хешпинг» и «эвент», но, наверное, в любой изоляции своё время всё равно не обманешь. Ни один из моих проектов не был осуществлён, зато эти листочки в какой-то момент сложились в серии. И до сих пор я по привычке пишу записки: «Снять такой-то сюжет, сделать вот это и вот это». Это, наверное, и есть судьба — прожить жизнь с сознанием: «Я художник», даже когда заниматься искусством уже давно нет возможности.

Мне всегда очень нравилось показывать свои работы, я люблю рассказывать и люблю слушать, но когда ты не нужен, когда ты не востребован — как будто тебя никогда и не было, — наступает завеса полного умолчания. Не скажу, чтобы я знал всех и со всеми общался, но всё вдруг как будто оборвалось.

Однажды меня пригласили сфотографировать художников, а художественной фотографией я увлекался с детства, и в это же время начались квартирные выставки. И я стал документировать акции Бордачева, Монастырского и др. Так я смог познакомиться со многими художниками, но сейчас уже, конечно, они почти не общаются, уже никто в друг друга не нужда-

**Ни один из моих проектов не был осуществлён, зато мои листочки сложились в серии. И до сих пор я пишу записки: «Снять такой-то сюжет». Это и есть судьба — прожить жизнь с сознанием: «Я художник», даже когда заниматься искусством уже давно нет возможности**

ется. А потом и у меня появилась семья, дети... В какой-то момент внезапно на нас обрушилось море разной информации, все стали что-то смотреть, читать, в том числе литературу о Боге, которой раньше не было. Так моя жена ушла в монашки, а я остался растить пятерых детей. И вместо своего искусства я вырастил детей. Сколько уже времени живу один с ними, теперь воспитываю внуков. А друзья? Ну, что друзья: когда ты успешен, они есть, а в бедах нет никаких друзей. Это проверка жизнью. Все и отвернулись. Остались дети — живое и настоящее, а искусство отошло на второй план. Нужно вести в школу, потом встречать одного, другого, на искусство нет ни времени, ни средств. Я знаю, что я для этого родился, это как тот же Бог только внутри человека, но так случилось, и, наверное, так надо.



1



2

1. **Андрей Абрамов**  
Дом на краю света  
1979  
Бумага, акварель, маркер, тушь,  
36,5x51.  
Изображение предоставлено  
автором

2. **Андрей Абрамов**  
Выставка-продажа  
огородных пугал  
1980  
Бумага, акварель, маркер, тушь,  
36,5x51.  
Изображение предоставлено  
автором

\* «Я раньше очень любил книжки "Сделай сам" — и мне оттуда достался целый мир, который можно сделать из ничего, из раскрашенной бумаги и подручных материалов. Это мой картонный домик — хлипкий, но в нём хоть на секунду можно укрыться».

\*\* «А это была идея мультфильма: приключение портновского манекена, снеговика и чучела. Я постоянно придумывал короткие мультфильмы и до сих пор записываю их сценарии на листочках, которые у меня дома повсюду».

## МИХАИЛ АЛШИБАЯ: «Я АРХЕОЛОГ, А НЕ ИНВЕСТОР»

В формировании истории искусства есть ключевые участники — рынок и само художественное сообщество. Коллекционер часто принадлежит обеим сферам, он — посредник и хранитель, а иногда — ещё и первооткрыватель. Именно эта «вхожесть» существенно облегчает собирателю исследовательский процесс. Своему среди своих, доктору Алшибая все с готовностью помогают осуществлять «эксгумацию» забытых и малоизвестных художников



**Алексей Паустовский (1950 — 1976)** — младший сын писателя Константина Паустовского, ученик Владимира Пятницкого. В 1974 году вступил в молодёжную секцию МОСХа, участник Измайловской выставки, «Весенних квартирных выставок».

**Алексей Паустовский**  
Федя  
1972  
Холст, масло.  
Из коллекции Михаила Алшибая



### Михаил Алшибай

Кардиохирург, доктор медицинских наук, коллекционер русского искусства XX—XXI вв.

Забывшие имена и забытые художники — моя любимая тема, попытка ввести неизвестные имена в научный контекст, а если художник ещё и физически мёртв, то я метафорически называю это эксгумацией. Разумеется, я занимаюсь и живыми художниками, но мой подход — это подход археолога, исследователя, а не коллекционера инвестиционного толка. И мне кажется, что какие-то белые пятна в истории искусства мне удалось «расцветить».

Гаяна Каждан, Татьяна Киселёва, Наташа Пархоменко, Владимир Волк, Павел Никифоров, Алёна Паустовский — замечательные художники, но где они, кто о них знает? А колода знаменитых имён тасуется и будет тасоваться. Например, в 2000 году Екатерина Дёготь написала замечательную книжку о русском искусстве XX века, но в ней ни разу не были упомянуты Краснопеццев, Вейсберг и ряд других художников, то есть Катя просто исключила эти имена из истории. Однако спустя два-три года их работы стали продаваться на аукционах за большие деньги, и, если бы книжка выходила теперь, думаю, они бы там появились.

В формировании истории искусства есть ключевые участники — рынок и художественное сообщество. Например, всё, что происходило в художественной системе советского времени (раскол в МОСХе 1982 года, борьба с «абстракционизмом»), было инспирировано прежде всего арт-сообществом. Немухин мне как-то сказал: «КГБ мы были не нужны. Всё это устроили художники. Это была борьба за деньги, заказы и дачи». И это, действительно, так. Мне кажется, что задача историка искусства все эти факты собирать и пытаться осмыслить.

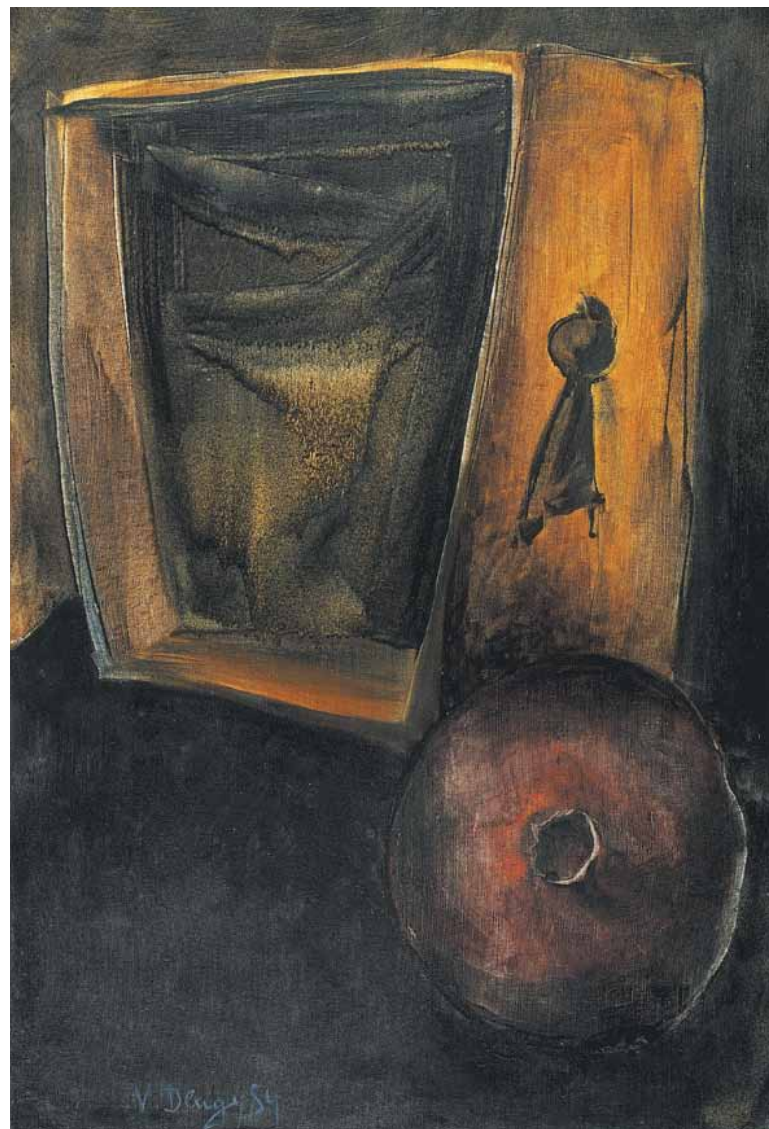
Может создаться впечатление, что сегодняшняя «актуальная тусовка» пытается отмежеваться от советской истории и старается не видеть своей с ней связи.

Однако это не совсем так. Вот пример: в 2005 году я организовал выставку «Жар-птица» по поэме Генриха Сапгира. В этих стихах он упоминает своих ушедших друзей-художников, главным образом, неконформистов — Краснопеццева, Вейсберга, Ситникова и других, подчас совсем малоизвестных. На выставке как раз и были собраны работы всех этих художников. После вернисажа ко мне подошёл Юра Альберт и сказал: «Знаешь, я очень тебе благодарен. Мы не знаем этих людей, а сейчас я вижу, что мы с ними крепко связаны. Мы вышли отсюда».

Мне кажется, это искусство важно для нас и недооценено. В мировом контексте сегодня востребован исключительно соц-арт, не слишком мне близкий, но и меня, конечно, можно заподозрить в предвзятости, в личном интересе коллекционера. Однако много лет назад я занялся этим искусством именно, чтобы определить для себя какие-то критерии художественного качества и с тех пор многое узнал. В медицине эксперимент исключительно важен. Мне казалось, что похожим способом я могу что-то для себя понять в искусстве, и сейчас я думаю, что коллекционирование, если оно не является инвестированием или фактором престижа, — это именно экспериментальный метод искусствоведения.

Пусть сегодня, спустя тридцать лет, я нахожусь в той же точке, где и начинал, кажется, некий туманный смысл уже выкристаллизовывается. На мой взгляд, критерий возвышенности произведения искусства — содержащееся в работе напоминание о смерти, мимолётности, бренности и хрупкости бытия. В этом и заключается истинная красота — красота не в пошлом, вульгарном смысле. И это на самом деле дух нашего неконформистского искусства, проявленный в его лучших работах. Вспомните Краснопеццева, Вейсберга, Ситникова, Шварцмана. Впрочем, есть и другая точка зрения. Однажды я спросил у Пьера Броше, как правильно оценить современную работу, кто настоящий художник, а кто нет, на что он мне сказал: «Миш, ты что, с ума сошёл? Кого мы выберем, тот и будет впоследствии великим художником». Такая позиция может показаться несколько циничной, но на деле она отчасти верна. Мы, собиратели и исследователи, тоже влияем на рынок, и в какой-то мере создаём историю искусства.

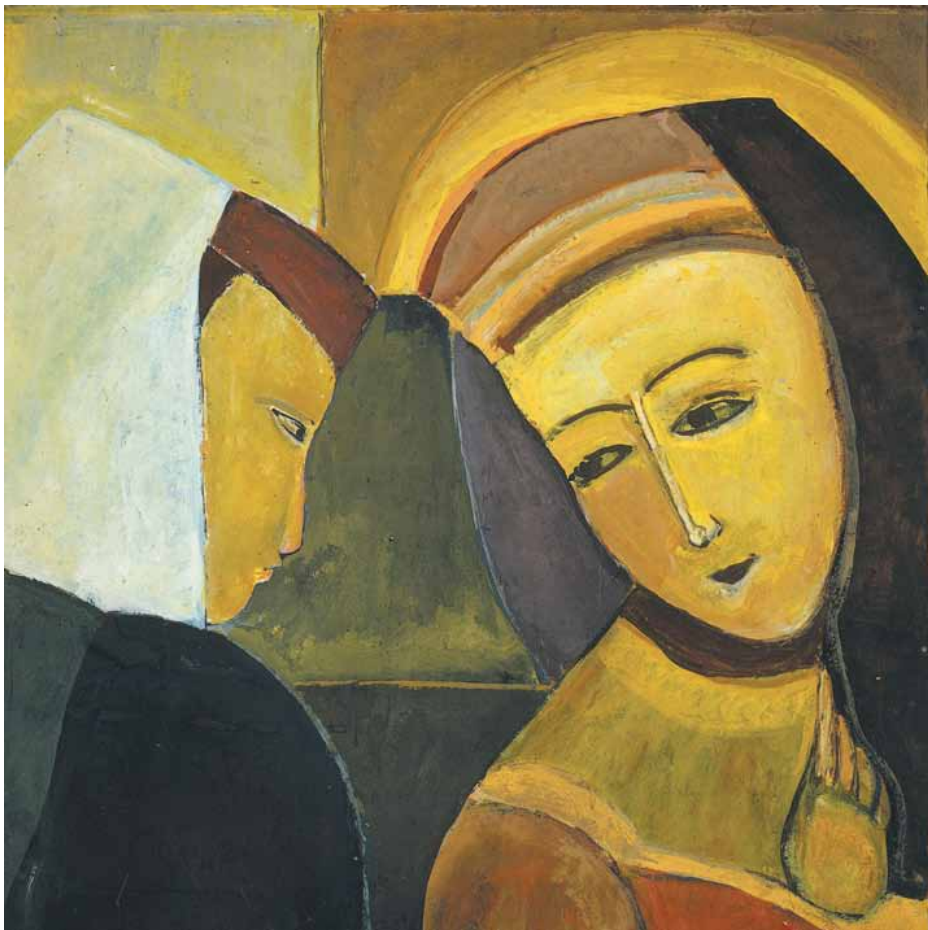
*Записала Аля Тесис.*



Виталий Длуги  
Наторморт  
1992  
Холст, масло. Из коллекции  
Михаила Алшибая

Виталий Длуги (1934—1990) оценивал своё творчество как синтез московской (прежде всего в лице Владимира Немухина) и парижской школ. Эмигрировал в США и с тех пор жил

и работал в Нью-Йорке, активно участвуя в жизни арт-сообщества и в различных международных выставках.



1

**Игорь Ворошилов (1939—1989)** решил стать художником после того, как увидел картину «Пейзаж в Овер» Ван Гога в ГМИИ. Участник группы Васильева, представитель второго русского авангарда, автор незаконченного трактата «О живописи».



2

**Кирилл Прозоровский-Ременников (1941—1988)** — искусствовед по образованию, начал заниматься живописью в начале шестидесятых, участник выставок на Малой Грузинской, в основе большинства работ лежит философия и текст китайской «Книги перемен».

1.  
**Игорь Ворошилов**  
Говоруньи  
1960  
Картон, темпера. Из коллекции Михаила Алшбала

2.  
**Кирилл Прозоровский-Ременников**  
Чёрный квадрат  
1960  
Картон, масло. Из коллекции Михаила Алшбала



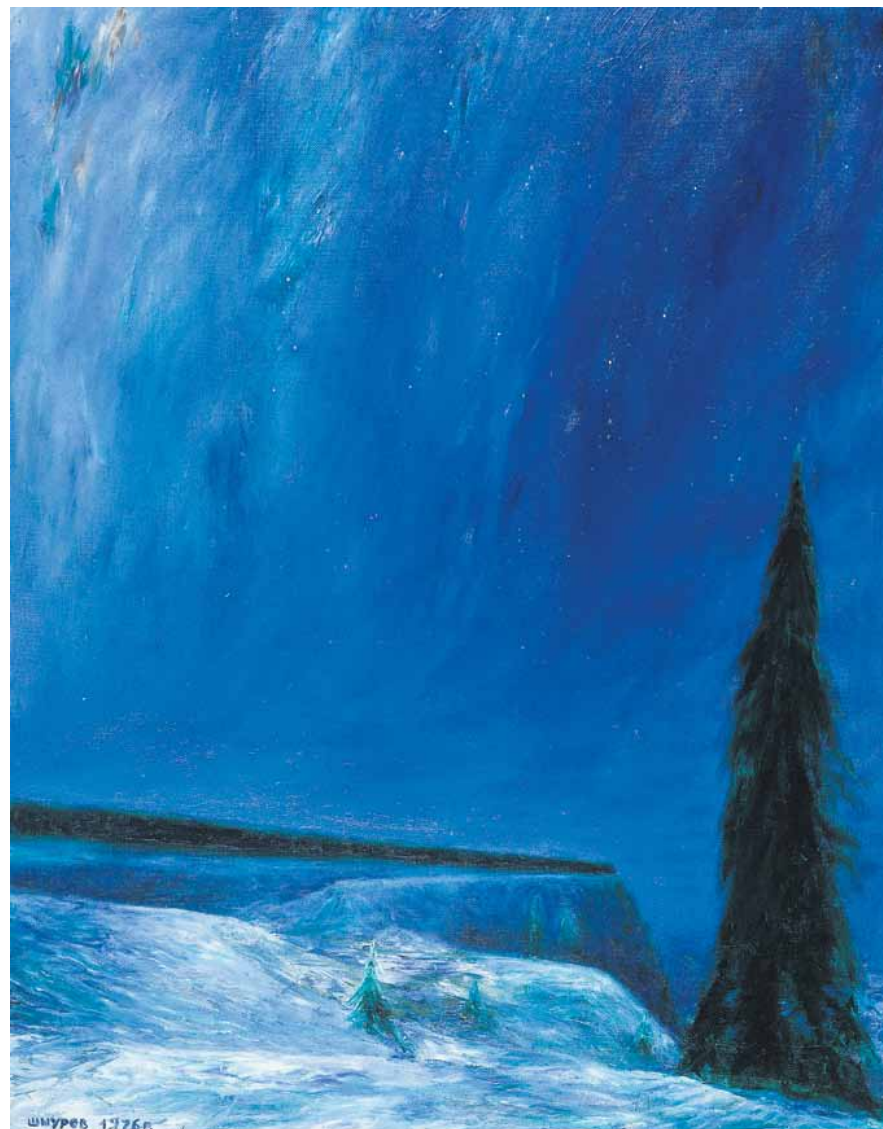


1. **Максим Архангельский**  
Золотой телец  
1968  
Холст, масло, ассамбляж.  
Из коллекции Михаила Алшбей

2. **Александр Шнуров**  
Северный полюс  
1976  
Холст, масло. Из коллекции  
Михаила Алшбей

**Максим Архангельский** (1926—2007) — скульптор, живописец, графиг. По образованию физик-акустик, кандидат технических наук, в качестве научного сотрудника Акустического института АН СССР опубликовал 30 научных статей и одну монографию, также работал реставратором

высшей категории в реставрационном Центре им. И. Э. Грабаря. В 70-е годы принял монашество, публично выступал против деторождения, за что постоянно подвергался критике со стороны РПЦ.



2

**Александр Шнуров** (р. 1955) не получил профессионального образования, участвовал в выставках на Малай Грузинской, в 1974 году как художник-диссидент

был принудительно отправлен в психиатрическую больницу, где провёл несколько месяцев. В 1989 году эмигрировал в США, где стал идеологом

арт-партии «Правда» и работал в рамках соц-арта, представляя советскую реальность как порождение тёмных сил.



Любовь Гуревич

## ЕВГЕНИЙ СЕМЕОШЕНКОВ: ПО УЧЕНИКАМ УЗНАЁТСЯ

О Евгении Павловиче Семеошенкове известно немного. Родился в 1925 году в деревне Восток Вяземского района, Смоленской области. В 1943-м ушёл на фронт, был контужен, награждён орденами. Умер в 1994-м в Петербурге.

Не удалось выяснить, где учился живописи. О нём ничего не написано, есть только упоминания в биографиях ставших крупными художниками учеников — Михаила Шемякина, Владимира Овчинникова

В 1950—1960-е годы Семеошенков представлял собой заметную в городе фигуру, одних притягивавшую, других раздражавшую. Он, во-первых, был коллекционером, но на его страсти — альбомы и пластинки — денег не хватало, и он превратил источник расхода в источник дохода: сделался частным предпринимателем, и его знали учащиеся, покупавшие у него репродукции и кисти. Рассказывает Овчинников: «В день, когда Палыч получал деньги, он обязательно отправлялся или в "Старую книгу", где приобретал какой-нибудь альбом Скира, или в "Демкнигу": там он обычно покупал два экземпляра какого-нибудь альбома. Один ставил себе на полку, другой раскурочивал и наклеивал репродукции на серый картон. С этим шёл в СХШ или в Академию в день стипендии. Там раскладывал товар на подоконнике, он раскупался с удовольствием».

В те годы репродукции были предметом жгучего интереса. Жизнь теплилась вокруг собирания репродукций, у книжных магазинов. Там завязывались связи.

В СХШ человек с бородой и волосями до плеч торговал в закутке у туалета, а иногда прямо в туалете. СХШатики прозвали его Мушкетёром, держали за сумасшедшего. Учителя от общения с ним предостерегали: считалось, что он развращает молодёжь. Где-то в конце 1950-х годов с ним подружился учившийся там Миша Шемякин и Олег Григорьев. Шемякин вспоминает: «Я спросил, нет ли у него старого "Зеемана"<sup>12</sup>. Он шёпотом ответил: "Да, есть" — и пригласил к себе. Вёл с предосторожностями, держал в радиусе двух кварталов, озирался, кивал головой». У него оказалась великолепная коллекция «Зеемана» и библиотека книг по искусству. Жил он в Апраксином переулке, в крохотной комнатке, преобразённой в готическое пространство: расписал подоконник, оконную раму, стекла, стеклянную дверь. По комнате летали выпущенные из клетки попугаи. В другом конце того же переулка была мастерская от Худфонда — артель инвалидов, где он зарабатывал деньги. Там изготавливались портреты писателей — того рода, что висели в школах. Писались они сухой кистью по белой бязи, и художников, этим занимавшихся, называли «сухотеры» и «апраксионисты». Сухие, залезанные, они соответствовали казарменной школьной об-

## Семеошенков пропагандировал не свою, а чужую живопись. На его творчество мало кто обращал внимания, поскольку он представлял перед окружающими в иной ипостаси: утончённым эстетом, распространителем знаний об искусстве

становке. Но и тут Семеошенков отличался особой тонкостью.

Второй причиной известности Семеошенкова в художественной среде была страстная пропаганда живописи, выливавшаяся в манеру заговаривать с незнакомыми на выставке, громко делиться впечатлениями. Тем раздражал официальных: постоянное перевозбуждение, вызывающий тон, восклицания — небрежение приличиями.

На барахолке у Обводного канала слышали, как Семеошенков распевал итальянские песни: «О, моё солнце!» Он там добывал бельканто на старых пластинках.

В Эрмитаже видели, как он рассматривал «Танец» Матисса: «Подходил вплотную, "нюхал", отбегал, сидел на пол, вставал, поворачивался спиной, широко расставлял ноги и рассматривал картину между ног». Это не было эпатажем, спектаклем в расчёте на публику — в 1957 году залы Эрмитажа были пусты — это показывало его крайнюю заинтересованность. А художник Анатолий Васильев там же оказался свидетелем: у картины стоят двое — худенький молодой человек в чёрной куртке и другой, с укороченным телом и огромными, бешено вращавшимися глазами, восклицавший: «Сезанн — это мир! Сезанн — это эпоха!» Скоро Васильев с ними познакомился: это были Шемякин и Семеошенков.

Семеошенков стал «духовным учителем и вдохновителем» Шемякина. Он не учил, как писать картины, не принуждал подражать себе. Он расширил горизонты. «Он открыл для меня большие миры. Позна-



1



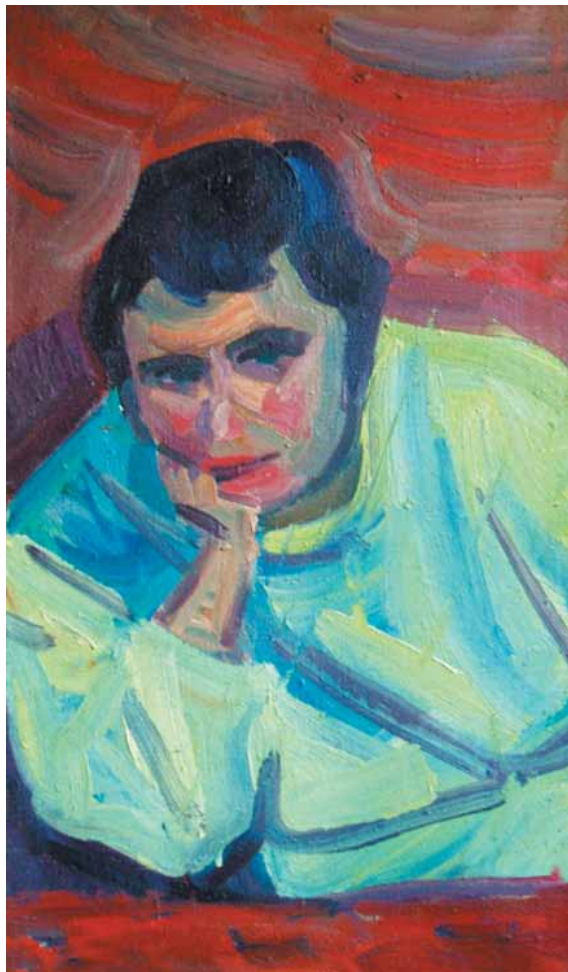
2

На стр. 176  
Александр Траугот  
Семеошенков,  
разглагольствующий  
на вернисаже  
БГ.  
Бумага, тушь, перо

1.  
Евгений Семеошенков  
Пейзаж  
1960-е  
Холст, масло, 33x48.  
Из коллекции  
Михаила Шемякина

2.  
Евгений Семеошенков  
Пейзаж  
1960-е  
Холст, масло, 23x29.  
Из коллекции  
Михаила Шемякина

(1) «Зееман» — лейбли-ское издательство, печатавшее лучшие в мире репродукции. Довольные и дореволюционные издания ценились особенно высоко.



Евгений Семешников  
Портрет Инессы  
1970-е  
Холст, масло. 55х32.  
Местонахождение неизвестно.  
Фото из архива Л. Гуревич

**В начале 1950-х годов  
в Союзе художников  
была студия, где  
по вечерам ставили  
обнажённую натуру.  
И какое-то количество  
эстетов туда  
ходило. В том числе  
и Семешников,  
наброски которого  
своей пластичностью  
удивительно выделялись**

комил с импрессионистами, привил любовь к итальянскому бельканто, к старой музыке, к репродукциям старых мастеров». Возможно, он привил Шемякину охоту к изображению личного пространства и сделал Великим Потрошителем книг.

И Шемякин, и Овчинников, при всей любви к учителю, сформировали собственную манеру, в корне отличную от той, в которой работал Семешников. Но он на этюдах научил Овчинникова свежести взгляду, способности видеть знакомые вещи словно впервые, а в Эрмитаже и при разглядывании репродукций — видеть не сюжет, а само живописное вещество, использованные средства.

Манера Семешникова — чисто живописная. Самоценная живописность, крепкая конструкция, тонкий колорит. Традиционные жанры: пейзаж, натюрморт, портрет, верени картин старых мастеров. Живопись, восходящая, вероятно, к Сезанну.

Рассказывает Ия Кириллова: «В начале 1950-х годов в Союзе художников была студия, где по вечерам ставили обнажённую натуру. И какое-то количество эстетов туда ходило. В том числе и Семешников, наброски которого своей пластичностью удивительно выделялись. Он уже тогда переварил, прочувствовал Сезанна». «Палыч — поэт, Палыч — Сезанн закатов!» — пишет в письме Шемякину один из общих друзей. И «он многим открыл глаза на Сезанна». Он чрезвычайно образно

говорил об истории искусства, о живописи, которую «чувствовал каждым нервом».

Конечно, его неизвестность можно объяснить тем, что не было в его живописи необходимых новаций для того, чтобы быть интересной для левого искусства. Но есть примеры художников, так сказать, вполне традиционных, чистых живописцев, но некоторую известность приобретших. Известности не способствовали качества самой личности Семешникова. «Гоголевский персонаж: традиционный тип художника — человека не от мира сего — тип монаха, юродивого», — говорит Александр Траугот. Семешников и не помышлял о собственной известности, пропагандировал не свою, а чужую живопись. На его творчество мало кто обращал внимания, поскольку он предстал перед окружающими в иной ипостаси: уточнённым эстетом, распространителем знаний об искусстве. Его полная затерянность связана и с тем, что он немного работал и практически не выставлялся. Его картины не попали в главные открытые коллекции, его живопись никто не продвигал. Наследников не было, после его смерти родственники выбросили работы. Однако те, кто случайно видел хотя бы одну его картину, это запомнили и иногда оценивали весьма высоко.

Враг академизма и пропагандист прогрессивного искусства (каковыми тогда были Сезанн, импрессионисты и Пикассо), он внёс свой вклад в образование, так сказать, климата нонконформизма.

Неуравновешенность, душевную болезнь, брезгливо отторгаемую официозом и обывателем, нонконформизм не воспринимал как человеческую недостаточность, но использовал на благо присущую психическому расстройству неспособность к компромиссу. А это было особой ценностью в эпоху, которая учила сделке с совестью и постоянной лжи как норме жизни.

УКРАШЕНИЕ

19.12.2012—03.03.2013

КРАСИВОГО

Министерство культуры Российской Федерации  
Государственная Третьяковская галерея  
Галерея Вересов

ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ  
КРЫМСКИЙ ВАЛ



Крымский Вал, 10  
залы № 80–82

Соорганизатор проекта

Veresov Gallery  
FINE ARTS CENTER

Информационный партнер

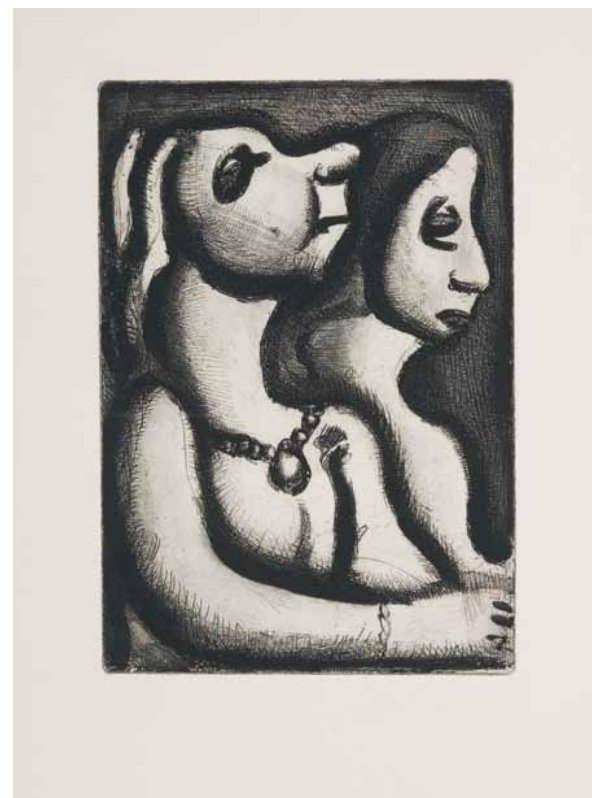


Информационная поддержка

РОССИЯ 24 РАДИО КУЛЬТУРА ДОСГУТ ИСКУССТВО ПУШКИН РОССЕТТО THE ART NEWSPAPER RUSSIA

реклама

~ ОБЗОРЫ ~



Жорж Руо  
1932  
Офорт, 44x33. Иллюстрация  
и издание: Амбруаз Воллар.  
Переволпощение папаша Убо  
Париж: Ambroise Vollard, edit-  
eur, 1932

### ИЗДАТЕЛЬ ВОЛЛАР И ЕГО ХУДОЖНИКИ

ЦВЗ «Манеж», Москва  
17 ноября 2012—20 января 2013

Первая книга в жанре livre d'artiste — поэма Поля Верлена «Параллельно» с литографиями Пьера Боннара — была издана в 1900 году. Именно это скандальное издание о лесбиянках открывает экспозицию. Каждому художнику отведен отдельный зал, а движение по выставке предполагает последовательное знакомство с изданиями Воллара вплоть до 1939 года.

В первом зале — серия работ Боннара, одного из самых любимых художников Воллара. В рисунках к «Дафнису и Хлое» мифологические образы фавнов, нимф, сатиров населяют деревенские пейзажи и предстают в виде бесплотных фигур, как бы выплывающих из глубины и готовых вновь раствориться, уйдя в небытие. Следом — иллюстрации к отвергнутой церковью книге самого Воллара «Жизнь святой Моники», вполне, впрочем, безобидные рисунки. А вот в анварельных рисунках Родена к роману Мирбо «Сад пыток», обличающему жестокость внешне благопристойного французского общества, царят обнаженные женские фигуры, написанные в жёлтых, красных, коричневых тонах.

Особый интерес вызывает «Неведомый шедевр» Бальзана с гравюрами по рисункам Пикассо. Центральные темы романа — отношение старого мастера к своему произведению и модели — волновали и Пикассо, который создал живые образы художника и его натурщи, представляя женщину то грустной, то страстной, в облике богини и крестьянки.

Александра Митронова



**Александр Морозов**  
Натюрморт, подрамник,  
палка и гипсовый  
барельеф  
1857  
Холст, масло, 57,5x87.  
Из коллекции Русского музея

## НАТЮРМОРТ. МЕТАМОРФОЗЫ. ДИАЛОГ КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Государственная Третьяковская  
галерея, Москва  
2 ноября 2012—24 февраля 2013

184

У этой выставки необычный для музея формат, своего рода микс из имён и эпох. Зрителю предлагается неожиданное, иногда парадоксальное сопоставление различных по технике и замыслу произведений. Так, например, в разделе «Аллегорические на-

тюрморты» представлены картины с изображениями редких экзотических предметов и научных инструментов, картины в жанре *metemento mori*, и рядом произведения концептуалиста Игоря Манаревича: «Череп Буратино» и ассамбляж «Книга леса» из опилок, линейки, бумажных рулонов. Точно также в разделе «Цветы и плоды», где представлены натюрморты прославленных мастеров XIX века, «Натюрморт с цветами и фруктами» Ивана Хруцкого (1839) «номентирует» инсталляция Сергея Волохова «Три яблона» (1974). В разделе «Натюрморт в портретах и жанровых картинах» предметы, аналогичные изображённым на картинах, предстают в соседних витри-

нах, где выставлены чайные сервизы, нули, шкатулки, чертёжные инструменты.

В отдельных выставочных помещениях развешены графические работы мастеров XVIII—XIX венов, в том числе натюрморты «обманки» Фёдора Толстого, а завершают экспозицию установленные на подиумах обманки в виде человеческих фигур, созданные мастерами XVIII века и современной художницей Татьяной Назаренко.

Александра Миронова



1



2

1.  
**Сергей Базилев**  
Подруги. Аркадия  
2012  
Холст, масло, 100x120.  
© Галерея 11.12

2.  
**Сергей Базилев**  
Художник из Париза  
2008  
Холст, масло, 120x150.  
© Галерея 11.12

## СЕРГЕЙ БАЗИЛЕВ Розовое вино

Арт-студия «Доминанта»,  
Галерея 11.12, Москва  
28 сентября — 15 октября 2012

Когда-то Сергей Базилев был успешным и востребованным гиперреалистом. В приятной некричащей манере он пересказывал истории из жизни вполне реальных персонажей. Примерно в этом же ключе выступали и его коллеги — Сергей Шерстук, Семён Файбисович и др. —

кто-то склонялся в большей степени в неомодернизм, кто-то пытался соответствовать актуальному радикализму.

К середине нулевых ситуация изменилась. Возможно, в неодолимую конкуренцию с гиперреалистами вступили фотографы: технологическая революция позволила невероятно расширить формат. Может быть, и самих художников потянуло на эксперименты. Файбисович стал рефлексировать на разные аспекты фоторедантирования, Базилев расширил спектр живописных стилей, в его картинах появились фантазмагории, наие-то наслаения — он как будто стал соединять в одной картине сразу несколько реальностей.

Нынешняя серия в определённом смысле — возврат к изначальному базилевскому реализму, но с другим настроением, он лихо разбавляет реальность «экспрессией» и «впечатлением». Это очень искренняя живопись: Базилев пишет вещи, которые радуют и которые желанны. Намеренно и принудительно он надевает на зрителя розовые очки. И они «светофильтруют» — в плане цветопередачи и в плане настроения.

Михаил Гольдин

## ТЕАТР ВЕРЫ МУХИНОЙ. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРА

Московский музей  
современного искусства  
24 октября — 2 декабря 2012

Скульптор Вера Мухина — такое же устойчивое словосочетание как «Рабочий и колхозница». Представить, что лауреату пяти Сталинских премий, академику и народному художнику не удалось реализовать в профессии — крайне затруднительно. Однако нынешняя выставка — яркое подтверждение того, что даже известности иногда сопутствует невозможность высказаться, что успех ограничивает творца, создаёт жёсткие рамки ожиданий, за которые очень сложно вырваться. И поэтому совсем не удивительно, что «театральная» Мухина — *terra incognita* не только для простых зрителей, но и для специалистов.

Театральное наследие Мухиной — это огромное количество эскизов, набросков, проектов — работ, действительно, выдающихся, которые она с огромным интересом создавала в течение всей жизни и мечтала увидеть их на сцене. Первые эскизы она выполнила по собственной инициативе для Камерного театра А. Я. Таирова, предложив худруку не менять уже существующий спектакль, но сделать для него другие костюмы. Однако руководство театра не захотело «оживлять» неудачный спектакль, его просто сняли с репертуара. Костюмы для драмы Блона «Роза и Крест» уже были заказаны Мухиной, но Блок в надежде, что за его пьесу возьмётся Станиславский, так и не дал окончательного разрешения на постановку в Камерном театре. В итоге из всего множества театральных работ Мухиной воплощены были только костюмы для «Электры» Софокла в театре Евгения Вахтангова. Впрочем, куратор выставки Георгий Новаленко рассматривает театральное творчество Мухиной не только как отдельный пласт,

но и в том числе и как способ изучения её монументальной пластики. Он выводит, например, способы передачи движения в скульптурных работах именно из интесса Мухиной к театру.

Для этой выставки художник Вячеслав Колейчук разработал не столько дизайн, сколько сценографию пространства, построил колонны и полуколонны из бисерных нитей, оформил залы видео- и световыми проекциями на ткани, представляя их и как занавес, и как слои декораций, в которых существуют персонажи Мухиной. Выставку можно увидеть как совместное произведение Мухиной и Колейчуна. Его сценография служит не столько рамой для театральных эскизов, сколько самостоятельным произведением-оммажем Мухиной, интерпретирующим и комментирующим её работы.

Алина Стрельцова



**Вера Мухина**  
Слуга с нубином и кубном. Эскиз костюма и несуществующей постановке драматической поэмы Сэмэ Бенелли «Унин шутон» в Московском Камерном театре 1915—1916  
Бумага, анзапель, тушь, позолота, карандаш графитный, 22x19,2  
© Русский музей, Санкт-Петербург, 2012



**Джей и Дино Чепмены**  
 Конец веселья  
 2010  
 Стекловолокно, пластик,  
 смешанная техника в девяти  
 витринах, 215x128x249,8.  
 © Джей и Дино Чепмены  
 Фотографии © Hugo Glendinning  
 Courtesy White Cube

В интервью братьев, опубликованном в каталоге выставки «Конец веселья» (английское название End of Fun), они говорят, что если присмотреться к витринам, то можно найти отпечатки носов любопытных зрителей. Не верится, что ироничные Чепмены рассчитывают на такую бурную реакцию. Долго рассматривать месиво из бесконечного количества пластмассовых человечков неинтересно. Но многие впечатляются размерами невеселых сцен (витрины 1—8: 215x128,7x249,8; центральная: 215,4x128x128 см). Следовательно, работа очень дорогая.

У «Конца веселья» существует серьёзный подтекст, отсылающий к знаменитому

вопросу Адорно, возможна ли поэзия после Освенцима, и работам Жана Бодрийера об освещении войн в массмедиаальную эпоху. И если у французского философа реальная война исчезает и заменяется псевдоправдоподобной телевизионной картинкой, то война Чепменов работает на отназе человеческого мозга воспринимать её как событие с ненулевой вероятностью. Поэтому по Чепменам, поэзия, если под ней понимать и визуальное творчество, невозможна: «Конец веселья» не считает. Что вовсе не означает, что наступают весёлые и счастливые времена. Как заметили братья в упомянутом интервью, их Ад ещё недостаточно плох.

Идеология «Большого колеса» Куинна в МАММ противоположна чепменовским тотальным войнам. Его миры красивы и совершенны, как фигура Кейт Мосс в йогической позе, человеческий глаз, морская раковина, кусок парной говядины. Колесо должно вращаться и дальше, воспроизводя топ-моделей и прочие достижения природы. Эта идея важна для общества потребления, которое медленно, но верно прививается в России.

Дмитрий Новик

**ДЖЕЙК И ДИНОС ЧЭПМЕНЫ**  
 Конец веселья

**МАРК КУИНН**  
 Большое колесо  
 продолжает вращаться

Государственный Эрмитаж,  
 Санкт-Петербург  
 19 октября 2012—13 января 2013

Мультимедиа Арт Музей, Москва  
 25 октября — 16 декабря 2012

Почти буквальное совпадение двух выставок представителей УВА наводит на очевидную мысль, что художникам уже пятьдесят или около того и российский столицам надо было показывать их лет пятнадцать назад, сразу вслед, а лучше раньше, чем это сделали ведущие английские музеи — Британский, Тейт, Виктории и Альберта. Тем более, что тогда в России было больше естест-

венного, а не статусного интереса к УВА, и намного меньше граждан, ищущих, где бы им оскорбиться. А теперь и братья, и Куинн — это бренды, за которыми спрятаны высокотехнологичные производства с компьютерным сканированием и моделированием, десятки безымянных ассистентов, превращающих замыслы в сложные произведения из бронзы и фибергласа. В крайнем случае, из замороженной крови самого художника.

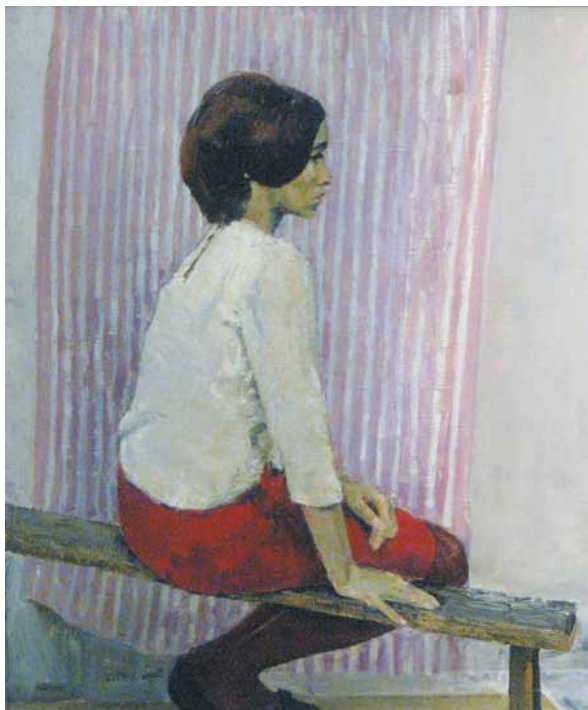
Логика в поназе обеих выставок существует. Эрмитаж, выставляя Чепменов, пытается решить две задачи. Первая, международная, состоит в том, что универсальный музей XXI века не может игнорировать современное искусство. Иначе он не конкурент Метрополитен, Британскому, Лувру. Но музей должен отбирать для показа художников, которые войдут или уже попали в учебники по истории искусства. УВА место там обеспечено. Справедливости ради заметим, что у большинства участников эрмитажных выставок молодого американского (2007) и британского (2009) искусства,

скорее всего, мало шансов. Но эти проекты готовились вместе с Чарлзом Сагати, у него с «проходом» всё в порядке. Вторая, внутренняя, задача заключается в экспансии Эрмитажа по всему культурному полю. Он стремится присутствовать везде, производя все виды событий от официальных балов только для толстошумов со строжайшим дресс-кодом до мольдённых тусовок. То же самое относится к выставкам: от первобытных черепков до сложной инсталляции Чепменов, которая состоит из девяти витрин, под завязку набитых эпизодами большой войны «реальных» нацистов прошлого с мифологемными «наци» будущего. Другая версия войны принадлежит известному бизнесмену Франсуа Пино, она выставлялась в его музее в Пунта делла Догана в Венеции во время 54-й Венецианской биеннале.

Кстати, и вопросу о «всеядности». В двух шагах от зала-трансформера с раздвижными стенами (особой гордостью Эрмитажа), где выставлены Чепмены, находится выставка декупажей датской королевы Маргреты II на темы сказок Андерсена.



**Марк Куинн**  
 Жизнь вдыхает дыхание  
 (Вдох)  
 2012  
 Шлифованная лакированная  
 бронза, 73x69x53.  
 © Marc Quinn Group  
 Courtesy: Marc Quinn Studio



Любовь Костенно  
Одетая женская  
постановка в красной  
юбке на полосатой  
драпировке  
1967  
Холст, масло, 100x82,5  
Методфонд факультета живописи  
Санкт-Петербургской Академии  
художеств

### СОВЕТСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ. 1953—1968

Музей Академии художеств,  
Санкт-Петербург  
15 ноября — 10 декабря 2012

Академия сдержала слово. Она показывает студенческие работы времён хрущёвской оттепели, имена авторов ничего не говорят за пределами Репинского института. Рано ушедший график Борис Власов и ныне активно работающая живописец Любовь Костенно — единственные исключения.

Идея проекта — показать, как академическая традиция адаптировала идеи «первой перестройки», как начинающие художники пытались уйти от слащавостей соцреализма.

Анатолий Знач, Юрий Пенушкин, Эльбрус Санкаев явно любят свои мо-

делями, одетыми в пёстрые юбки по моде начала шестидесятых. Время защитных гимнастёрки и пальто с чужого плеча, кажется, ушло в прошлое. Юрий Михайлов тщательно прописывает выражение лица вознесённой на подиум обнажённой натурщицы. Она служит Искусству, а не отработывает оплаченные часы. В цветной литографии «Объяснение» Власов показывает любовный диалог лыжницы и лыжника на крутом склоне, трепетно избегая как малейшего намёка на сексуальность, так и пафоса высоких чувств.

Такое же адекватное отражение времени находит Костенно в картине «Натюрморт с кирпичами». Вместо «великих строен», «лихорадки будней» и прочей идеологической трескотни, художница изображает строительные материалы, мастерок и ведро с краской. Как в натюрмортах старых мастеров, здесь нет ни-

чего случайного. Кирпичи символизируют надежду на построение светлого будущего, красна — участие художников в этом созидательном процессе.

На фоне хора, поющего гимн разуму и прогрессу, выделяется офорт Олега Иванова «Городской пейзаж». Мрачные тени прохожих, старый трамвай, пробивающий себе путь в темноте, выглядят предупреждением оптимистам. Иванов оказался точен в своих предчувствиях. Август 1968-го похоронил не только «пражскую весну», в те дни умерла идея социализма с человеческим лицом.

Дмитрий Новик



Иван Плющ  
Проект «Процесс  
прохождения».  
Фрагмент экспозиции  
2012  
Права на изображение  
принадлежат автору

### ИВАН ПЛЮЩ Процесс прохождения — 3

Галерея Anna Nova,  
Санкт-Петербург  
2 ноября — 1 декабря 2012

Два предыдущих «прохождения» Плющ показал на II Уральской индустриальной биеннале. Там он тематизировал утрату времени как утрату советской истории. В третьем «прохождении» Плющ говорит об утрате времени современным человеком,

точнее — его выпадении из времени. Мы живём в системе отсчёта, где нет прошлого, настоящего и будущего, а есть разрастающийся хаос, взрывоопасная смесь реальных фантов, добросовестных заблуждений и грубых мистификаций. Медиальные структуры, как система зернал, множат состояние тревоги. Не случайно такими модными стали заявления разного рода шарлатанов, предсказывающих конец света.

Плющ демонстрирует выпадение из времени бунвально. На картинах его персонажи осыпаются, оставляя после себя белый силуэт на фоне цветастых открыточных

пейзажей. Возможно, «блэн-аут» застал их во время очередного путешествия, которое было попыткой замедлить личное время. По сути, тание вояжи — локальный вариант бегства от времени.

На втором этаже галереи художник воспроизводит старый дачный домин. Его можно потрогать, но в нём нельзя поселиться, даже, если крыша недавно отремонтирована. Грубые доски и ржавое кровельное железо только усиливают ощущение эфемерности приюта.

Дмитрий Новик



Борис Кошелюхов  
Зеркага  
2005  
Лынная ткань, масло, 60x80.  
Из коллекции собрания  
Аслава Чечоева с разрешения  
Нового Музея

### 70 000 ЛЕТ БОРИСА КОШЕЛЮХОВА

Новый музей, Санкт-Петербург  
11 октября — 25 ноября 2012

Главное произведение Бориса Кошелюхова (род. 1942) — он сам и его долгосрочная артистическая стратегия. Её суть — не встраиваться ни в какие институции. С 1994 года он реализует проект

Two Highways — о двух путях человечества — физическом и экзистенциальном.

Кошелюхов завершил пока две части проекта. Первая — 1200 пастелей (выставлены полторы сотни); работа выглядит попыткой создать лица и образы мира, найти место каждому в потоке времени. Вторая часть — тысячи компьютерных эскизов главного полиптиха. Они в экспозицию не вошли, выставлены только перенесённые на холст фрагменты метанарты, напоминающие одновременно Мירו, Мунна и Динса.

В двухтомном каталоге выставки опубликованы компьютерные визуализации того, как могли бы выглядеть «два хайвея» на стенах петербургских брандмауэров.

Наверное, проект Two Highways никогда не будет реализован, как недостижима гармония небесного и земного, человека и социума. Но это ничуть не умаляет заслуг Кошелюхова перед искусством. По крайней мере, в его мрачноватой петербургской версии.

Дмитрий Новик



## АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ 1960–Х ГОДОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АЛЕКСАНДРА РЕЗНИКОВА

Ка'Фоскари Эспозициони, Венеция  
6 октября — 19 ноября 2012

Коллекция Резникова в последние годы получила определённую известность в России и за рубежом. Многие произведения из этой коллекции экспонировались в рамках специальных проектов на ярмарках «АртПариж» и «АртМосква» и на ряде выставок. Всего в коллекции представлено около сотни художников, почти все заметные мастера означенной эпохи. Сегодня в ней более 200 работ. В Венеции была выставлена примерно половина собрания.

Собрание Александра Резникова интересно именно как пример уклонения от всеядной всеохватности коллекций-историй. Она посвящена абстракционизму советского «андеграунда». Ядро коллекции — произведения московских и ленинградских абстракционистов, начиная с 1950-х годов. При этом в коллекции присутствуют, как интегрирующее дополнение, работы пограничные между «предметной» и «беспредметной» живописью.

Одной из характерных черт московского андеграунда, по убеждению кураторов (Дж. Барбьери, С. Бурины, С. Александров и Н. Котрелёв) ставшему для них критерием отбора материала и экспозиционной стратегии, является стилистическое «многоязычие». Художники-нонконформисты не стремились официальным образом отстаивать политическое несогласие: их несогласие было скорее «лингвистическим», оно оборачивалось «простым» желанием иметь право использовать язык, отличный от официального. Тут нет признаков какого-то «энклитизма»: каждый художник работал совершенно автономно, часто выбирал центром собственного искусства себя самого. Выставка должна была отобразить это реальное свойство исторического материала.

Зритель видел общепризнанных мэтров — Анатолия Зверева, Евгения Михнова-Войтенко, Владимира Немухина, Михаила Рогинского, Юло Соостера, Эдуарда Штейнберга, Владимира Яковлева, Владимира Янчилевского. Но отмечу и другое — у собрания Резникова есть свои особенно выигрышные позиции. Прежде всего — весьма полное по списку имён и наглядное собрание участников студии Элия Белютина. Не менее интересна под-

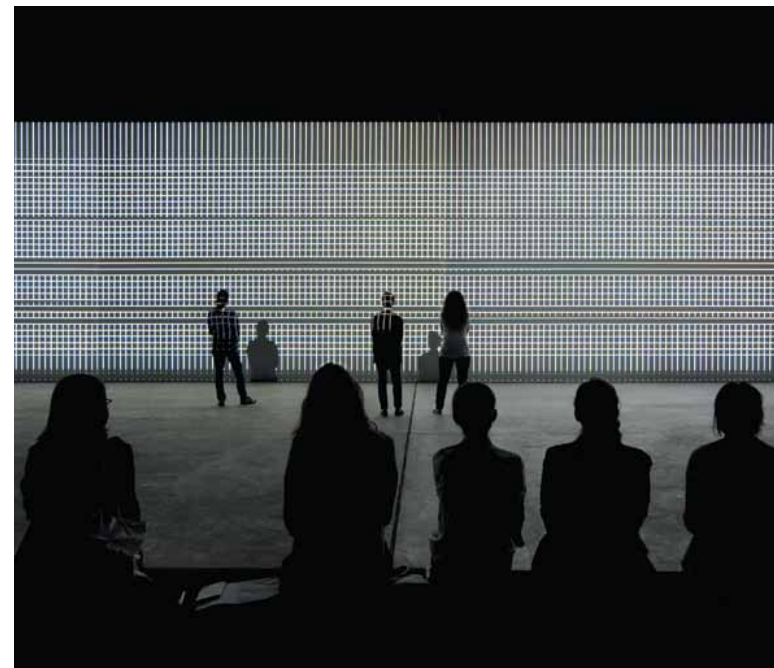
борка произведений нинетистов, в том числе работы Франциско Инфанте-Арана или Римма Заневская. Рядом произведения Зенона Комисаренко, мастера самого старшего поколения послевоенных беспредметников. Упомяну ещё художников, редко учитываемых в балансах нефигуративной живописи — Игоря Ворошилова, Александра Жданова, Олега Кудряшова, Александра Панкина. Наконец, нельзя не сказать о замечательном собрании в собрании — о выборе работ Лидии Мастерновой.

Выставка была увязана с дидактической деятельностью Центра изучения культуры России. Полезным и эффектным средством контентуализации оказались мультимедийные приложения — электронный архив персоналий и электронная карта «подпольной» Москвы, позволявшая проецировать на большой экран исторические документы в привязке к Лианозово и Измайловскому парку,ВДНХ, Манежу и другим достопримечательным узлам московского андеграунда.

Николай Котрелёв



Вагрич Бахчанян  
Черный квадрат  
1979  
Нартон, холст, 28x28.  
Из коллекции Александра Резникова



Карстен Николаи  
Unidisplay  
2012  
Вид инсталляции в фонде HangarBicocca, Милан  
Фотография: Agostino Ossa  
© Fondazione HangarBicocca, Milan

## КАРСТЕН НИКОЛАИ Unidisplay

Фонд HangarBicocca, Милан  
21 сентября — 2 декабря 2012

Монументальное пространство бывшей фабрики превратилось в клубный чёрно-белый чилл-аут. Под тренинганье, шуршание, звон и нервный бит аналоговых синтезаторов хаотично двинутся, сливаются и разбиваются в дребезги белые невадрики, пруттики, окружности — тысячи простеньких фигур из додигитальной эпохи.

Идея проекта стара как современное искусство. Электронные звуки сосуществуют в гармонии с электронными образами и мягко воздействуют друг на друга (по крайней мере, создаётся такое впечатление). Конечно, все это уже видели тысячу раз на выставках Билли Клувера и группы Е. А. Т., во время зазорных хеппенингов от Флюксуса, у Нам Джун Пайна,

у гномоподобных профессоров университета Карлсруэ... Впрочем, у Карстена Николаи (р. 1965) есть и более влиятельные современники — красноглазые, бледнолицые виджеи, короли рэйвов и модных с художественной причудой клубов Берлина и Гамбурга образца 1990-х. Николаи сам родом из тех дискотек и тех вечеринок. Он, безжалостно выкручивая ручки прелестных «Мугов» и «Роландов», заводил публику битами и электронными картинками, которые, как тогда назалось, полностью повиновались нехитрым сенвенциям дискотечных композиций. Рэйверы были у его ног. А теперь там же — чувствительные любители актуального искусства. Расположившись на скамейках перед 40-метровым экраном, они тихо наблюдают чёрно-белый полосато-илетчатый мир в крупный горох и мелкий пиксель. От цветового контраста рябит в глазах, кружится голова, пол ходит под ногами, выбрасывая зрителя в трёхмерное пространство Николаи, которое напоминает обманчиво объёмные кубы и сетки техноклипов начала 1990-х.

Художник утверждает, что одна из целей проекта — дать возможность зрителю проникнуть в его искусство, стать его важной частью. Может оно и так. Однако на фоне громадного экрана, перемигивающегося сотнями чёрно-белых кружков и полосок, человек оказывается совершенно невидимым и неслышимым. Он растворяется. И какой-нибудь любящий дешёвую философию критик непременно назовёт Николаи демилургом идеального технократичного мира, уничтожающего всё «слишком человеческое», не терпящего нюансов и посторонних звуков. Но пафос теорий и монументальность проекций иллюзорны. Достаточно выключить блок питания, чтобы закончить эту антигуманную дискотечку.

Ольга Хорошилова



**Даг Айткен**  
Тильда Суинтон  
Проект «Источник»  
2012  
Фотографии: Courtesy Of Doug  
Aitken Workshop And 503 Gal-  
lery, NY

192

## ДАГ АЙТКЕН Источник

Галерея Тейт Ливерпуль  
15 сентября 2012—13 января 2013

В рамках Ливерпульской биеннале 2012 года американец Даг Айткен (р. 1968) представил новый проект, посвящённый источникам вдохновения. Вооружившись видеокамерой, он объехал полмира, встретился и проинтервьюировал известных деятелей культуры XXI века. Затем вместе с архитектором Давидом Аднае спроектировал круглый павильон, который ныне стоит возле галереи Тейт и переливается в ливерпульской ночи всеми цветами радуги.

Войдя в него, зрители погружаются в наофонию человеческих голосов и видят одновременно на шести экранах лица известных людей. Джен Уайт, Тильда Суинтон, Бэн, Майк Келли, Томас Деманд,

Паоло Солери и десятков других ведут с Дагом неспешный диалог об искусстве и творчестве. Одно интервью сменяется другим, и так до бесконечности. Однако чтобы понять их смысл, нужно подойти почти вплотную к экрану — иначе голос звезды сливается с прочим словопотоком.

В смысле эстетики и красоты эта инсталляция — существенный шаг назад. В 1990-е и 2000-е годы американский художник успел заворонить добрую половину злых анул пера роскошными видеофресками онеанов, сюрреалистическими картинами диких животных в номерах-люкс, фантастическими глазами, страшно вытарашенными из стен венского Сецессиона... Гипнотическое и крепко напоминающее зрелище. И вдруг — интервью, без изысков, фресок и спецэффектов. Но у Айткена есть оправдание — его американское происхождение. Он твёрдо верит в силу слогана «you can do it». Он предлагает внимательно посмотреть и по-

слушать деятелей культуры, вдохновиться их примером и после посещения ливерпульского павильона просто взять и сделать искусство. Айткен уверен в том, что чужой пример и чужой успех способны разбудить талант в ком угодно — домохозяйке, полимене, бомже. Хорошая правильная американская идея. Но абстрактная форма всё же побеждает социальное содержание. Стоит просто сделать шаг назад — от экранов в середину зала, и правда жизни вновь сливается в пёструю наофонию, в тот звуковой сор, из которого, в общем, и рождается стихия вдохновения.

Ольга Хорошилова

## РОБЕРТ ГОБЕР Работы из собрания Эмануэля Хоффмана и базельского Публичного собрания искусства

Музей современного искусства, Базель  
12 октября 2012—10 февраля 2013

На первом этаже музея — реконструкция инсталляции Роберта Гобера (р. 1954) «Разделённая стена с водостонами», созданная специально для музея в 1994—1995 годах. Помимо её центральной части, стены с двумя дверными проёмами, здесь выставлены другие хиты художника 1990-х — 2000-х годов.

Историческая реконструкция — вещь модная. В ней играют не только менеджеры-компаньоны и студенты истфана, но и кураторы крупных музеев. Они либо полностью воссоздают наную-то известную выставку, прогремевшую во второй половине XX столетия, либо предлагают новую версию старого проекта. Швейцарцы, ме-

щане и традиционалисты по духу, избрали первой и более сложный способ. Сотрудники базельского музея Никола Дитрих не один год работал над реконструкцией громкого проекта Гобера. Ведь следовало не только правильно, то есть в полном соответствии с задумкой мастера, рассредоточить объёмы по залу, но и воссоздать само пространство. Насколько это удалось Дитриху и Гоберу, можно убедиться здесь же.

У входа зрителей встречает стенд с белым картонным макетом старой выставки. Всё так — или почти так. Швейцарцы не утерпели и добавили к тогдашним несколько новых работ американца 2000-х годов, которые, впрочем, никак не повлияли на общую концепцию реконструкции. Главный образ проекта — отверстие для водостона. Вещь сколь банальная, столь и многообразная. Для обывателя — это привычная и вечно шумящая дырка, послушно всасывающая неприглядные откаты пищи и прочие результаты человеческой жизнедеятельности. Гобер превратил её в дьявольское окно в поту-

сторонний пугающий тёмный и грязный мир, изрыгающий адские бульнающие звуки. Он наполнил этими отверстиями всё пространство музея. Их можно найти у цоколя «Разделённой стены», на ногах, сваленных, словно бревна на очаге, в груди пугающе живого обрубка тела, ануратно положенного в белую корзину. И даже сердце богоматери безжалостно проткнуто нанализационной трубой. Некоторые критики, впрочем, добавляют к этой сложной гамме инфернальных метафор ещё и гомосексуальные оттенки... Однако что бы не говорили, скульптуры Гобера — это прежде всего триллеры в стиле Хичкока, которые пугают, смущают и даже отвращают, но по старинке — стильно и со вкусом.

Евгения Доброво

193



**Роберт Гобер**  
Без названия  
1998—1999  
Литой пластик, пчелиный  
воск, пигмент, литая латунь,  
человеческие волосы,  
27,9x47,6x33,3.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung, De-  
positum in der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel  
Фотографии © Martin P. Bühler,  
Kunstmuseum Basel



**Фрэнк Стелла**  
 Непобедимая Армада  
 1989  
 Окрашенный алюминий,  
 315 × 185,5 × 99  
 Fondation Beyeler, Riehen / Basel  
 Foto: Robert Bayer, Basel  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

## СКУЛЬПТУРА КЕНА ПРАЙСА: РЕТРОСПЕКТИВА

Музей искусства Лос-Анджелеса  
 16 сентября 2012—6 января 2013

В феврале этого года из жизни ушёл Кен Прайс (1931—2012), один из наиболее ярких американских скульпторов второй половины XX века. В его честь музей организовал масштабную ретроспективу — около 100 произведений с 1960-х до 2011 года.

Закон Марна Твена остаётся, увы, актуальным. Чтобы стать известным, художнику нужно умереть. При жизни Прайс не был звездой — его мастерство, пластика и поэтичность работ не могли соперничать с точёными биоморфными гигантами Генри Мура или Барбары Хелпворт. К тому же Прайс был творчески непостоянен, много экспериментировал, легко уходил от текучих форм в геометрическую абстракцию или поп-арт. Но возможно, он просто не нашёл правильного менеджера

с правильными связями (это столь важно в американском искусстве). Так или иначе, при жизни он стал известен как «выдающийся калифорнийский скульптор». Немало для способного ремесленника, но слишком обидно для талантливого художника с огромным творческим потенциалом и сложной стилистической палитрой.

Но и сейчас имя Прайса ещё не достаточно укрепилось в люксовом арт-мире. Он нуждается в дополнительной рекламе. И рекламу эту обеспечил покойному мастеру его давний друг и преданный собиратель — архитектор Фрэнк Герри. Специально для этой ретроспективы он срежиссировал пространство, наполнив его белыми кубическими нишами, в которых одинаково гармонично смотрятся и пёстрые ланированные многоугольники и текучие биоморфные объекты.

Выставка построена в обратной хронологической перспективе. В первом зале — последние по времени произведения Прайса — тихие, пластичные биоморфные объекты, напоминающие ленивых одали-

сок. По соседству — хиты мастера 1990-х годов, пёстрые крапчатые скульптуры из обожжённой глины, покрытые толстым слоем акрила. 1980-е годы представлены яркими геометрическими формами и серией объектов, имитирующих снастистые породы. Милые горшочки с острыми ручками и расписные блюда 1970-х годов были созданы под воздействием мексиканской народной керамики, к которой Прайс никогда не был равнодушен. Произведения художника, созданные в 1960-е годы, завершают ретроспективу и одновременно логически замыкают круг поисков, начавшихся и закончившихся биоморфизмом.

Елизавета Арено

## ФРЭНК СТЕЛЛА Ретроспектива. Работы 1958—2012 годов

Художественный музей Вольфсбурга  
 8 сентября 2012—20 января 2013

Фрэнк Стелла (р. 1936), один из немногих сегодня живых героев американского искусства 1950—1960-х, до сих пор разрабатывает принципы абстрактной живописи, ставя вопрос о судьбе абстракции в XXI веке. В начале 1950-х он буквально ворвался на нью-йоркскую арт-сцену с полотнами из серии «Чёрная живопись», которые не только заострили идущие в то время дебаты о минимализме, но и подготовили переход живописи от плоскости картины к объёму в пространстве. Однако в отличие от своих современников, Стелла двинулся в ином направлении, от минима-

лизма к максимализму, создавая пышные, почти барочные рельефы. Эти работы свидетельствуют о том, что живописное произведение — это, скорее, объект, нежели изображение чего-либо.

Все подробности развития творческой манеры художника на протяжении почти полувека отслежены в экспозиции — более шестидесяти крупномасштабных объектов и восемьдесят две работы на бумаге. В сущности, зритель имеет возможность ознакомиться с некой последовательностью успешных попыток завоевания пространства. Это стремление к выходу из плоскости холста в трёхмерность, по мнению самого Стеллы, отчасти представляет собой и возвращение назад: к конструктивизму, к Малевичу и Татлину с их пространственными экспериментами.

Путь Фрэнка Стеллы — от легендарной эпохи почти монохромной живописи цветового поля (Барнета Ньюмана и Марка

Ротко) 1950-х к новейшим поискам абстракции в XXI веке. Он, таким образом, и завершает эту традицию и в то же время оказывается её новатором. Большая персоналия в Вольфсбурге показывает Стеллу как классика современной американской живописи, чьи взаимосвязи с историей искусства выходят далеко за пределы этого пятидесятилетия. Но в экспозиции нет строгой хронологии: поздние работы оказываются в ранних контекстах и наоборот. Зритель сам может выстраивать сюжетные линии и взаимосвязи в исаниях художника.

Дарья Барышникова

**Кен Прайс**  
 Горбатая Венера  
 2000  
 Обожжённая раскрашенная глина,  
 41,5 × 29 × 13 дюймов,  
 Dallas Price and Bob Van Breda  
 © Ken Price  
 Photo © Fredrik Nilson





**Пер Киркебю**  
Без названия  
2006  
Холст, темпера, 78,7х68,5  
дюймов.  
© Michael Werner Gallery, New  
York, London, and Berlin

### ПЕР КИРКЕБЮ Живопись и скульптура

Собрание Phillips, Вашингтон  
6 октября 2012—6 января 2013

Не самая масштабная, но, безусловно, яркая ретроспектива работ одного из титанов скандинавской абстракции — датчанина Пера Киркебю (р. 1938). Американской публике предложено оценить 26 широкоформатных полотен и 11 бронзовых скульптур.

В США, где так ценят свой национальный авангард и свой абстрактный экспрессионизм, показывать датского классика — всё равно, что возить самовары в Тулу. Его неизменно будут сравнивать со слоннами и ранними американскими мастерами этнического экспрессионизма. И Киркебю заранее приговорили и почётному второму месту, ведь, по мнению американских кураторов, вначале была новая американская живопись, а затем — вся прочая, к которой относят французский ар брю, международную группу СоВрА и других мягкотелых европейцев, не смогших попасть

в учащенный ритм бегущего впереди американского авангарда. Поэтому на датчанина здесь смотрят с холодным интересом и несколько свысока.

Киркебю, действительно, не был первым — даже в Европе. Пока он сутулился над геологическими учебниками, нарябал химические формулы в тетрадне и завороченно наблюдал бег колпих солнечных зайчиков по кварцевой поверхности каменных пород, в Париже уже скандалили абстракционисты, а голландцы и бельгийцы объявили о том, что «дело сюрреалистов выслушано», и что настало время обливаться холсты красной. Только в середине 1960-х Киркебю начал ходить в галереи, осторожно участвовал в работе экспериментальной арт-шюлы в Копенгагене и много-много путешествовал. В итоге к концу десятилетия он смог заявить о себе застенчиво экспрессивными абстракциями, созданными на поверхности мазонита (не забудем, что Киркебю — геолог), в которых без труда угадываются очертания любимого поля, деревенского дома и сада. Несколько его ранних холстов можно увидеть на выставке.

Киркебю так и не решился покончить с фигуративностью и углубиться в пла-

менеющую магму абстракции. Он даже пробовал соединять несоединимое — сильные жирные мазки и тонкие дрожащие контуры изб накладывал на скользкую поверхность идеальных геометрических фигур (к примеру, «Изображение Юнатана» 1972—1973). Тогда же он придумал своеобразный «деколлагж». Вечером обильно покрывал холст или мазонит несколькими слоями краски, а утром, подобно геологу, продирался к первому, самому раннему слою, грубо сосребая одну красочную поверхность за другой. Возможно, этот способ подсказал ему Раймон Хейнс. В 1980-е годы Киркебю увлекся скульптурой. Он начал экспериментировать с рифмами, всерьез изучал творчество Рембрандта, Сезанна, Ван Гога, о которых написал эссе. Сейчас Киркебю — великий и непринасаемый, живой классик, гордость Дании. Но для американцев он — «один из сотни». Интересный, занимательный. Не болей.

Елизавета Арене

# ПОДПИСКА

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ РЕДАКЦИЮ ~

Вы можете подписаться на любой адрес в РФ одним из способов:

- 1) В редакции: Москва, Красный Октябрь, Берсеневская наб., д.8, стр.1, тел.: (499) 713 6740
- 2) Отправить заявку на e-mail: [podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)
- 3) Оформить приложенный подписной купон

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА ~

По каталогу «Газеты. Журналы», подписной индекс 84202

По Объединенному каталогу «Пресса России», подписной индекс 16359 (полугодовой), 10684 (годовой)

Агентство подписки «Гал», тел.: (495) 981 0324, [www.setbook.ru](http://www.setbook.ru)

Агентство подписки «Интер-Почта 2008», тел.: (495) 500 0060, [www.interpochta.ru](http://www.interpochta.ru)

Агентство зарубежной подписки «МК-Периодика», тел.: (495) 672 7012, [www.periodicals.ru](http://www.periodicals.ru)

## ИСКУССТВО

Заполните бланк оплаты,  
оплатите его в любом банке,  
отправьте копию оплаченной  
нвнтации по адресу:

119072, Москва, Берсеневская наб., д.8, стр.1  
журнал «Искусство»

или

на e-mail: [podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)

### ИЗВЕЩЕНИЕ

ООО «Журнал «Искусство»  
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001  
получатель платежа  
Р/с 4070281000010001228 в ОАО «Банк Москвы»  
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219  
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика \_\_\_\_\_

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

вид платежа	сумма	дата			
Подписна на журнал «Искусство»					
Итого					
2013	№1	№2	№3	№4	

Кассир

### КВИТАНЦИЯ

ООО «Журнал «Искусство»  
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001  
получатель платежа  
Р/с 4070281000010001228 в ОАО «Банк Москвы»  
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219  
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика \_\_\_\_\_

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

вид платежа	сумма	дата			
Подписна на журнал «Искусство»					
Итого					
2013	№1	№2	№3	№4	

Кассир

# ~ КАЛЕНДАРЬ ~

## АВСТРИЯ

МАРИЯ ЛАССНИГ.  
РЕТРОСПЕКТИВА  
17.11.2012—07.04.2013  
Новая галерея, Грац  
www.neuegalerie.at

МИКЕЛАНЖЕЛО  
ПИСТОЛЕТТО  
29.09.2012—20.01.2013  
Кунстхаус Грац  
www.museum-joanneum.at

МАРКУС ХОФЕР  
18.10—27.01.2013  
Альбертина, Вена  
www.albertina.at

ЭРВИН ВУРМ  
12.12—17.02.2013  
Альбертина, Вена  
www.albertina.at

МАНС ЭРНСТ  
23.01—05.05.2013  
Альбертина, Вена  
www.albertina.at

## БЕЛЬГИЯ

МАРЛЕН ДЮМА  
11.10.2012—20.01.2013  
БОЗАР, Брюссель  
www.bozar.be

КОНСТАНТ ПЕРМЕКЕ



11.10.2012—20.01.2013  
БОЗАР, Брюссель  
www.bozar.be

МАТИАС ФАЛДБАНКЕН  
15.12—03.03.2013  
Центр современного  
искусства Wiels, Брюссель  
www.wiels.org

## ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ВЕСЕЛЬЕ — ГЛАВНАЯ  
ОСОБЕННОСТЬ  
СОВЕТСКОГО СОЮЗА



21.11.2012—01.03.2013  
Галерея Саатчи, Лондон  
www.saatchi-gallery.co.uk

РАЗБИВАЯ ЛЕД:  
МОСКОВСКОЕ  
ИСКУССТВО, 1960—80  
21.11.2012—24.02.2013  
Галерея Саатчи, Лондон  
www.saatchi-gallery.co.uk

СОБЛАЗНЕННАЯ  
ИСКУССТВОМ:  
ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ  
ФОТОГРАФИИ  
31.10.2012—20.01.2013  
Национальная галерея,  
Лондон  
www.nationalgallery.org.uk

РИЧАРД ГАМИЛЬТОН.  
ПОЗДНИЕ РАБОТЫ  
10.10.2012—13.01.2013  
Национальная галерея,  
Лондон  
www.nationalgallery.org.uk

ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНЦА:  
ФРЕДЕРИК ЧЕРЧ  
И ПЕЙЗАЖНЫЕ НАБРОСКИ  
06.02—28.04.2013  
Национальная галерея,  
Лондон  
www.nationalgallery.org.uk

ПОТЕРЯННЫЙ ПРИНЦ:  
ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ  
ГЕНРИХА СТЮАРТА  
18.10.2012—13.01.2013  
Национальная портретная  
галерея, Лондон  
www.npg.org.uk

ПРЕМИЯ TAYLOR WESSING  
PHOTOGRAPHIC PORTRAIT  
PRIZE  
08.11.2012—17.02.2013  
Национальная портретная  
галерея, Лондон  
www.npg.org.uk

ПРЕРАФАЭЛИТЫ:  
ВИКТОРИАНСКИЙ  
АВАНГАРД  
12.09.2012—13.01.2013  
Галерея Тейт, Лондон  
www.tate.org.uk

ШВИТТЕРС В БРИТАНИИ  
30.01—12.05.2013  
Галерея Тейт, Лондон  
www.tate.org.uk

УИМЛЯМ КЛЯЙН + ДАЙДО  
МОРИЯМА  
10.10.2012—20.01.2013  
Тейт Модерн, Лондон  
www.tate.org.uk

РАЗБРЫЗГИВАНИЕ:  
ЖИВОПИСЬ ПОСЛЕ  
ПЕРФОРМАНСА  
14.11.2012—01.04.2013  
Тейт Модерн, Лондон  
www.tate.org.uk

СВЕТ С ВОСТОКА  
13.11.2012—07.04.2013  
Музей Виктории  
и Альберта, Лондон  
www.vam.ac.uk

ГОЛЛИВУДСКИЙ КОСТЮМ  
20.10.2012—27.01.2013  
Музей Виктории  
и Альберта, Лондон  
www.vam.ac.uk

## ГЕРМАНИЯ

КАРЛ ФРИДРИХ ШИННЕЛЬ



01.02—12.05.2013  
Kunsthalle der Huro-Kul-  
turstiftung, Мюнхен  
www.pinakothek.de

БЕРЛИНСКАЯ СКУЛЬПТУРА.  
ДЕГЕНЕРАТИВНОЕ  
ИСКУССТВО  
01.11.2012—28.01.2013  
Новая Пинакотека, Мюнхен  
www.pinakothek.de

ФРИЦ ВИНТЕР  
И АБСТРАКТНАЯ  
ФОТОГРАФИЯ



09.11.2012—17.02.2013

Пинакотека современности,  
Мюнхен  
www.pinakothek.de

РЕВОЛЮЦИЯ НА БУМАГЕ.  
ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
КЛЮЗЕР  
18.10.2012—20.01.2013  
Старая Пинакотека,  
Мюнхен  
www.pinakothek.de

МАРТИН ХОНАРТ  
07.10.2012—07.04.2013  
Гамбургский вокзал,  
Берлин  
www.hamburgerbahnhof.de

ШАРЛЬ МЕРИОН  
11.11.2012—12.03.2013  
Кунстхалле, Гамбург  
www.hamburger-kunsthalle.de

## ДАНИЯ

ИНДИЯ. ИСКУССТВО  
СЕГОДНЯ  
18.08.2012—13.01.2013  
Музей современного  
искусства АРКЕН,  
Копенгаген  
www.arken.dk

КАРЛ ХЕННИНГ ПЕДЕРСЕН  
02.02—11.08.2013  
Музей современного  
искусства АРКЕН,  
Копенгаген  
www.arken.dk

ДЕТАЛИ. ИЗ КОРОЛЕВСКОЙ  
КОЛЛЕКЦИИ  
ГРАФИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВА  
12.10.2012—17.03.2013  
Национальная галерея  
Дании, Копенгаген  
www.smk.dk

## ИСПАНИЯ

КЛАС ОЛДЕНБУРГ.  
ШЕСТИДЕСЯТЫЕ  
30.10.2012—17.02.2013  
Музей Гуггенхайма,  
Бильбао  
www.guggenheim-bilbao.es

ЭГОН ШИЛЕ



02.10.2012—06.01.2013  
Музей Гуггенхайма,  
Бильбао  
www.guggenheim-bilbao.es

ГОГЕН. ПУТЕШЕСТВИЕ  
В ЭНЗОТИНУ  
09.10.2012—13.01.2013  
Музей Тиссен-Борнемиса,  
Мадрид  
www.museothyssen.org  
ИМПРЕССИОНИЗМ  
И ПЛЕНЭРНАЯ ЖИВОПИСЬ.  
ОТ КОРО ДО ВАН ГОГА  
05.02—12.05.2013  
Музей Тиссен-Борнемиса,  
Мадрид  
www.museothyssen.org

МАРИЯ БЛАНШАР  
17.10.2012—25.02.2013  
Центр искусств королевы  
Софии, Мадрид  
www.museoreinasofia.es

ХЕЙМО ЗОБЕРНИГ

09.11.2012—15.04.2013  
Центр искусств королевы  
Софии, Мадрид  
www.museoreinasofia.es

МАРТИН РИКО. ПЕЙЗАЖИ  
30.10.2012—10.02.2013  
Национальный музей  
Прадо, Мадрид  
www.museodelprado.es

ТИЦИАН. ИОАНН  
КРЕСТИТЕЛЬ  
06.11.2012—10.02.2013  
Национальный музей  
Прадо, Мадрид  
www.museodelprado.es

МОЛОДОЙ ВАН ДЕЙК  
20.11.2012—03.03.2013  
Национальный музей  
Прадо, Мадрид  
www.museodelprado.es

## ИТАЛИЯ

ПОРТРЕТ ОДНОГО  
ГОРОДА. ИСКУССТВО  
В РИМЕ 1960—2001  
29.11.2012—26.05.2013  
Музей современного  
искусства МАКРО, Рим  
www.museomacro.org  
ДЖИММИ ДАРХЭМ  
29.11—10.02.2013  
Музей современного  
искусства МАКРО, Рим  
www.museomacro.org

ИТАЛИЯ ЛЕ НОРБЮЗЬЕ  
18.10.2012—17.02.2013  
Национальный музей  
искусства XXI века  
МАХХИ, Рим  
www.fondazionemaxxi.it

УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ.  
VERTICAL THINKING

17.11.2012—03.03.2013  
Национальный музей  
искусства XXI века  
МАХХИ, Рим  
www.fondazionemaxxi.it

АЛИГИЕРО БОТТИ  
В РИМЕ



23.01—06.10.2013  
Национальный музей  
искусства XXI века  
МАХХИ, Рим  
www.fondazionemaxxi.it

РОБЕР ДУАНО. ПАРИЖ  
И СВОБОДА  
29.09.2012—03.02.2013  
Palazzo Delle Esposizioni,  
Рим  
palazzoesposizioni.it

ВЕРМЕЕР  
27.09.2012—20.01.2013  
Scuderie del Quirinale, Рим  
scuderiequirinale.it

ПИКАССО  
20.09.2012—06.01.2013  
Палаццо Реале, Милан  
comune.milano.it/por-  
tale/wps/portal/CDMHome

## РОССИЯ

НАТЮРМОРТ.  
МЕТАМОРФОЗЫ.  
ДИАЛОГ КЛАССИКИ  
И СОВРЕМЕННОСТИ  
02.11—24.02.2013  
Третьяковская галерея,

Москва  
www.tretyakovgallery.ru

«УКРАШЕНИЕ КРАСИВОГО» ЭЛИТАРНОСТЬ И КИТЧ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
19.12.2012—03.03.2013  
Третьяковская галерея, Москва  
www.tretyakovgallery.ru

ПОД ЗНАКОМ РЕМБРАНДТА. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОБРАНИЕ СЕМЬИ МОСОЛОВЫХ



10.10.2012—27.01.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

РУССКИЙ РИСУНОК И АНВАРЕЛЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А. С. ПУШКИНА  
23.11.2012—24.02.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

«ПЯТЬ ВЕКОВ ИТАЛЬЯНСКОГО

РИСУНКА». ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА  
01.12.2012—27.01.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. «КОДЕКС О ПОЛЁТЕ ПТИЦ»  
01.12.2012—27.01.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

«У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ». ЭРИХ БОРХЕРТ (1907—1944). ГРАФИКА ИЗ СЕМЬИ ХУДОЖНИКА  
06.12.2012—27.01.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

ЛОРЕНЦО ЛОТТО. РЕНЕССАНС В ПРОВИНЦИИ И МАРНЕ. НАРТИНЫ ИЗ ИТАЛЬЯНСКИХ СОБРАНИЙ  
20.02—05.05.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

КЛАССИЧЕСКОЕ МУСУЛЬМАНСКОЕ ИСКУССТВО IX—XIX ВВ. ИЗ СОБРАНИЯ «ФОНДА МАРДЖАНИ».  
20.02—05.05.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва  
www.arts-museum.ru

ДЕГА. ПЛОЩАДЬ СОГЛАСИЯ. ИЗ СЕРИИ «ВОЗРОЖДЁННЫЕ ШЕДЕВРЫ»  
19.05.2012—17.01.2013

Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org

ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ЛИТОГРАФИИ XIX ВЕКА  
22.09.2012—13.01.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org

ДЖЕЙН И ДИНОС ЧЕПМЭНЫ. «КОНЕЦ ВЕСЕЛЬЯ»



06.10.2012—13.01.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org

ФРАНСИСКО ГОЙЯ: УЖАСЫ ВОЙНЫ  
06.10.2012—13.01.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org

КОМНАТА Д. ПРИГОВА  
06.11.2012—15.01.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org  
«ХУДОЖНИК ВСЕХ ШКОЛ». ХРИСТИАН ВИЛЬГЕЛЬМ ЭРНСТ ДИТРИХ (1712—1774)  
28.11.2012—24.02.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
www.hermitagemuseum.org

БЕЗ БАРЬЕРОВ. РОССИЙСКОЕ ИСКУССТВО 1985—2000  
05.12.2012 — нач. 2013  
Русский музей, Санкт-

Петербург  
www.rusmuseum.ru

ДМИТРИЙ ЖИЛИНСКИЙ  
04.11.2012—04.01.2013  
Русский музей, Санкт-Петербург  
www.rusmuseum.ru

### США

ОТ МАНТЕНЬИ ДО МАТИССА: РИСУНОК ИЗ ГАЛЕРЕИ КУРТО  
02.10.2012—27.01.2013  
Коллекция Фрик, Нью-Йорк  
www.frick.org

ВАН ГОГ. ПОРТРЕТ КРЕСТЬЯНИНА  
30.10.2012—20.01.2013  
Коллекция Фрик, Нью-Йорк  
www.frick.org

ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА В АМЕРИНЕ  
12.02—19.05.2013  
Коллекция Фрик, Нью-Йорк  
www.frick.org

ДИАЛОГ С ОРХОЛОМ. ШЕСТЬДЕСЯТ ХУДОЖНИКОВ, ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ  
18.09—31.12.2012  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
www.metmuseum.org

БЕРНИНИ. СКУЛЬПТУРА В ГЛИНЕ  
03.10.2012—06.01.2013  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
www.metmuseum.org

ДЖОРДЖ БЕЛЛОУЗ



15.11.2012—18.02.2013  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
www.metmuseum.org

МАТИСС. В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕЙ ЖИВОПИСИ  
04.12.2012—17.03.2013  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
www.metmuseum.org

БРАТЬЯ КУЭЙ.  
12.08.2012—07.01.2013  
Музей современного искусств МоМА, Нью-Йорк  
www.moma.org

ТОНИО 1955—1970: НОВЫЙ АВАНГАРД  
18.11.2012—25.02.2013  
Музей современного искусств МоМА, Нью-Йорк  
www.moma.org

ЭДВАРД МУНК. КРИК



24.10.2012—29.04.2013  
Музей современного

искусств МоМА, Нью-Йорк  
www.moma.org

ПИКАССО. БЕЛОЕ И ЧЁРНОЕ  
05.10.2012—23.01.2013  
Музей Соломона Гуттенхайма, Нью-Йорк  
www.guggenheim.org

ГАБРИЭЛЬ ОРОСКО  
09.11.2012—13.01.2013  
Музей Соломона Гуттенхайма, Нью-Йорк  
www.guggenheim.org

### ФРАНЦИЯ



21.11.2012—25.03.2013  
Центр Помпиду, Париж  
www.centrepompidou.fr

ИСКУССТВО И ВОЙНА. ФРАНЦИЯ 1938—1947  
12.10.2012—17.02.2013  
ARC. Музей современного искусства города Парижа  
mam.paris.fr

ЛИНДЕР. ЖЕНЩИНА / ОБЪЕКТ  
01.02—21.04.2013  
ARC. Музей современного искусства города Парижа  
mam.paris.fr

ИМПРЕССИОНИЗМ И МОДА  
25.09.2012—20.01.2013  
Музей Орсе, Париж  
www.musee-orsay.fr

ВИКТОР БАЛЬТАР  
16.10.2012—13.01.2013  
Музей Орсе, Париж  
www.musee-orsay.fr

ФЕЛИНС ТИОЛЛЬЕР (1842—1914). ФОТОГРАФИИ  
30.11.2012—10.04.2013  
Музей Орсе, Париж  
www.musee-orsay.fr

ХАИМ СУТИН  
03.10.2012—21.01.2013  
Музей Оранжерии, Париж  
www.musee-orangerie.fr

РАФАЭЛЬ  
11.09.2012—14.01.2013  
Лувр, Париж  
www.louvre.fr

ВАН ГОГ  
03.10.2012—17.03.2013  
Пинакотека, Париж  
www.pinacothèque.com

УТАГАВА ХИРОСИГЕ  
03.10.2012—17.03.2013  
Пинакотека, Париж  
www.pinacothèque.com

ДЕНИ РУВР. LOW TIDE — THE JAPAN OF CHAOS.  
03.10.2012—10.03.2013  
Пинакотека, Париж  
www.pinacothèque.com

### ШВЕЙЦАРИЯ

ANIMALIA. НАРТИНЫ ЭПОХИ БАРОКНО С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЖИВОТНЫХ

21.08.2012—06.01.2013  
Художественный музей, Базель  
www.kunstmuseumbasel.ch

АРТЕ ПОВЕРА. THE GREAT AWAKENING  
09.09.2012—03.02.2013  
Художественный музей, Базель  
www.kunstmuseumbasel.ch

ДЕГА



30.09.2012—27.01.2013  
Фонд Бейелер, Базель  
www.fondationbeyeler.ch

ГОГЕН. ГРАФИКА  
28.09.2012—20.01.2013  
Кунстхаус, Цюрих  
www.kunsthau.ch

ЛАТИФА ЭШАК  
16.11.2012—24.02.2013  
Кунстхаус, Цюрих  
www.kunsthau.ch

Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А  
Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А  
Н С С А Г Ц С И  
Г Ц С И Н С С А

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ

**23 НОЯБРЯ 2012 – 28 ЯНВАРЯ 2013**

**К 100-ЛЕТИЮ ДЖОНА КЕЙДЖА**

КУРАТОР ПРОЕКТА ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

6+



**23.11.2012  
– 20.01.2013**

Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА»  
ул. Кузнецкий мост, 21/5, подъезд №8,  
вход с ул. Б. Лубянка; [495] 621 55 22  
www.ekaterina-foundation.ru/rus/

**ЭКСПЕРИМЕНТЫ  
ДЖОНА КЕЙДЖА  
И ИХ КОНТЕКСТ**

Чарльз Атлас, Джанфранко Барукелло, Дмитрий Гутов, Марсель Дюшан, Вадим Захаров, Мартин Зет, Илья и Эмилия Кабаковы, Мерс Каннингем, Марко Феделе ди Катрано, Сергей Катран, Джон Кейдж, Вячеслав Колейчук, Кристиан Лебра, Х.Х. Лим, Владимир Мартынов, Андрей Монастырский, Ирина Нахова, Дмитрий А. Пригов, Роберт Раушенберг, Ханс Рихтер, Кирилл Серебренников, Виктор Скерсис, Владимир Смольер, Владимир Тарасов, Герман Титов, Леонид Тишков



**28.12.2012 –  
28.01.2013**

Государственный центр  
современного искусства (ГЦСИ)  
ул. Зоологическая, 13, стр. 2  
[499] 254 84 92; www.ncca.ru

**ДЖОН КЕЙДЖ.  
МОЛЧАЛИВОЕ  
ПРИСУТВИЕ**

Джон Кейдж, Мерс Каннингем, Роберт Раушенберг, Джоан Лог,  
Фрэнк Шеффер, Эндрю Калвер

Соорганизаторы:

JOHN CAGE  
TRUST



MERCE  
CUNNINGHAM  
TRUST

MARGARETE ROEDER GALLERY



Партнеры:



При поддержке:



Информационные партнеры:

A R T

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЦЕНТР

НОВАЯ



реклама

**АРТ-СТУДИЯ «ДОМИНАНТА»**

Сообщество коллекционеров  
и арт-дилеров г. Москвы



+7 (909) 950-88-40 • Александр МИРОНОВ  
+7 (916) 688-65-34 • Люсинэ ПЕТРОСЯН

реклама

# ~ SUMMARY ~

## ANDREY ABRAMOV: “ART WENT INTO THE BACKGROUND”

“When you are successful, you have friends, when you are in trouble, you have no friends” — the personal history, the family situation that pushed Andrey Abramov from the art milieu, turned him into an “unneeded” artist and a pessimist. Abramov had a powerful start in unofficial art, he had talent, knowledge, fantasy and the yearning for success. But his program was never realized, he dropped out of history, but he did not make common mistakes: “While artists sought uniqueness in the past, today — when they are successful — people repeat themselves on purpose infinitely.”

## MIKHAIL ALSHIBAYA: “I AM AN ARCHAEOLOGIST, NOT AN INVESTOR”

There are key stakeholders in the formation of art history — it is the market and the art community. The collector often belongs to both spheres, he is both a mediator, and a keeper, and, sometimes, an explorer. It is this “belonging” that essentially eases exploration process for the collector. Belonging everywhere, Dr. Alshibaya is readily welcomed and supported in the “exhumation” of forgotten and hardly known artists in both spheres.

## YEKATERINA BOBRINSKAYA: “EVERYBODY IS FORGOTTEN WITHOUT HISTORY”

The “partisanship” of Russian art and art science are not unique, it is also quite familiar in the West. The problem is that the authors of the local — unofficial, first and foremost, — idea of art history have simply copied the western matrix. This resulted in the rooting of an

extremely ideologized system, deforming a real picture. This construction sweeps away and “forgets” a whole layer in the history of art.

## Alexander Borovsky STRANGERS DON'T PASS HERE

A conversation about the forgotten names dropped out of circulation is relevant in the context of the situation experienced by the contemporary art project today. The situation is lamentable. Today the discourse of this art and the number of those actively using it, despite its virtual “infinity”, can take just one warn out sofa: practically, it is limited to LiveJournal debates between the veterans of actionism about their former heroic deeds. And it's quite natural that this narrowing of discourse leads to petty fussing in is ethics, behavior, languages, etc.: member Ter-Oganyan's hysterical shouts about Pussy Riot. It is not far from fasting till... you see mice, as the funny story goes.

## MIKHAIL GROBMAN: “WE MUST CREATE OUR OWN ENVIRONMENT”

Not all the “forgotten” and “underestimated” are the victims of the regime and of the situation. Many of them just didn't want to fight for the “freedom of creation”. To adapt, to forget your Avant-Gardism, to join the system was more simple than working for yourself, to fill the drawers of your desk.

## Lyubov Gurevich SOMETIMES HISTORY CORRECTS ITS MISTAKES

The history of Leningrad unofficial art is the history of Myamluks and Shustriks those slow and quick puppets, of the two ways of survival, creation, of the search for the “way up”. The St. Petersburg underground art of that period was even “further underground” in comparison to the Moscow one: there was no Artists Union memberships, abundant book illustration orders

for them, but they had a lot of janitor rooms, boiler rooms and absolutely, it seemed, hopeless work to fill the drawers of your desk.

## GALINA YEL SHEVSKAYA: “MAINSTREAM AND MARGINS”

The history of recent art is written now — it is “live”, and there are many mistakes, exaggerations and gaps in it. It is created by the contemporaries of the events — by their participants and biased critics. So, to get into this history, you need to find yourself in the proper place as often as possible and to rub shoulders with proper people — that is, it is not just the history of achievements and discoveries, but also of correct positioning. And, last, but not least, it is difficult to find a place in it for the artist who strives to be independent and does not want to fit into trends.

## ANDREY YEROFYEV: A FIGHT FOR THE HISTORY

The history of art is not reality as such, it is a coherent story of what happened. And it is precisely a story which — at any concrete moment — is so clear, convincing and logical that it is recognized by the majority of the process participants and its contemporaries as the “basic” text of culture. Those who are put in it are historical characters put there according to the hierarchy of values, goals, outlooks lying behind this narration.

## ALEKSEY KAMENSKY: “THE QUESTION OF TEMPER”

Aleksey Kamensky (b. 1927), the son of the Futurist poet Vasily Kamensky, studied in Surikov Institute, joined the Moscow branch of the Artists Union, but he “wanted to be free” — perhaps, for this reason official exhibitions were closed for him from 1961 to 1973. Kamensky continued to work, of course (to fill the drawers of his desk), and display his works (at apart-

ment shows). Although exhibitions were organized and catalogues were published recently, his experiments and discoveries are still known by just a narrow circle of art connoisseurs.

## OLEG KUDRYASHOV: “I DO WHAT I WANT”

Every Soviet publishing house must have had the list of “banned” artists. Oleg Kudryashov was sure that his name was there: a brilliant drawer, he was never allowed into the sancta sanctorum of the unofficial artists, the system of book illustration. Kudryashov was too independent, too “on his own”. For this reason his graphics is hardly known at home and is valued very high abroad.

## Andrey Tolstoy DMITRY LION: THE VISIBLE IN INVISIBLE

When we speak of the “knights of art”, Dmitry Lion is traditionally and absolutely regarded as such. He is strange, unpredictable, incomprehensible, unique, a genius. He is an experimentalist, and most of his experiments proved to be very successful. Lion has created an amazing world on paper — transparent and profound, mysterious and triggering numerous interpretations. And he is a quiet artist, staying outside the glamorous popularity ratings. He is hardly known beyond a narrow circle rather than a forgotten artist.

## PAVEL NIKONOV: “WE SHOULD HAVE ALLOWED THE UNDERGROUND TO JOIN THE ARTISTS UNION”

A notorious scandal exploded at the 30th anniversary of the Moscow branch of the Artists Union exhibition in the Moscow Manezh fifty years ago. According to Pavel Nikonov actively involved in these events, the main intrigue of the moment was the struggle for influence in the Artists Union between the art figures officially

supported by the authorities and the new wave. It was all about the desire of a group of young artists many of which followed the “severe style” in Soviet art to reveal wonderful innovative creations of theirs spiritual predecessors, the forgotten and rejected artists of the 1930s, to the wide audience.

## VALERY ORLOV: “DOING YOUR WORK OR ADAPTING”

Not every artist is ready to bind himself with formal obligations to the system of creative unions and groups, getting greater opportunity for promotion — and a hierarchy convention as a burden. Valery Orlov is friends with everyone, but he is always on his own, independent and in great demand due to his unique experience. The system and the guild cannot “hush” or “forget” an artist if he is significant as a master, even if he refuses to blindly follow “general” rules.

## Vitaly Patsyukov PLAYING A TECHNICAL REPRODUCIBILITY

Unlike Suprematist Kazimir Malevich who emphasized the ideology of space, Post-Modernist Mikhail Chernyshov rejects its presence. The artist emphasizes the total power of the trivial, establishing the phenomenon of the surface, of screens, the energy of packaging. His airplanes are not put into the topography of space, he sets their playful structures against the walls of the room with ornamental wallpaper.

## YURY PETUKHOV: “UNNEEDED TRADITION FOLLOWERS”

The forgotten and the popular artists have often been colleagues and friends in their life. They painted studies side by side, explored the same issues in art, exchanged ideas. But some of them became famous and a part of history, while others dropped out of it, getting nothing but the recognition of narrow professional

circles. Why have they dropped out? What were they not able to, or what they did not want to do to bring themselves into the focus of their contemporaries' attention?

## Lyubov Gurevich YEVGENY SEMEOSHENKOV: RECOGNIZED BY HIS STUDENTS

Little is known about Yevgeny Pavlovich Semeshonkov. He was born on 1925 in the village of Vostok of the Vyazma District in the Smolensk Region. In 1943 he went to the front, got a contusion and awards. He died in St. Petersburg in 1994. We were not able to learn where he studied painting. Nothing was written about him, he was only mentioned in the biographies of his students who grew to be major artists — Mikhail Shemyakin, Vladimir Ovchinnikov.

## Arseny Shteiner, Tamara Vekhova THE LOST GENERATION

The art of 1960-1970s, initiated by the Khrushchev's Thaw, was never exhausted by Non-Conformist, and other kinds of religious, formalist, erotic, and anti-Soviet artworks, which were not encouraged. A wave of artists at least as powerful insisted on the return of painting to its status of no engagement in socially significant topics, the status it had before the Avant-Garde and the profanation of Socialist Realism.

## MUSEUM IN REAL TIME

The collections of Tatiana and Natalia Kolodzei come from the time when the focused collecting of contemporary art was, from the one hand, a manifestation of non-conformism, and of optimism, on the other hand. Today people hurry to declare underground art as classical, but at that time people only aimed for an unlimited term of underground existence. Several thousand of first-rate works of about three hundred artists is a museum.



# №14

## non/fiction№14



14 Международная Ярмарка интеллектуальной литературы  
28 ноября – 2 декабря 2012  
Центральный Дом Художника, Москва

Гость ярмарки – Германия  
Специальные разделы – Книжная Антикварная Ярмарка  
Vinyl Club  
Детская площадка „Территория Познания“

Организатор: Компания ЭКСПО-ПАРК ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ  
119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165  
Тел./факс: (495) 657 99 22  
info@expopark.ru  
www.moscowbookfair.ru



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ | ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА  
ПРЕДСТАВЛЯЮТ ВЫСТАВКУ К 100-ЛЕТИЮ ГМИИ ИМ. А.С.ПУШКИНА

# Итальянский рисунок

Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина



1 декабря 2012 - 27 января 2013

В рамках XXXII Международного музыкального фестиваля  
"Декабрьские вечера Святослава Рихтера"

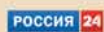
Главное здание, Волхонка, 12

Информационные партнеры

Информационная поддержка

Постоянный партнер

Ген. консультант



www.arts-museum.ru

На правах рекламы



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства

НОВЫЕ ХУДОЖНИКИ  
В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
РАБОТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ,  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
РУССКОГО МУЗЕЯ  
И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
И МОСКВЫ

КУРАТОР  
ЕКАТЕРИНА  
АНДРЕЕВА

ПРОГРАММНЫЙ КОМПОНЕНТ  
А Р Т Х Р О Н И К А

ИСКУССТВО



Министерство культуры  
г. Москвы

Информационный  
Коммерсантъ-IMP3.6  
Музей современного искусства

Московский музей  
современного искусства  
Ермолаевский переулок, 17  
+7 495 6946660  
www.mimoma.ru

27.10 –  
9.12.12

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ



## VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые  
ангары



Наземное  
обслуживание



Текущее  
обслуживание



Ресторанное  
обслуживание



Заправка

119027, Москва,  
ул. Рейсовая стр. 1, 5А  
тел.: +7 (495) 648-28-00/01/02  
факс: +7 (495) 648-28-08  
СИТА: VKOVTXH; AFTN: UUWWWNKX  
e-mail: [handling@vipport.ru](mailto:handling@vipport.ru)  
[www.vipport.ru](http://www.vipport.ru)

реклама

Handling with care

VIPPORT  
FBO/Vnukovo