

Фонд содействия развитию образования, науки и искусства

«Новое искусствознание»

**ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«РУССКОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.»**

13 декабря 2018 г., Arts Square Gallery, Санкт-Петербург

Санкт-Петербург,

2018

Тезисы докладов научной конференции «**Русское искусство второй половины XX — начала XXI вв.**». 13 декабря 2018 г., Санкт-Петербург. СПб.: Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание», 2018. 40 с.

Редакционная коллегия сборника:

А. В. Рыков, С. М. Грачева, И. А. Шик

Людмила Юрьевна Лиманская
доктор искусствоведения,
зав. кафедрой теории и истории искусства РГГУ

СОЦРЕАЛИЗМ И ПСИХОГЕНЕЗ КУЛЬТУРНОГО АРХЕТИПА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ВТ. ПОЛ. XX В.

Сложение художественного канона в искусстве раннего соцреализма стало отражением политической детерминированности искусства, выполнявшего полит-литургическую функцию. Канонизация художественной системы соцреализма предполагала разработку соответствующих семиотических кодов, иконографических формул, при помощи которых коммунистическая идеология могла обрести статус художественной картины мира. Предлагаемый идеологической системой набор метагероев наделял их дидактическими функциями и идеологической «праведностью». При сопоставлении методов ведения религиозной и коммунистической пропаганды возникает впечатление, что произошедшая смена христианской мифологемы на коммунистическую оказалась возможной благодаря их структурной симметричности.

При анализе идеологической стратегии марксизма-ленинизма прослеживается его связь с предшествующим и отчасти существовавшим параллельно культурным архетипом религиозного мировосприятия. Тройственный союз К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина, как идеологический и духовный фундамент марксизма-ленинизма, структурно симметричен идее религиозной тринитарности, а дидактические аспекты марксизма-ленинизма имеют явно выраженную мессианскую направленность.

Преклонение перед безусловным авторитетом вождей мирового пролетариата и их последователей отводило им роль апостолов мирового коммунистического движения. Обращение к народным массам, пламенные речи революционных трибунов напоминают о различных формах проповеднической деятельности, которую вели церковные институты с целью перевоспитания массового сознания.

Как и в рамках религиозной этики, в общественной и личной жизни коммунистического социума важная роль отводилась необходимости покаяния за инакомыслие. Таким образом, личное становилось достоянием общественной морали. Личная и общественная жизнь человека, как и искусство эпохи соцреализма, были встроены в систему идеологических детерминант, личностная и творческая самооценка основывалась на соответствующих коррелятах.

Александр Валерьевич Королев
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник
сектора изобразительных искусств и архитектуры РИИИ

СОВЕТСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ В ПОСТСОВЕТСКУЮ ЭПОХУ. ВЫБОР ВЕРЫ

Советская школа живописи к концу советской эпохи была некоей громадиной, в историческом, идеологическом и институциональном планах буквально сросшейся с государством. Конец этого государства стал вызовом для продолжившей свое существование, но вынужденной искать новые формы и новые смыслы школы. Одним из вариантов спасения стало для нее возрождение идеи религиозного искусства. Многим показалось, что переход от старой советской сакральности к новой христианской не так уж сложен, тем более что социальный и духовный запрос на религиозное искусство в постсоветской России действительно возник. Однако легкость этого перехода оказалось обманчивой. Нового религиозного искусства, которое можно было бы сравнить с достижениями в этой области русской школы живописи, не возникло.

Юрий Павлович Волчок
кандидат архитектуры,
профессор кафедры советской
и современной архитектуры МАРХИ

АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННОСТИ В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО... ДОЛГИ XX ВЕКУ. (К РАЗГОВОРУ О ВРЕМЕНИ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДОЛОГИИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ)

В отечественной науке судьба методологии истории как самостоятельной научной дисциплины сложилась драматически. Со второй половины XIX в. и до 1923 г., когда была переиздана по смыслу итожащая (по состоянию на 1910-е годы) фундаментальная работа по методологии истории А. С. Лаппо-Данилевского, она активно развивалась в нашей стране. Затем до 1964 г. возник «перерыв» в исследовательской практике, сосредоточенной на проблематике методологии истории. В этот год в Институте истории РАН СССР создан сектор методологии истории (Рук. М.Я. Гефтер). В 1969 г. он был закрыт.

В чем основная проблема отторжения проблематики методологии истории от содержательного (смыслового) пространства этой науки в нашей стране? Отечественное науковедение строилось на убеждении, что методологические проблемы фундаментальной науки «принадлежат»

философии. В результате произошло строгое разграничение понятий. Исследовательские усилия историков концентрировались вокруг поиска ответов на круг вопросов «Что? и Как сделано?». Это привело к развитию историографии как самостоятельной, довлеющей над другими, сферы научного знания в истории. Ответов на вопрос «Как сделать?» от истории и не ждали... Архитектуроведение не стало исключением.

Обращение к методологии исторического знания в границах Новейшего времени, трактуемой как методология истории современной архитектуры, оставалось, по умолчанию, за границами исторической науки. Этот смысловой узел в докладе будет показан на опыте проведения V Конгресса Международного Союза архитекторов (МСА) в Москве (1958) и «московского» ЭКСПО-1967 в Монреале.

В докладе раскрывается роль метода «логической тектоники» (А. Г. Габричевский), реализующего подлинный смысл и возможности ренессансной традиции в понимании И. В. Жолтовского, в становлении архитектуры модернизма в нашей стране.

Михаил Георгиевич Кудреватый
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры рисунка
СПб ГАИЖСА им. И. Е. Ретина,
почетный член РАХ

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОГО МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. МЫЛЬНИКОВА

Задачей исследования является анализ композиционного метода в творчестве выдающегося отечественного живописца и педагога, Народного художника СССР, действительного члена Российской академии художеств А. А. Мыльникова. Творчеству этого мастера посвящены статьи, монографии, каталоги выставок, такие как тексты А. Л. Кагановича, В. А. Гусева, А. Б. Алешина. В них рассматривались этапы биографии живописца, его становление, жанровое и сюжетное разнообразие его творчества. Однако до сих пор не были достаточно подробно рассмотрены формальные стороны творческого метода мастера, не были выявлены специфические особенности его подхода к решению композиционных проблем. Изучение этих вопросов крайне актуально в наши дни, когда перед академической школой, вступившей в XXI в., встает проблема выбора дальнейших ориентиров для ее развития.

В работе рассматривается процесс становления и формирования композиционного метода мастера, в котором важную роль сыграло его обучение на архитектурном, а затем и живописном факультетах Всероссийской Академии художеств. Идеи архитектоничности формы как устойчивого принципа построения изображения были прочно усвоены и применялись впоследствии при работе над монументальными и станковыми произведениями. Анализ основных произведений мастера, относящихся к

различным жанрам, позволяет проследить эволюцию его авторского стиля и выявить его основные особенности. Рассматривается влияние на сложение этого стиля как традиций старого классического искусства, так и новаторских течений XX в.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в своей композиционной практике Мыльников был в значительной степени привержен симметрично-уравновешенной схеме, аналоги которой укоренены в человеческой культуре, и, главным образом, в канонической структуре храма. Живописное произведение предстает перед нами как статичная архитектурная форма, воспринимаемая одновременно, с соблюдением иерархии и соподчиненности главных и второстепенных частей. Композиционный метод Мыльникова синтезировал в себе строгость архитектурной логики и изобразительную визуальность с ее свободой и интуитивностью, что потребовало перестройки самой системы сознания, стиля мышления живописца. Соединение этих качеств делает наследие мастера поистине «актуальной классикой», помнящей прошлое, но обращенной в завтрашний день отечественного изобразительного искусства.

Екатерина Викторовна Романовская

*культуролог, куратор,
хранитель Arts Square Gallery*

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ А. Н. СЕМЕНОВА

Доклад посвящен творчеству одного из ярких представителей так называемой Ленинградской школы живописи — Арсению Никифоровичу Семенову. Наследие этого художника в целом никогда не было предметом отдельного внимательного изучения. Он был очень скромным человеком и, как художник, был абсолютно лишен тщеславия. Известна практически только одна книга, посвященная живописцу, изданная в 2006 г., М. Б. Джигарханян, и являющаяся для данной работы основным опубликованным источником.

Цель исследования — ознакомление с работами незаслуженно забытого мастера с точки зрения специфики пространственного мышления живописца. Такой подход объясняется тем, что пространственное мышление является одним из важнейших индивидуальных качеств художника, особенностью его манеры письма и фактором его узнаваемости.

Предметом исследования целесообразно выбрать зрелое творчество А. Н. Семенова. Этот период его качественного возрастания, как живописца, как мастера, начинается с 1950-х гг., когда живопись А. Н. Семенова становится близка к творческому методу Ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х гг.

Сегодня можно констатировать новую, довольно мощную волну интереса к представителям этой группы художников, работавших в нашем городе в период с 1930-х по 1990-е гг. Работы А. Н. Семенова находятся в

собраниях многих музеев России и за рубежом. В нашем городе площадками для показа его работ стали Музей искусства Санкт-Петербурга XX – XXI вв., галереи «Арка» и Arts Square Gallery. Недавно картины А. Н. Семенова, в том числе работа «Изборск» (1955 г.) из коллекции Arts Square Gallery, были представлены широкой общественности в Мраморном дворце Русского музея на выставке «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х». Картины художника выставляются на крупных российских аукционах советского искусства, таких как Совком и Art-Union.

Являясь куратором и хранителем коллекции Arts Square Gallery, я постоянно наблюдаю за реакцией посетителей на работы А. Н. Семенова. Этот незнакомый, почти для всех, художник становится открытием для зрителя и вызывает желание узнать больше об авторе и его творческом методе.

Николай Юрьевич Кононихин
искусствовед, куратор, коллекционер,
член СХ РФ

ЛЕНИНГРАДСКИЕ УЧЕНИКИ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА» (О ШКОЛЕ А. А. ОСМЕРКИНА В ЛЕНИНГРАДСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ)

Сегодня мы уже привыкли к яркости красок и экспрессии цвета в работах современных художников. Но так было не всегда. Долгие годы фирменным стилем ленинградского искусства была «благородная» серебристо-серая гамма. Но было и исключение — мастерская Александра Осмеркина в ИЖСА имени И. Е. Репина.

Осмеркин преподавал в ИЖСА с 1932 по 1947 год. Пригласил его И. Бродский в качестве художника-реалиста, а отстранили от преподавания — как формалиста и космополита. С его приходом «слово-понятие “цвет” приобрело... сильно осязаемый московский акцент... Младший из “бубновых валетов”, Осмеркин нес собой то отношение к цвету, которое мы теперь называем “московская школа” 1910–1920-х годов» (Б. Угаров).

Мастерская Осмеркина выделялась своей «левизной», яркостью и свежестью красок, в нее стремились еще и потому, что там была школа и метод преподавания — «выявление цветом формы в пространстве».

Цветовое влияние Осмеркина не ограничилось только его непосредственными учениками. Даже после отстранения мастера «бацилла подлинной живописи» (Л. Мочалов) продолжила жить под сводами деламотовского здания, пробралась в стены ЛОСХа. Само понятие «левый ЛОСХ», связываемое обычно с группой «одиннадцати», тоже во многом обязано осмеркинцам, хотя бы уже потому, что для молодых художников-шестидесятников они стали признанными авторитетами. Не случайно лидеры «одиннадцати» Аршакуни, Ватенин, Егоших в качестве старших товарищей пригласили к участию в выставке Виктора Тетерина и Евгению Антипову.

После «одиннадцати» победное шествие «цвета» и метода Осмеркина повсеместно присутствует в ленинградском искусстве второй половины XX в.

В докладе анализируется творчество Е. Е. Моисеенко, И. И. Годлевского, С. И. Осипова, Г. А. Савинова, О. Б. Богаевской, В. К. Тетерина, Е. П. Антиповой, Е. П. Скуинь, Е. В. Байковой и др. Представлены произведения художников из государственных музеев и частных коллекций.

Цзинь Лихуа
аспирант кафедры русского искусства
СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина

МАСТЕР-КЛАСС ПРОФЕССОРА А. К. БЫСТРОВА 1997 Г. В ШЭНЬЯНЕ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В честь 60-летия основания Академии художеств имени Лу Синя в 1997 г. была проведена «Выставка выдающихся студенческих произведений Академии художеств имени Лу Синя и Института им. И. Е. Репина» в Шэньяне. В рамках состоявшейся выставки художник А. К. Быстров (ныне руководитель персональной мастерской, академик РАХ, профессор, народный художник РФ) проводил мастер-класс в Академии художеств имени Лу Синя. А. К. Быстров к этому времени был уже достаточно известен в России своими монументальными мозаичными и станковыми произведениями, среди которых наиболее известна мозаика для станции метрополитена «Площадь Александра Невского», выполненная им еще во время пребывания в Творческой мастерской Академии художеств. В мастер-классе А. К. Быстрова приняли участие молодые педагоги из китайских художественных вузов. Фактически участвовало 70 молодых художников, кроме педагогов, присутствовали молодые художники из различных регионов Китая. Основные участники мастер-класса — педагоги художественных институтов, ведущие базовые курсы. В течение этого времени А. К. Быстров сосредоточился на решении самых существенных проблем академического рисунка, выбрав в качестве основной темы мужское тело. Каждый ученик выполнял 4 рисунка обнаженной натуры и десятки набросков, с разных точек зрения на фигуру в самых сложных ракурсах. А. К. Быстров также самостоятельно параллельно проходил вместе с учениками и показывал обучающимся все описанные этапы, состоящие из зарисовок на каждом уровне создания эскиза, чтобы уточнить цель обучения, и вести учеников по задуманной траектории рисования. Обучение базовому рисунку должно было научить художественному мастерству.

После прошедшего мастер-класса ученик Чжу Гуанюй, например, сказал, что «мастер-класс А. Быстрова принес немалую пользу для моего будущего творчества». Автору статьи удалось найти фотографии, на которых изображены А. К. Быстров с учениками. Среди слушателей мастер-класса Быстрова выделяются 5 будущих профессоров (Академия художеств им. Лу

Синя — Ван Теню, Тяньцзиньская академия художеств — Чжао Сяньсин, Сычуаньская академия художеств — Чэнь Шучжун, Вэнчжоуский университет — Чжу Гуанюй), чье влияние в академических кругах способствовало дальнейшему распространению и внедрению принципов масляной живописи в учебный процесс в художественных вузах Китая.

Краткий анализ профессионального пути перечисленных художников показывает, каких успехов в художественно-педагогической деятельности они смогли добиться, заняв достойное место в культурной жизни Китая. Важно отметить, что они работают в разных регионах страны, распространяют свое знание реалистического искусства среди своих студентов и зрителей.

Проведения творческих мастер-классов профессоров Института имени И. Е. Репина в высших учебных заведениях КНР занимают важное место в культурном диалоге двух стран. Это возможность для многих китайских художников увидеть и освоить на практике методы российской живописной школы, приобрести новые навыки, не покидая страны.

Елена Олеговна Романова
искусствовед, советник отделения искусствоведения
и художественной критики РАХ,
член-корреспондент РАХ, член АИС

ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

Тема исторической памяти в современном монументальном искусстве постсоветских республик — одна из самых устойчивых и востребованных, начиная с конца 1980-х гг. Так, в России проблема сохранения исторической памяти и ее возвращения стоит очень остро, причиной чего является серьезная деформация исторической памяти общества в прошлом столетии. Как результат, тема сохранения исторической памяти монументальными формами искусства приобрела небывалую актуальность. Мы стали свидетелями всплеска интереса к воссозданию образов, на определенном этапе увековеченных в стране, но впоследствии подвергнутых поруганию и забвению. Большой интерес вызывают памятники опальным при советской власти деятелям культуры, искусства и науки, лучшим представителям русского зарубежья, чьи имена и деятельность длительное время замалчивались или искажались официальной пропагандой.

Художник-монументалист З. К. Церетели — один из тех современных скульпторов, важнейшая черта творческого метода которого заключается в приобщении к истории через монументальное искусство. Вышеназванные тенденции в его творчестве проявляются особенно сильно. Наиболее ярким примером может служить монументальный комплекс «История Грузии», который создавался мастером на протяжении 40 лет.

Светлана Михайловна Грачева
доктор искусствоведения,
декан ФГИИ,
профессор кафедры русского искусства
СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО АКАДЕМИЧЕСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.¹

Возрождение традиций русского православного искусства — одна из насущных проблем отечественной художественной культуры последних десятилетий. Многие сделано в этом направлении представителями петербургской академической школы: ведут активную работу реставраторы, важна деятельность мастерских религиозной живописи. Ежегодно создается значительное количество произведений для монастырей и храмов в России и за рубежом. Наиболее масштабная работа, в которой принимали участие художники-академисты, — воссоздание росписей Храма Христа Спасителя в Москве в 1996–2000 гг.

При участии Санкт-Петербургских мастеров был восстановлен Морской Никольский собор в Кронштадте. Например, академическими художниками Н. П. Фоминым, О. Н. Фоминой, А. Л. Ивановым, А. В. Чариным, А. А. Чугуновым написаны иконы для Морского Никольского собора в Кронштадте, каждая икона размером 147х62 см. Академические художники занимались реставрацией живописного убранства церковного корпуса Большого Петергофского дворца (2010–2012), в церкви Богоявления на Гутуевском острове в Петербурге.

Группа ФоРУС приняла участие в проектировании и убранстве Храма Рождества Пресвятой Богородицы в поселке Александровская Курортного района Санкт-Петербурга (2002–2005). Архитекторы этого храма: А. Е. Шретер, А. С. Головин, Г. И. Уралов, И. Г. Уралов. Живописцы Н. П. Фомин, С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов создали мозаики для экстерьера церкви.

Многочисленные эскизы монументальных храмовых росписей создают выпускники мастерской церковной и религиозной живописи под руководством профессора А. К. Крылова.

В 2007 г. сделаны росписи алтаря «Святая Троица» и мозаичные иконы для храма преподобного Сергия Радонежского в Иоханесбурге (ЮАР). В них участвовали А. Дендерина, А. Авилов, С. Авилова, Д. Селиванов, В. Шаболин, Е. Иванова.

В докладе более подробно будет рассмотрен один из храмовых ансамблей, выполненных под руководством М. А. Раздобурдина, художника разнообразных дарований, работающего и как график, и как художник-монументалист. К серьезным монументальным проектам, которыми он руководит, относится Храмовый комплекс в Токсово, состоящий из Собора

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00577.

Архистратига Михаила и Всех Небесных Сил Бесплотных и Храма-колокольни Св. благоверного князя И. Черниговского. В этих соборах коллектив авторов, возглавляемых М. Раздобурдиным, создает не только традиционные фресковые росписи, но и применяет интересную технику внутреннего убранства, которую он называет «скульптурной графикой» или «графической скульптурой». Это легкие орнаментальные и сюжетные рельефы, покрывающие стены соборов, выполненные из клея и мраморной крошки и напоминающие скульптуру Владимиро-Суздальского княжества, но стилизованную уже в современном ключе.

Религиозное православное искусство в XXI веке, переживающее свое возрождение — одно из уникальных явлений современной отечественной культуры.

Дмитрий Евгеньевич Лавров
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры музеологии СПбГУ

ПОЛИТИЧЕСКАЯ АГИТАЦИЯ В РУССКОЙ ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЕ ПОЗДНЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1960-Е–1980-Е ГГ.)

Русская лаковая миниатюра Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина является одним из наиболее известных видов народного искусства, однако при этом, несмотря на обилие публикаций, многие аспекты истории лаковых промыслов XX в. до сих пор остаются практически неизученными, и особенно истории позднего советского периода, 1960-х–1980-х гг. Более всего данная проблема актуальна для группы произведений лаковой миниатюры с агитационным содержанием, значительной по разнообразию тем и по количеству работ, выпускавшихся на протяжении всего советского периода.

Одним из таких интересных и до сих пор не получивших подлинную оценку явлений стала стилизация лаковой миниатюры 1960-х–1980-х гг. «под прошлое», а именно под произведения лаковых промыслов самого раннего, «революционного» периода. Цель доклада — рассмотреть тенденции творческого переосмысления сюжетов «прошлого», связанных со становлением советского строя (прежде всего — тем, связанных с Революцией 1917 г. и жизни 1920-х гг.) в произведениях советской лаковой миниатюры 1960-х – 1980-х гг. на тему политической агитации. Данная тенденция, как в связи с необычностью самих памятников, так и их малой доступностью (громадное большинство этих работ находится в частных коллекциях), никогда не была освещена в литературе. Можно утверждать, что такая тенденция возврата «к 1920-м гг.» в искусстве послесталинского периода была не уникальна для советского искусства в целом (можно в этой связи вспомнить разделение советской культуры на «Культуру 1» и «Культуру 2» Владимира Паперного), и всё же имела значительное своеобразие, которое в ходе своего доклада попытается передать автор.

Ида Александровна Шик
младший научный сотрудник
отдела «Музей императорского фарфорового завода»
Гос. Эрмитажа
главный редактор Фонда «Новое искусствознание»

ТВОРЧЕСТВО Т. Н. БЕЗПАЛОВОЙ-МИХАЛЕВОЙ И М.Н. МОХА 1960-Х ГГ. И ТРАДИЦИИ АГИТАЦИОННОГО ФАРФОРА

Феномен агитационного фарфора первых лет революции — яркое явление в истории отечественного декоративно-прикладного искусства. В строгом смысле понятие «агитационный фарфор» включает в себя произведения 1918–1923 гг., однако тема политической агитации сохраняет свою актуальность и в последующие годы. Фарфор 1930-х – нач. 1940-х гг. отличается повествовательностью, прославляя темы сельского и промышленного труда, социалистического строительства, образы партийных вождей и т.д. В послевоенный период в искусстве фарфора получает распространение «стиль Победа», характеризующийся помпезностью и тягой к героической тематике.

В конце 1950-х – нач. 1960-х гг. мастера Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова ведут активные поиски в области нового художественного языка, отличающего лаконизмом и декоративной выразительностью. Одним из наиболее значимых событий для фарфора 1960-х гг. стало создание произведений к 50 юбилею Великой Октябрьской революции. Работы художников Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова характеризуются сочетанием новаторского стиля 1960-х гг. с репрезентативностью и стремлением придать орнаментально-декоративный характер советским символам и эмблемам, с одной стороны, и определенным возвратом к повествовательности — с другой. Другим значимым событием стало празднование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. В работах, посвященных этой теме, можно отметить активное использование «канонических» изображений Ленина, элементы повествовательности и переход от лаконизма фарфорового искусства первой половины 1960-х гг. к эффектности и праздничности декоративного стиля 1970-х гг.

В центре данного доклада творчество Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Мухоморова 1960-х гг. — художников, чье профессиональное становление тесно связано с фарфором 1920-х–1930-х гг. В росписях ваз 1966–1969 гг. Т. Н. Безпалова-Михалева обращается к историко-революционной тематике, сравнивая старый царский и новый советский мир, подчеркивая трудность свержения самодержавия и придавая теме Октябрьской революции триумфальное звучание. Важной особенностью ее работ является способность передать стихийную энергию революции и зародить в зрителе оптимизм, что роднит их с ранним агитационным фарфором. В росписях ваз «Юбилейная» («Обильная») (1966) и «Золотой сноп» (1966) с надписью «50» средством «агитации» служат изображения цветов и спелых колосьев. Идиллический

образ советского хозяйства создается в росписи сервиза «Совхоз в Ленинградской области» (1966). Тему политической агитации продолжают работы Т. Н. Беспаловой-Михалевой, созданные к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: чашка из серии «По Ленинским местам» (1968) и одноименная ваза (1969).

В росписи сервиза «Гимн труду» (1967) М. Н. Мох прославляет различные виды сельского и промышленного труда, придавая советским людям героический и лапидарный облик. В росписях ваз «Вся власть Советам!» (1967), «Последний штурм» (1968), «Накануне» (1969), «По Ленинскому пути» (1969) центральными становятся монументальные изображения вождя революции В. И. Ленина.

В творчестве Т. Н. Беспаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. прослеживается преемственность искусству агитационного фарфора 1920-х–1930-х гг., которая органично сочетается с лаконичностью и выразительностью нового художественного языка.

Ольга Сергеевна Сапанжа
доктор культурологии,
профессор кафедры художественного
образования и декоративного искусства
РГПУ им. А.И. Герцена

СОВЕТСКАЯ ФАРФОРОВАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ 1950-Х–1960-Х ГГ.: РАЗВИТИЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Вторая половина XX в. отмечена развитием новых форм взаимодействия двух пространств, существовавших на предыдущих этапах достаточно автономно: пространства «высокого искусства» и пространства повседневности.

Советская массовая культура, предложившая всем гражданам, а не только представителям отдельных сословий, набор продуктов для просвещения или развлечения, специфическим образом апроприировала пространство высокой культуры, представив его в тиражируемых образах, доступных каждому и, более того, подчас доступных без потребления основного «продукта» условной «высокой культуры».

Феномен советской фарфоровой пластики вполне отражает именно эту тенденцию и представляет интересный материал не только для изучения эволюции сюжетов, тем и технического мастерства, но и демонстрирует важную тенденцию включения новых художественных образов литературы, балета, драматического театра в пространство повседневности.

В рамках доклада этот тезис раскрывается на примере круга советских фарфоровых композиций, созданных в 1950-е–1960-е гг. на основе литературных произведений и балетов («Бахчисарайский фонтан»

А. С. Пушкина и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Красный мак» Р. Глиэра, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского).

Мария Леонидовна Будеева
соискатель ученой степени кандидата
искусствоведения при кафедре русского искусства
СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ В КСИЛОГРАФИЯХ ЛЕНИНГРАДСКИХ МАСТЕРОВ 1960–1970-Х ГГ. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

За всю историю Петербурга многие художники, чтобы запечатлеть его виды, обращались к разным видам графического искусства. Графика позволяла подчеркнуть стройный силуэт города, очертив его контуры или, только обозначить их.

Вторая половина XX века открывает новые возможности в понимании городской среды и метафизики города. В это время активно развивается ксилография, которая своими резкими контрастами белого и черного, подчеркивает графичность города, передавая перспективу упрощенной линией, обобщенной формой, плоскостями, создает четкий его силуэт. Что так подходит к петербургскому классицизму, строгой красоте города.

В 1960-1970-е гг. в ксилографии работают такие ленинградские графики, как А. А. Ушин, Д. К. Титов, В. В. Тамбовцев, А. И. Векслер, В. И. Сердюков и др. Мастера обращаются к теме города, каждый по-своему, показывая Петербург.

Можно выделить традиционные черты и несомненные особенности петербургской школы ксилографии, этого периода:

- бережное сохранение и развитие петербургской художественной традиции с ее вниманием к деталям, к филигранности техники, к любви к городу на Неве;
- ксилография продолжает развиваться и в виде книжной графики. Здесь также можно проследить особенное отношение мастеров к городскому пейзажу.

Однако, можно выделить и новые черты ленинградской ксилографии 1960-х–1970-х гг.:

- широта тематического диапазона произведений, где классические пейзажи Петербурга соседствуют с картинами стройки новых кварталов, где появляются черты индустриального пейзажа (как, например, строительство ЛАЭС в г. Сосновый Бор, которое запечатлел в графическом листе Д. К. Титов), что несомненно отвечает веяниям

«сурового стиля» и подчеркивает связь ксилографии с реалиями своего времени;

- развивается «ретроспективный» взгляд на город. К историческим событиям обращаются А. А. Ушин, Р. М. Яхнин, Н. А. Львова.

Ленинградские ксилографии 1960–1970-х гг. можно поставить в один ряд с произведениями гравюры на дереве, начала XX в., созданными в период становления и расцвета этого вида графики в России. Но, если ранее современность отображалась лишь в отдельных листах, то теперь её черты видны во многих графических произведениях.

Юлия Ивановна Арутюнян
кандидат искусствоведения
профессор кафедры зарубежного искусства
СПб ГАИЖСА им. И.Е. Репина

ОБРАЗЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX–XXI ВВ.

Концепция историзма в искусстве XIX столетия сформировала метод интерпретации прошлого в опоре на разработанный корпус стереотипных представлений: особенности архитектуры (преимущественно, готической, как наиболее узнаваемой), орнамент с использованием стрельчатых форм и кельтских плетёнок, костюм — прежде всего рыцарский доспех и высокий головной убор дам — эннен. XX век, эпоха научного подхода и объективизма в оценке прошлого повлиял и на эволюцию образов Средневековья и Ренессанса в книжной графике.

Окрашенный возвышенной сказочностью и изысканной игрой с узнаваемыми мотивами появляется средневековый город в наследии Г.А.В. Трауготов. Май Митурич, напротив, стремится к лаконичности и обобщенной характерности образного языка. Тип готической постройки появляется в работах Ф. В. Лемкуля, В. А. Чижикова, С. А. Коваленкова и Л. А. Токмакова, иллюстрации которого отличает безупречная структурность пространственных концепций и чёткая архитектоника. Г. Калиновский создаёт образ средневекового города, уютное и обжитое пространство которого притягивает читателя. Е. Г. Монин создает свои средневековые поселения, напоминающие старинные европейские крепости. Д. В. Пивоваров склонен к фантастическим образам, отдалённо отсылающим к реальным постройкам. Образ Средневековья в работах Н. Гольц объединяет драматизм эпохи и её романтическое сказочное восприятие. А.З. Иткин нередко изображает реальные сооружения и произведения искусства. Особого внимания заслуживают

дипломные проекты студентов факультета графики Института имени И. Е. Репина, где средневековые и ренессансные мотивы воплощены живо и непосредственно. Оригинальность и самостоятельность трактовки позволяет говорить об особой традиции использования подобной тематики в педагогической практике, что нашло отражение в работах О. В. Титова, П.А. Алексеева, Л. И. Блиновой, В. И. Богдесенко, Е. А. Дегтярёвой, А. В. Дорона.

Таким образом, способы интерпретации образов Средневековья и Возрождения в отечественной книжной графике сводятся к традиционному набору узнаваемых маркеров эпохи: архитектурные мотивы, костюм, интерпретация орнаментально-декоративных приёмов, стилизация в духе книжной миниатюры.

Иван Дмитриевич Чечот
кандидат искусствоведения,
доцент факультета свободных искусств и наук СПбГУ,
зав. сектором изобразительных искусств и архитектуры РИИИ

«АПОКАЛИПСИС». ЦИКЛ ОФОРТОВ ДМИТРИЯ МАРГОЛИНА. ПРОБЛЕМЫ ТАЛАНТА ТРАДИЦИОННОГО ТИПА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ОБЩЕСТВЕ

В докладе будет рассмотрено творчество выпускника Академии художеств талантливого художника Дмитрия Марголина. Талант Марголина «традиционный», стихийный, яркий, проявляется прежде всего в живописи «неоэкспрессионистического типа», но также и в графике. Художник хорошо знает историю искусства, в том числе искусства XX в., но он остается незатронутым новейшими модернистскими теориями. Освоить их (если это нужно, обязательно для всех, кто ищет успеха здесь и теперь) ему мешает традиционный талант и понимание своей миссии в искусстве и в жизни. Это понимание глубоко возвышенно, религиозно и даже экзальтировано.

В докладе будет рассказано о его жизненных и творческих проблемах на примере его свежего произведения в технике офорта большого формата. Обращаясь к произведениям и судьбам художника традиционного типа, необходимо обсудить сами понятия «талант», «традиционность» и их место в современности. В то же время при оценке творчества встает вопрос об определении так называемого качества искусства, понимаемого как качество формы и качество содержания. «Качество» всегда завязано на культурные ценности определенной эпохи. Это требует обсуждения ценностного ландшафта современности, подчеркнув его неоднородность. Большая часть произведений Марголина посвящена религиозным сюжетам. Место этой тематики в современной культуре по меньшей мере неоднозначно. Рассуждая о негармоническом взаимодействии религии, искусства и культуры в нашем обществе, хотелось бы выявить, как эти противоречия отражаются в творчестве

художника, надеющегося на отклик и успех не только в рамках того или иного замкнутого сообщества, но и в универсальном плане.

Елена Николаевна Байгузина
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры философии, истории и теории искусства
Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.
Член АИС, член СХ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ. СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ

Художественная коллекция Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой уникальна по своей специфике, связанной напрямую с историей русского хореографического искусства. Несмотря на то, что случайное (бессистемное) формирование коллекции началось еще в середине XIX в., официальной датой ее основания считается 1957 г., когда по инициативе М. Х. Франгопуло (выпускницы училища 1919 г., артистки балета, педагога) на базе Методического кабинета был открыт «музей». Несмотря на то, что официального статуса он никогда не имел, несколько раз менял свое название (Мемориальный кабинет истории отечественного хореографического образования, ныне — Кабинет истории отечественного хореографического образования), в обиходе работники Академии его по-прежнему называют «музей».

В связи с отсутствием официального статуса музея, он практически не имел стабильных источников финансирования, и соответственно, возможности приобретать экспонаты. Поэтому основной спецификой пополнения коллекции от ее зарождения вплоть до наших дней являются дары. Можно выделить три основные группы дарителей: 1) деятели балета (главным образом выпускники училища) и их родственники, 2) художники, 3) организации и фонды.

В количественном плане первая группа заметно лидирует, что вполне объяснимо. Из стен училища вышла блестящая плеяда выдающихся деятелей балетного театра, многие из них с благодарностью приносили в стены alma mater театральные артефакты (свои сценические костюмы и атрибуты, пуанты, афиши, эскизы к балетам, фотографии из спектаклей и пр.), отдавая тем самым дань уважения к взрастившим их стенам. Довольно часто дарителями выступали родственники артистов балета, желая, чтобы память об их близких и созданных ими сценических образах как можно дольше хранилась на ул. Зодчего Росси.

Среди подобных даров русское театральное-декорационное искусство второй половины XX в. представлено сценическими костюмами К. Сергеева (Али-Батыр из балета «Шурале», худ. Л. Мильчин, 1950 г., дар К. Сергеева), Г. Улановой (Джульетта из балета «Ромео и Джульетта», худ. П. Вильямс, дар Г. Улановой), Н. Тимофеевой (Хозяйка Медной горы из балета «Каменный цветок», худ. С. Вирсаладзе, 1970-е гг., дар Н. Тимофеевой (дочери)) и др.

Касковыми туфлями И. Зубковской, И. Колпаковой, Г. Комлевой, Н. Павловой, Ж. Аюповой, Д. Вишневой, мужской сценической обувью С. Викулова, М. Лиепы, И. Мухамедова, Ф. Рузиматова, Н. Цискаридзе и др. Станковая живопись и графика — портретами Н. Железновой (худ. С. Гершов, сер. XX в., дар С. Брога (мужа балерины)), Е. Люком (худ. Ю. Пугачев, 1961 г., дар Е. Люком), Г. Комлевой (худ. Г. Тоидзе, 1980 г., дар Г. Комлевой), Н. Стуколкиной (худ. Ю. Пугачев, 1985 г., дар А. Андреева (мужа танцовщицы)) и др. Последним даром, поступившим в коллекцию 20 ноября 2018 г., стал портрет Бориса Бреговдзе в роли Меркуцио из балета «Ромео и Джульетта» (худ. Л. Худяков, 1960). Он был подарен семьей танцовщика — сыном Андреем и вдовой Э. В. Бреговдзе (Минченки).

Художественная коллекция располагает большим количеством мелкой пластики — статуэтками знаменитых в советские годы «балетных серий» 1950-х годов О. Таежной-Чешуиной, Е. Янсон-Манизер, В. Сычева и др. В силу их широкой популярности и тиражируемости, подобные экземпляры украшали практически каждую квартиру артиста балета, перетекая впоследствии в качестве даров в «музей».

Вторая по численности группа «дарителей» — мастера, обращавшиеся в своем творчестве к образам балета. Это, главным образом, представители петербургской школы второй половины XX в., работавшие в жанре портрета — С. Гершов (портрет Г. Комлевой, 1964 г.), Ю. Пугачев (портреты Б. Бреговдзе, 1962 г., М. Васильевой, 1959 г., А. Шелест, 1962 г.), М. Давидсон (портрет И. Генслер, 1982), И. Нелюбович («К. Шатилов — Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта», 1990-е гг.), скульптор Ю. Фирсов («Нуреев в роли Али из балета “Корсар”», 1995). Из московских художников — В. Косоруков, писавший выдающихся танцовщиков Большого театра в советские годы, в 2017 г. им подарен графический портрет Е. П. Гердт, 1963 г.

Имена Соломона Гершова и Юрия Пугачева занимают особое место в коллекции, поскольку их творческие судьбы были напрямую связаны с Вагановским училищем: Гершов был женат на В. Костовицкой (педагоге балета), Пугачев работал здесь несколько лет учителем рисования. Ими был создан цикл портретов деятелей советского балета, причем ряд работ был официально заказан и оплачен руководством хореографического училища, а это — редкое и исключительное обстоятельство в истории формирования коллекции. Причем ряд этих портретов носил мемориальный характер и исполнялся по фотографиям: С. Гершов (портреты А. Я. Вагановой, 1959 г., А. Макарова, 1959 г., В. Чабукиани, 1959 г.), Ю. Пугачев (портреты Г. Улановой, 1959 г., В. Нижинского, 1960-е гг.). В истории формирования коллекции ситуация с официальным заказом повторилась еще только один раз, в 2000-е гг., когда А. Николаева-Берг исполнила серию из 11 портретов старейших педагогов Академии Русского балета.

Третья группа «дарителей», пополняющая художественную коллекцию — это организации и фонды. Так, из Мариинского театра были получены сценические костюмы Р. Нуреева кон.1950-х гг., до его побега из СССР, из

фонда «ГРАНИ» — серия работ Л. Верховской по эскизам мастеров Дягилевской антрепризы, выполненные в технике интарсии и др.

В отдельную группу донаторов можно выделить артистов балета, которые пробуют себя в качестве художников. Это известный хореограф О. Виноградов, который сам занимался живописью и оформлением своих постановок (им подарены эскизы костюмов к балету «Горянка», 1970-е гг., несколько живописных этюдов). Нынешний солист Михайловского театра М. Шемиунов увлекается скульптурой, он презентовал музею своего бронзового «Икара», 2000-е гг.

В 2013 г. должность ректора Академии Русского балета занял народный артист России Н. Цискаридзе. Медийность его личности стала стимулирующим фактором в пополнении коллекции, она привлекает повышенное внимание деятелей культуры, некоторые из них преподносят свои сокровища. В 2015 г. эскизы Т. Бруни к балету «Бабочки» (1978) были подарены Н. Ступниковым, А. Губин (внук М. Семеновой) подарил костюм Эсмеральды, Т. Рухадзе — эскиз костюмов П. Лапиашвили к балету «Горда» и др. Ректор и сам активно поддерживает сложившиеся традиции донаторства. В октябре 2014 г. он передал музею свой костюм Синего бога, сшитый по эскизу Бакста, в апреле 2016 г. — работу Гершова «Портрет А.Я. Вагановой» (1960-е гг.). Роль ректора Академии, донатора музея не исчерпывает нынешнее амплуа Цискаридзе. Образы, созданные им на сцене, вдохновляют современных мастеров. В 2016 г. музей пополнился бюстом петербургского скульптора В. Бродарского «Цискаридзе в образе Демона» (2014) и картиной В. Братанюка «Синий бог» (2016).

С момента своего появления до настоящего времени художественная коллекция Академии Русского балета не является общедоступной, что обусловлено закрытым характером детского учебного заведения, в котором она располагается.

Мария Сергеевна Олейник
научный сотрудник ЦВММ,
член АИС

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДИИ ХУДОЖНИКОВ-МАРИНИСТОВ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ В 2000–2010-Е ГГ.

Традиция присутствия художников на войне в России была весьма развита с введением должности художника при Главном морском штабе в середине XIX в. Отображение военных реалий стало правилом во флоте. Это пейзажи знаменитых маринистов — И. К. Айвазовского, А. П. Боголюбова. С началом Великой Отечественной войны забытое правило было вновь востребовано. Новый виток в развитии маринистики и батального жанра был обоснован созданием «художественной документации» на фронтах Великой

Отечественной войны. Фронтowymi художниками были созданы многочисленные графические листы: цикл рисунков 1941–1945 гг. А. А. Меркулова с изображением северных дорог; серия рисунков В. Г. Старова с изображением военных действий на Балтийском флоте; альбомы с акварельными этюдами с изображением кораблей Краснознаменного Балтийского флота, выполненные Г. Н. Петровым, Я. Д. Ромасом.

В Ленинграде 10 сентября 1952 г. в помещениях Балтийского военно-морского училища (впоследствии Высшее военно-морское училище подводного плавания им. Ленинского комсомола) была создана студия военных художников-маринистов Военно-Морского Флота СССР. Общее руководство осуществлялось Главным политическим управлением Военно-Морского Флота. В силу многих политических, общественных изменений в 1954 г. студия была объединена с московской студией военных художников имени М. Б. Грекова, а в 1960-е гг. Главное политуправление принимает решение о демобилизации части офицерского состава студий военных художников в Москве и Ленинграде. В декабре 1962 г. приказом начальника студии военных художников имени М. Б. Грекова ленинградская студия была распущена, а ее офицерский состав демобилизован. Художник В.А. Печатин в феврале 1963 г. направляет секретарю ЦК КПСС Л. Ф. Ильичеву и Главнокомандующему ВМФ СССР Адмиралу флота С. Г. Горшкову письма, в которых были изложены обоснования необходимости восстановления в интересах Военно-Морского Флота творческой организации художников-маринистов. По решению Главнокомандующего в марте 1963 г. студия художников-маринистов была создана на базе ЦВММ.

Художники студии ЦВММ работают, сохраняя традиции, по заказу музея. Их произведения дополняли экспозицию и фондовые коллекции на протяжении истории. В 2014 г. для посетителей открылось реконструированное здание Крюковских казарм, где разместилась новая экспозиция Центрального военно-морского музея. Студийцы создали ряд новых произведений для экспозиции, встав в один ряд со знаменитыми маринистами XIX в. При подготовке новой экспозиции филиала ЦВММ «Дорога жизни» в 2015 г. художниками-студийцами были созданы произведения на тему «Открытие и работа ледовой трассы в 1942–1943 гг.». Произведения художников-маринистов ЦВММполнили новую экспозицию филиала ЦВММ на крейсере «Аврора» в 2016 г. Важным условием выполнения произведений в студии художников-маринистов ЦВММ является не только мастерство живописцев, графиков, скульпторов, но и научный подход к изображаемой военной технике, вооружению и обмундированию. Для музея и студийцев это возможность на

основе документальных источников, моделей создать исторически правдивое произведение искусства.

Филипп Андреевич Костриц
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Гос. Русского музея

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН ФОРМА, СТРУКТУРА, ВЗАИМОСВЯЗИ О ВЫСТАВКЕ «СТРУКТУРЫ» (2017) В РУССКОМ МУЗЕЕ И ЗАРУБЕЖНОМ ОПЫТЕ МУЗЕЙНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

В контексте взаимосвязей отечественного и зарубежного искусства новейшего времени сложился круг определенных репрезентативных задач, отражающих актуальные сегодня идеи, концепции, темы (социальная, гендерная, культурологическая и т.д.). Вместе с тем, проблемы самого искусства, связанные с формой, структурой, пространством, не часто попадают в поле современной арт-практики, оставаясь несколько в стороне, оставляя эту роль исключительно дизайну.

Таким стал проект «Структуры», прошедший в 2017 г. в Русском музее (Мраморный дворец). Проект-размышление, проект, построенный на взаимосвязях, где различные пласты современного искусства органично сосуществуют. Кинетические объекты Вячеслава Колейчука, спирали, цветные фактуры Франциско Инфанте-Арана как универсальные художественные доминанты определяют основные линии проекта, выходящие как в пространство картины, так и в сферу новейших медиа. Вопросы, связанные с репрезентацией чистой формы в актуальном искусстве, проявляют себя в диалектике отношений с авангардом начала XX в. Множественность ассоциативных рядов в пространстве музейной экспозиции, в которой взаимодействие объектов искусства и объектов дизайна имеет столь важную остроту пересечений, составляет основное поле для исследования.

Можно рассматривать структуру произведения как структуру текста, где-то структура, энергетика форм выходит наружу, а где-то погружена в себя, но выявляет свою внутреннюю конструкцию. Но структура есть категоричный элемент суждения, позволяющий нам размышлять о художественном произведении.

К структуре художественного произведения, как, например, к пространству современной картины, сегодня трудно применить традиционные, оценочные суждения. Картина, в большинстве своем, уже не говорит на языке живописи. Но с другой стороны, можно отметить, что такие понятия, как композиция, фактура поверхностей, соотношение элементов, их внутренняя выстроенность и цельность, по-прежнему, определяют пространство

современной картины (опыт геометрической абстракции показателен в этом плане).

В новейшее время искусство абстракции, сохраняя внешне черты, связанные с наследием раннего авангарда, лишается философской программной доктрины, свойственной ему. Вместе с тем, дизайн, погружая нас в пространство предметов, связанных с функциональностью стремится раздвинуть границы жанра, — кресло дизайнера Маартена Бааса не предназначено, чтобы на нем сидеть, а для того, чтобы дать новый смысл идее предмета. Этот момент характеризует саму ситуацию в актуальном искусстве, когда проблема формы становится определяющей и в контексте интернационального показа.

Можно выделить опыт таких музеев, как Gementemuseum (Гаага), Stedelijk museum (Амстердам), где представлены яркие, программные работы группы De Stijl, оказавшей столь существенное влияние на последующие поколения художников. В Gementemuseum диалог структурного формотворчества ранних авангардистов происходит в соприкосновении с геометрической композицией Сола Левитта. В Stedelijk museum взаимодействие двух ветвей экспозиций — одна, связанная с процессами в искусстве, другая — с дизайном, создает многомерность взгляда на предмет, в том числе с позиции критики искусства и языков его описания.

Светлана Жумасултановна Кобжанова
кандидат искусствоведения,
зам. директора по науке
ГМИ РК им. А. Кастеева

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО РОССИИ В ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ КАЗАХСТАНА

В докладе рассматриваются плодотворные проекты по взаимодействию с Россией, творческое разнообразие выставочных проектов на примере художников (Москва, Санкт-Петербург), представляющих диаметрально противоположное видение живописных задач. Традиционная для музея функция — выставочная деятельность, в том числе на международном уровне, включает в себя как выставки классиков, так и произведения современных авторов. Совершенствуясь в работе над выставочными проектами, кураторы сохраняют верность задаче популяризации и продвижению ярких самобытных художников из среды профессионального сообщества, в данном случае России, и широкой зрительской аудитории Казахстана, где особенно важным результатом проекта становится международное сотрудничество в области современного искусства.

Александр Николаевич Иньшаков
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник НИИ РАХ

**МИХАИЛ ЛАРИОНОВ, ПАБЛО ПИКАССО И ДРУГИЕ. ИСКУССТВО
АВАНГАРДА В
ВОСПОМИНАНИЯХ И В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С.М.
РОМАНОВИЧА (1894–1968)**

В докладе рассматривается позднее творчество С.М. Романовича (1894–1968). Московский живописец С.М. Романович в начале своего творческого пути входил в круг художников, близких к Михаилу Ларионову. В 1910-е гг. он принимал участие в ряде акций и выставок русского авангарда. В 1960-е гг., на склоне своей жизни, он работал над воспоминаниями о тех давних событиях и замечательных художниках, которых знал в своей молодости. В начале 1960-х гг. в советском искусстве происходили значительные перемены (выставка в Манеже в Москве и др.). они нашли свое отражение и в текстах, и в позднем живописном творчестве художника.

Алексей Григорьевич Бойко
кандидат искусствоведения,
ведущий методист
по музейно-образовательной деятельности
Гос. Русского музея

**НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ И СОЦИАЛЬНАЯ ИНКЛЮЗИЯ ХУДОЖНИКА
В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ (ПЯТИЛЕТКА СЛАВЫ ГЕННАДИЯ ГОЛОБОКОВА)**

Творчество самобытного художника-фантаста Г. Г. Голобокова (1935–1978), человека «корчагинской судьбы», исследовано и представлено в свете опыта социальной инклюзии инвалидов-художников, явившего собой тупиковую, но не исчерпавшую своего конструктивного потенциала версию искусства ар-брют, локализованную в культурных процессах позднесоветского времени.

*Юлия Геннадиевна Воинова
магистрант СПбГИК,
сотрудник Таллинского городского музея*

ДОБРОВОЛЬСКИЙ И НИКИФОРОВ: «НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» В КОЛЛЕКЦИЯХ ЭСТОНСКИХ МУЗЕЕВ

Эстония в 1960-е–1980-е гг. стала своеобразным «островом свободы» для творческой интеллигенции из России, где цензура и идеологический контроль были особенно сильны. Для культурологов и литературоведов центром притяжения являлись Тартуский университет и организованная Ю. М. Лотманом летняя школа в Кяэрику. Этой теме была посвящена состоявшаяся в 2014 г. в Тартуском городском музее выставка и конференция «Тарту — остров свободы».

Гораздо менее изученной является «территория свободы» Таллина и Нарвы, привлекавшая художников и искусствоведов со всего Советского Союза. В Эстонии выставлялись произведения, никак не соответствующие официальным догмам, публиковались манифесты и проводились открытые дискуссии по проблемам современного искусства.

Исследование посвящено творчеству двух авторов, чья творческая судьба тесно связана с эстонским неофициальным искусством и чьи работы находятся в коллекциях Эстонских музеев. Фотограф Андрей Добровольский — участник уникальной для советского пространства творческой группы STODOM, объединившей фотохудожников и критиков Эстонии. Юрий Никифоров — создатель творческого объединения ТОХИН, действующего на базе музейного комплекса «Нарвский замок».

К сожалению, «эстонский период» этих авторов практически не изучен. Так же до сих пор отсутствуют официальные данные о хранящемся в Эстонии творческом наследии художников. Цель данного доклада — ознакомить широкий круг исследователей с малоизвестными работами этих самобытных авторов и представить данные об их работах в местных музейных собраниях.

Ирина Юрьевна Чмырева
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
отдела искусства России XX – XXI вв.
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

**МИНИМАЛИЗМ ФОТОГРАФИИ И «СУРОВЫЙ СТИЛЬ»
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

Доклад затрагивает несколько аспектов широкой темы взаимовлияния и взаимопроникновения искусств в контексте визуальной культуры России второй половины XX в.

История визуальной культуры второй половины XX в. дает примеры диалога изобразительных искусств и фотографии. В современной мировой музейной практике представление живописи, графики и фотографии в едином экспозиционном пространстве превратилось в обыденность. Но отсутствие исследований совместного развития изобразительного искусства и новых визуальных практик (фотографии и кинематографа) в России второй половины XX в., невыявленность памятников фотографии в регионах страны не дают возможности создания единого экспозиционного пространства, которое бы наглядно представляло развитие визуальных искусств сурового стиля как «нового минимализма» в отечественном искусстве.

В докладе анализируются произведения живописи Т. Салахова, В. Иванова, А. Васнецова, Г. Коржева, И. Обросова, фотографии И. Пальмина, Г. Копосова, Г. Шерстенникова, В. Савчука и др. — на предмет создания единого нового визуального пространства — условной выставки искусства «нового минимализма», в котором были бы прослежены связи между разными видами визуальных искусств одного времени. В этой «выставке» особую роль играет выявление различий двух видов искусств, живописи и фотографии, в первую очередь, не-фотографическое «кадрирование» композиции в произведениях живописи и развитие драматургии повествования в фотографии.

Отдельное значение уделяется рассмотрению воплощения социальной нормы в произведениях живописи «сурового стиля» и фотографии (в первую очередь, неофициальной, любительской) 1960-х–1970-х гг.

Ирина Геннадьевна Мамонова
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры информационных систем в искусстве
и гуманитарных науках СПбГУ

ГАВРИИЛ VS GABRIEL: ДВЕ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА ГЛИКМАНА

Гавриил Гликман (1913–2003), ученик М. Манизера, успешный ленинградский скульптор-соцреалист, автор многочисленных станковых скульптур и монументов (в том числе В. И. Ленину на станции Разлив). Гавриил Гликман — график и живописец, автор «левых» живописных полотен и графики, в частности, портретов Ахматовой, Мандельштама, Михоэлса, Пастернака, репродукции которых распространялись «самиздатом» с начала 1960-х гг. В 1968 г. первая и последняя в СССР выставка его картин в ленинградском Союзе композиторов была закрыта на третий день, а «Гликман-живописец с тех пор стал подвергаться гонениям» (Т. Дмитриев) и в 1980 г. эмигрировал, обосновался в Мюнхене.

В кругу русской эмиграции, в России 1990-х – нач. 2000-х гг. была известна и «на ура» принималась вторая сторона творчества Гликмана, что подтверждалось и активным приобретением его работ, и выставками в Европе и США, и восторженной риторикой целого ряда статей о художнике.

Сегодня ситуация изменилась: Гликман-«нонконформист», Гликман-«диссидент» (В. Завалишин) не то что бы забыт, но оценивается куда более трезво, некоторым кажется художником поверхностным и даже вторичным, а его творческая позиция воспринимается как проявление компромисса и даже вызывает неприятие на родине. Музеи, имеющие в своих собраниях его соцреалистическую скульптуру, экспонируют ее так, как будто бы другого Гликмана не существует. Музеи и галереи, обладающие его «левой» живописью и графикой, не выставляют их и не готовы к предложению соединить, например, обе линии жизни художника в одном пространстве.

Очевидно, пришло время обстоятельного изучения «феномена Гликмана», оказавшегося маргиналом и в лагере соцреализма, и в нонконформистской среде. Сложившиеся в отечественном искусствознании «устойчивые стереотипы описания и интерпретации неофициального искусства», практика жизнеописаний вместо искусствоведческих исследований (Е. Бобринская) не работают в случае оценки и анализа «неофициальной» части его наследия. Так же как и попытки изолированного исследования его «официального» творчества. Об этих и других вопросах пойдет речь в докладе.

ЖИВОПИСЬ ВИКТОРА ПАВЛОВИЧА ДЫННИКОВА (1939–2005)

Доклад посвящен творчеству владимирского художника В. П. Дынникова. Выпускник ленинградского института имени И. Е. Репина, окончивший мастерскую А. А. Мыльникова, он рано начал формировать свой вектор творчества. «Играть свою игру в жизни — значит бескомпромиссно выражать себя, искать правду и не приспособливаться ни к чему. Чудо сотворения пластического мира — главное. Именно с художником-творцом связано чудо создания, а не копирования уже сотворенного... Найти решение своему восторгу перед тем миром, который тебя восторгает, найти ритмику, найти вплоть до кладки все то, что будет складываться так именно, как переживалось, как хотелось. Чтобы не аукнулось, а родилось» — так записано в его не опубликованных дневниках. Приехавший во Владимир молодой выпускник Академии не сразу был принят коллегами по цеху. Как описывает он: «Мои поиски и поиски моих товарищей приветствовались далеко не всеми. Поисковое творчество не вписывалось в жизнерадостную систему того, что называется «Владимирской школой пейзажной живописи». Мы им не подходили. Талантливые, маститые, они пытались научить, как правильно жить и творить. Но мы были молоды, и у нас было свое мнение».

Цветопластические проблемы его живописи — свежая попытка взглянуть на вечное по-новому — здания, деревья, овощи, фрукты, человеческие лица — все это предметы мира реального, уже трудно ими удивить, но мы видим их иначе. Виктор Дынников показывает нам их через свою призму восприятия, и у многих в головах рождается мысль: «Я видел это (деревья, фрукты, людей и т. п.) сотню раз, и ни разу не увидел». Художник восторгался западным искусством XX века, вдохновлялся и учился, рассматривая альбомы с работами Матисса и Модильяни.

В 1989 г. состоялась его первая полноценная персональная выставка во Владимире. Однако она связана с драматическим эпизодом, было принято решение «сверху» — закрыть, не пускать никого, пока картины не будут сняты. Было выявлено идеологическое несоответствие. Вердикт таков: «На выставке нет положительного героя. Бытовизм прет».

Художник выделялся среди своих коллег именно неожиданными пластическими приемами, цветовой гармонией композиций, ритмичностью изображений. В настоящее время назрела проблема комплексно исследовать творчество В. П. Дынникова, чтобы глубже понять своеобразие Владимирской школы живописи.

Анна Константиновна Флорковская
кандидат искусствоведения,
зав. кафедрой теории и истории искусства
МГАХИ имени В. И. Сурикова

СОВЕТСКОЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1950–1980-Х ГГ. КАК ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Доклад посвящен общим проблемам и методологии изучения советского неофициального искусства 1950-х–1980-х гг. на современном этапе. Неофициальное искусство, как явление художественной культуры недавнего прошлого, требует специфических подходов в исследовании, что связано с продолжающимся накоплением фактического материала, открытием новых имен, обнаружением связей между различными явлениями неофициального искусства, а также продолжающимся становлением методологического аппарата.

Став предметом истории искусства, неофициальное искусство, требует не столько критического подхода, сколько исторического, а также более взвешенного и объективного взгляда. Уже сложилась собственная историография изучения данного феномена — от 1980-х к 2010-м годам. По мере изучения выявились главные проблемы (вопросы генезиса, терминологии, стратификации неофициального искусства, поиски его места в истории искусства России XX в., связи с другими периодами — досоветским и постсоветским, меняющееся соотношение официального и неофициального пластов, механизмы институализации неофициальной культуры и др.). Важными являются и вопросы методологии, где одну из ведущих ролей играет междисциплинарный подход, привлечение данных социологии и антропологии, что обусловлено значимостью социального компонента в неофициальном искусстве. Став новой областью искусствоведческого изучения 30 лет назад, неофициальное искусство по-прежнему является предметом активного научного исследования, как фактологического, так и методологического.

Георгий Алексеевич Соколов
искусствовед,
сотрудник отдела истории русской культуры
Гос. Эрмитажа

РАННИЙ ПЕРИОД ИСТОРИИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА (1946–1957): О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ И КОНТЕКСТАХ

В настоящий момент в качестве начала неофициального искусства чаще всего указывают 1957 — год проведения в Москве Всемирного фестиваля молодёжи и студентов. Соответственно, по мысли специалистов, новое модернистское искусство в СССР появилось в результате частичного

соприкосновения с мировым художественным процессом, произошедшего в конце 1950-х гг. (после фестиваля — Американская, Французская и другие выставки).

Так как соприкосновение с мировым арт-процессом, несмотря на «оттепель», не было и по определению не могло быть полнокровным и масштабным, то советскому искусству — если продолжать логику исследователей и персонифицировать их в Екатерине Дёготь — ничего не оставалось, кроме как создавать подражательные версии западноевропейского и американского модернизма тех лет, попутно ища выход в концептуализации. Эти поиски и привели в последующем к появлению уже принципиально немодернистского, ориентированного не на новаторство, а на концептуализм, искусства.

В такой концепции период 1957–1970 — предконцептуалистский, а до 1957 г. и вовсе не существовало ничего, кроме соцреализма¹.

Между тем, в наиболее подробной на сегодняшний день периодизации неофициального искусства, предложенной Екатериной Андреевой², в качестве первого периода указан промежуток между 1946-м и 1957-м годами. Исследовательница отмечает, что именно тогда появились первые очаги неподцензурной культуры в Ленинграде и Москве.

Более внимательное обращение к этому раннему периоду неофициального искусства позволит поместить его в контекст истории русского искусства, понять, в какой степени оно было связано с зарубежным искусством и показать, что в СССР того времени существовали самобытные и неподражательные версии позднемодернистского искусства.

София Владимировна Кудрявцева

кандидат искусствоведения,

зав. Молодежным образовательным центром

Гос. Эрмитажа

НОНКОНФОРМИЗМ ВНУТРИ ЛОСХА. 1950–1980-Е ГГ.

В период так называемой «хрущевской оттепели» 1960-х Союз художников СССР оставался единственной официальной организацией, которая давала возможность художникам реально выживать в условиях тотального отсутствия художественного рынка. В этой структуре, еще в 1950-х гг. казавшейся однородной, всегда, с самого основания были одиночки — нонконформисты. Они выступали против жестких установок социалистического реализма не с помощью деклараций и политических акций. В условиях тотальной цензуры политических органов и контроля со стороны официальных художественных советов, независимые художники отстаивали самоценность изобразительного языка, стремились к освобождению искусства

¹Е. Дёготь делит историю русского искусства XX в. на проекты: авангардный, соцреалистический, концептуальный.

² Андреева Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма Москва – Ленинград, 1946–1991. М., 2012.

от литературности пропагандистской функции, полностью погрузившись в решение творческих проблем в мастерских, добровольно изолировав себя от мира, сознательно ограничив круг общения узким кругом единомышленников. Они страдали от одиночества и отсутствия контактов, непонимания и неприятия со стороны коллег по Союзу художников.

Трагическая судьба этой группы независимых художников все еще недостаточно понята и изучена отечественными искусствоведами. После создания в 1932 г. Союза художников, многочисленные авангардные объединения, организованные после революции 1917 года, прекратили свое существование. По-разному сложилась судьба членов этих групп: кто-то вынужден был оставить творчество, кто-то сумел уехать за границу, кто-то стал членом новой идеологической структуры, внешне подчинившись ее законам, но втайне продолжая творческие поиски самостоятельно. В 1950-х гг., после смерти Сталина, жесткие ограничения свободы творчества немного ослабли, советские художники получили возможность для чуть большей свободы самовыражения. Настоящим открытием для деятелей культуры стало появление в залах Эрмитажа казалось бы навечно спрятанных в запасниках картин импрессионистов, Сезанна, Ван Гога, Гогена, Матисса и Пикассо. И с ними к поколению советских художников 1950-х–1960-х гг., воспитанных на идеях передвижников и академистов XIX в., пришло новое, неизведанное чувство свободы творчества, ощущение красоты обыденной жизни. Академические догмы уступили место импрессионистической насыщенной цветовой гамме, живописной эскизности мазка, выразительности рисунка.

Ольга Юрьевна Кошкина

кандидат искусствоведения, член АИС

«ЗНАКОМОЕ НЕВЕДОМОЕ». ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ» В КОНТЕКСТЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО НОНКОНФОРМИЗМА

Этап нового, широкого изучения неофициального искусства в нашей стране недолог, но уже накоплен значительный фактологический и аналитический материал о художниках, художественных сообществах, выставках и процессах, происходивших в среде ленинградского нонконформизма. Однако, этот материал до сих пор остается недостаточно исследованным, а некоторые страницы художественной жизни — обособленными. Необходимость создания целостной картины разноплановых и неоднозначных явлений очевидна. В эту задачу входит расширение круга одного из важнейших феноменов отечественного искусства второй половины XX в. — неофициального искусства Ленинграда 1950–1980-х гг. — посредством интегрирования истории возникновения и развития Творческого объединения «Эрмитаж».

Группа «Эрмитаж» — неофициальная группа студентов и выпускников художественных училищ и институтов, возникшая в конце 1960-х гг. под руководством Г. Я. Длугача (1908–1988). Стезя, начатая Длугачем в Государственном Эрмитаже с середины 1950-х гг. с копирования работ великих художников прошлого, через три поколения его учеников-последователей выкристаллизовалась в самобытную теорию аналитической интерпретации. Состав группы «Эрмитаж» менялся во времени. В разные годы в нее входили А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Я. Я. Лаврентьев, Р. Ш. Алмаметов, А. А. Бакун, Б. Ф. Головачев, Ю. А. Гусев, С. М. Даниэль, А. М. Даниэль, В. К. Кагарлицкий, В. И. Кочубеев, П. И. Кочубеева, В. В. Крайнов, Г. А. Матюхин, А. М. Рохлин, А. А. Симонов, М. Е. Тумин, В. И. Филимонов и другие. История группы закончилась в 1998: выставка в Эрмитаже «Неклассическая классика: Три поколения “Эрмитажной школы” Г. Я. Длугача» стала финальным аккордом.

Юлия Геннадиевна Лидерман
кандидат культурологии,
доцент ШАГИ ИОН РАНХиГС

КОМАР И МЕЛАМИД. КРИТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ И РЕФЛЕКСИЯ АКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В центре сообщения проекты Комара и Меламида 1970-х–1990-х гг. и их критический потенциал. Современные художественные практики 1970-х–1980-х в условиях давления советской нормативной культуры и отсутствия института арт-критики нередко синтезировали критическую, художественную и кураторскую функции. Это факт придает проектам Другого искусства оригинальность и одновременно создает сложности для интеграции искусства нонконформистов в интернациональную (или даже глобальную) современную и постсовременную историю искусства. Сериальное (проектное) мышление художественного союза Виталия Комара и Александра Меламида реализовалось в различных проектах (инсталляционных, фотографических, перформативных, исследовательских). При работе над исследованием этих проектов или над выставочными проектами, включающими серии Комара и Меламида 1970-х, 1980-х, 1990-х гг., перед историком и куратором встает вопрос о том, насколько собственные оригинальные критические и кураторские концепции, реализованные в проектах и комментариях (манифестах) художников соотносятся с привносимыми извне теориями, представляющими наднациональные течения и «измы». В докладе будут представлены результаты подготовки персональной выставки Комара и Меламида в ММСИ, планируемой в 2019 г.

СОБРАНИЕ МИХАИЛА ГРОБМАНА (ТЕЛЬ-АВИВ) И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ «ВТОРОГО РУССКОГО АВАНГАРДА» В ЭПОХУ ОЦИФРОВАННЫХ АРХИВОВ

Собрание художника и поэта Михаила Гробмана (род. в 1939 г.) — важнейшая часть художественно-исторического наследия русской культуры XX в. Собрание состоит из двух частей — коллекции произведений искусства и архива. Это несколько сотен единиц хранения, находящихся сегодня в Тель-Авиве.

Михаил Гробман начал собирать коллекцию в 1959 г. Параллельно с материалами об искусстве предшественников, Гробман начинает собирать и систематизировать любые артефакты современного ему искусства: письма художников, приглашения на вернисажи и акции, фотографии, экспликации, вырезки из газет статей, заметок, фельетонов, карикатур о современном искусстве. Принципиальная последовательность документирования с 1959 г. до момента отъезда Гробманов в эмиграцию в октябре 1971 года превращает архив в уникальную базу для изучения неофициального искусства этого времени, уточнения датировок и атрибуций, проверки фактов, которые зачастую переходят из книги в книгу искаженными, благодаря понятной неверности памяти многих участников событий, и, самое главное, для собственно написания исторически точной истории искусства «второго русского авангарда», которая до сих пор не написана.

Параллельно процесс цифровой архивации проходит в архиве Музея современного искусства «Гараж» (прежде всего для нашей темы значим архив Леонида Талочкина), в музее Циммерли в Университете Ратгерс (США) и в архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете (Германия). Необходимость реинвентаризации и фактологической сверки истории неофициального искусства СССР 1960-х–1970-х гг. сегодня очевидна. Открытие этих бывших до сих пор разрозненными архивов дает нам основания начать этот процесс, способный привести к достаточно радикальному переписыванию сложившейся в специальной и мемуарной литературе картины.

Глеб Юрьевич Ершов
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области искусств СПбГУ

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ. XXI ВЕК

В 1957 г. в Сокольниках прошла первая Американская национальная выставка в СССР. Среди прочих достижений на ней было показано современное американское искусство. Благодаря этому многие советские художники воочию познакомились с полотнами Д. Поллока, М. Ротко, Б. Ньюмана и других. Выставка стала возможной благодаря краткому мигу «оттепели», за которой последовала холодная война. За это время,

в 1960-е–1980-е гг. в СССР сформировалась своя контркультура, неофициальное искусство, в котором не последнее место принадлежало абстракции. С окончанием холодной войны, перестройкой, распадом СССР, произошла постепенная интеграция постсоветского искусства в интернациональный контекст.

Однако же абстракции, бывшей в эпоху андеграунда одним из выражений духа свободного творчества, не суждено было прозвучать в полной мере, поскольку в 1990-е гг. актуальными оказались совершенно другие медиа, способы и формы репрезентации современного искусства. Пройдя искушение всеми ими, современные российские художники снова оказываются поневоле заложниками политики, наблюдая в ней возвращение жестов и риторики времен холодной войны. Одна из заметных тенденций в российском современном искусстве последних десяти лет — появление молодых художников, открывающих для себя возможности абстрактного искусства, но только уже с новым содержанием и языком форм.

В абстракции, или даже точнее, в уходе от предметности, очевидно желание обнаружить трудно очерчиваемый и ускользающий континуум собственного «я». Это выражается в поисках и нахождении различных способов психосоматического впечатления на материал и избирательном предпочтении органическому, биологическому языку форм, изоморфных ускользающему внутреннему состоянию. Так «абстрактное» оборачивается «личным» и живопись и графика предстает чем-то вроде лирического дневника. Личное становится личным, сокровенным, потаенным, и это желание побега из реальности настоящего в мир собственной фантазии выглядит одной из форм современного эскапизма как естественной и достойной возможности сохранить воздух свободы.

Анатолий Владимирович Рыков
доктор философских наук,
профессор кафедры истории
западноевропейского искусства СПбГУ

СТРУКТУРЫ И ДЕМОНЫ. «ВОЛГА-ВОЛГА» 2006 ГОДА

Хотя фильм «Волга-Волга» 2006 года и не получил должного внимания со стороны отечественного искусствознания, он вполне может претендовать на «классический» статус в истории русского искусства. Критики справедливо отмечали деконструктивистский характер этого ремейка музыкальной кинокомедии 1938 г. и демоническую тему, объединяющую оба киношедевра. Демонология, в скрытом виде присутствовавшая в постмодернистской макабрной комедии Григория Александрова, снятой в период непрерывного террора и имитировавшей стереотипы сталинской культурной политики, выходит на первый план в новой «Волге-Волге» А. Сильвестрова и П. Лабазова, и, в особенности, в хтоническом образе главной героини Стрелки-письмоносицы в исполнении В. Мамышева-Монро. Не отрицая всю важность этого «контекстного» прочтения обоих фильмов, привязывающих их проблематику к «большому террору», хотелось бы подчеркнуть, что современная версия знаменитого сталинского кинофильма может быть рассмотрена и в совершенно ином плане — истории и предыстории деконструктивистских стратегий в западном искусстве (от эпохи маньеризма до творчества Синди Шерман). В данном кинопроизведении мы находим новое обращение к романтическим и проторомантическим темам «критики идентичности», образу ложного энтузиазма, безумия, идиотизма, мутации и низших форм жизни — темам, ключевым и для художественной продукции авангарда. Таким образом, постановка вопроса о массовой культуре, популизме и искусстве (в его отношении к другим видам деятельности) приобретает в фильме Андрея Сильвестрова и Павла Лабазова необходимые масштабность и остроту. «Что такое искусство?» — вот тема этого произведения, и «ответ» на этот вопрос в данном случае лишен какой бы то ни было однозначности или успокаивающей простоты.

Татьяна Семеновна Юрьева
доктор искусствоведения,
профессор кафедры междисциплинарных исследований
и практик в области искусств СПбГУ

МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ В ТИСКАХ СОВРЕМЕННОСТИ

Нас интересует поколение XIX в., поставившее перед учеными, критиками ряд непростых вопросов. Вероятно, мы должны отойти от формулы «не современникам судить о современном искусстве» и попытаться высказать свои суждения, какими бы спорными они не оказались. Необходимо уяснить, что пришло совершенно новое поколение со своими определенными требованиями как к искусству, так и к миру.

Уже не в первый раз мы собирали международную конференцию «Современное искусство в меняющемся мире: Китай. Россия. США. Новые гуманитарные знания». Необходимость междисциплинарного подхода к изучению и критике современной культуры стала для нас очевидной.

Происходит процесс, который можно было бы определить как поиск себя в художественном мире. А мир сегодня отнюдь не гармоничен. Его захлестывает волна агрессии, воинственности, катастроф. Художнику трудно. Не хватает ни опыта, ни мастерства. К сожалению, опыт авангарда XX в. оказался невостребованным. Поиски многомерности, неоднозначности, вариативности мира, похоже, вообще не интересуют молодого художника.

Современная культурная ситуация чрезвычайно сложная и, к сожалению, мало изученная. Рассматривая искусство молодых этих трех значимых стран мира, мы с грустью вспоминаем о времени Возрождения, когда художник был Богочеловеком. К сожалению, гениев не видно. Наступила эпоха профессионалов. Сам себе мастер, сам себе менеджер. И хуже всего — превращение художника в фигуру «чего изволите».

Не было эпохи, в которой художник не провозглашал бы свою позицию. Сейчас мне трудно понять идею того или иного произведения, его живописную формулу, наконец, принципиальные художественные открытия молодых. Все это приводит к достаточно безличной ситуации в художественном мире, прежде всего, в России. И это беда.

Вероятно, необходимость диалогов художников разных стран поверх сиюминутных проблем, острое требование к ученым предложить свою эмоциональную и многообразную интерпретацию уникального, сложного пласта нашего бытия особенно актуальны в наши дни. На этом пути будут срывы и падения, но только это, с моей точки зрения, приведет русское искусство к новому осмысленному этапу его существования.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ «СИБИРСКОГО ИРОНИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА». «ПОСТСОВЕСТКИЙ ТОТЕМИЗМ» МАЯНЫ НАСЫБУЛЛОВОЙ

Понятие «сибирский иронический концептуализм» занимает неустойчивую терминологическую позицию в искусствоведении. Высказанное Вячеславом Мизиным, а позже зафиксированное в каталоге выставки «Сибирские соединенные штаты» в 2013 г., определение стало попыткой обозначить идентичность современного зауральского искусства конца 1990-х – начала 2000-ых годов. По мнению немногочисленных исследователей этой темы, особая «сибирскость» нестоличного варианта концептуализма заключается в «народническом духе» его искусства, опирающегося, наподобие поп- и соц-арта, на «интерьер-фольклор» и образы массовой культуры. Его «ироничность» же отражена в особом обыгрывании постсоветского пространства, когда элементы советской культуры проверяются художниками на прочность. Этот процесс сегодня подхватывает и то поколение, что родилось уже в эпоху перестройки. Заданный еще в конце 1980-х – начале 1990-ых гг. такими арт-группировками, как «Синие носы» или «Куда бегут собаки», вектор развития сибирского концептуализма, десятилетия спустя все больше перемещается на платформу личного, эмоционального опыта восприятия коллективной памяти о почти семидесятилетнем существовании СССР.

В этом отношении весьма симптоматичным является творчество новосибирской художницы Маяны Насыбулловой, обозначившей свое искусство словосочетанием «постсоветский тотемизм». Ряд ее крупных проектов, таких как «Актуальный янтарь», «Food fetishism», «Ух ты» или «Родина слышит» и особенно «Ленин для души», отражают возможности диалога с прошлым современным концептуальным языком, в котором «Ленин, — по словам Маяны, — лишь буква мертвого языка, артефакт исчезнувшего мира». Новая формация отношения к прошлому, содержащая идейно важное понятие «тотемизм», органично включается в особое «сибирское мифотворчество», более обращенное к традиции и консерватизму, нежели к радикальному концептуализму. Вопрос об идентичности сибирского искусства, так и не дождавшись своего серьезного исследователя, теряет актуальность в глобальном информационном пространстве современности, в то время как развитие нового ветка «постперестроечного арта» уже началось и требует исследовательской работы для анализа и развития ситуации.

*Алёна Сергеевна Парфеникова
аспирант кафедры искусствоведения СПбГУКИ,
зам. генерального директора
Арт-Холдинга Татьяны Никитиной*

«СВОЯ СОВРЕМЕННОСТЬ» СТАСА СВЕТОЧЕНКОВА КАК ПРИМЕР ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XXI В.

Искусство XXI в., оценив масштабы разрушения, которые нанесли модернистские эксперименты, ощутило потребность в гармонии, равновесии в мире, которое можно достичь, обратившись к классическому наследию. Вследствие того, что классическое искусство, в частности античное наследие, оказалось жизнеспособным в любых исторических и культурных условиях. XX век тяготел к созданию своих «новых» стилей, практик, которые должны были стать новыми идеалами, скинув классику с «парохода современности». Художники завуалировано подражали античности, грезя о той же универсальности и эталонности, предлагая свои теории и концепции цвета, композиции, визуального восприятия. Несмотря на общую тенденцию отрицания классического искусства, художники ориентировались на него как на первоисточник. Они искали свой новый образный язык, чтобы передать те потрясения, которые выпали на долю человечества в двадцатом столетии, но всё равно пришли к тому, что потенциал античного наследия неиссякаем, а его значение для культуры и искусства бесконечно важно.

В связи с чем в XXI в. существует тенденция возвращения в художественную практику проблем формального и смыслового содержания, стремления к совершенству, к поиску новых решений в классическом понимании задач искусства. Проблема до конца неразрешима, так как суть идеала в бесконечном стремлении к нему и невозможности его достичь. Художник, использующий опыт прошлого ощущает себя элементом этого наследия, при этом стремится создать нечто, что поможет ему осознать себя здесь и сейчас. Он создаёт облик своей современности, предлагая её в качестве «зеркала правды».

Одним из ярких представителей современной художественной жизни Санкт-Петербурга, предлагающих «свою современность», является Стас Светоченков. Он не принадлежит к какому-либо стилю и художественному объединению, он взрастил свой талант на классическом наследии, поэтому в его работах отчётливо прослеживается влияние греческой архаики. Художник предлагает зрителю оригинальные решения античных мифологических сюжетов, переработанные в соответствии с современными эстетическими принципами и собственным мироощущением. Он использует цитату как постмодернистский метод художественной выразительности, помещая классические сюжеты в современный контекст.

Алина Владимировна Венкова
кандидат культурологии,
доцент кафедры теории и истории культуры
РГПУ им. А. И. Герцена,
научный редактор «Международного журнала
исследований культуры» и серии книг «*machina media*»

ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА: ТЕХНОЛОГИИ, ЭСТЕТИКА, ВЫСТАВОЧНЫЙ КОНТЕКСТ

В сообщении планируется осветить основные тренды развития цифрового искусства, существующие в настоящее время. Презентация покажет динамику развития цифровой эстетики в контексте археологии медиа, понятой как память формы, применительно к новым медиа.

Цифровое искусство, совершившее переход от аналоговых форм видео-арта к медиаинсталляциям, в настоящее время все более тяготеет к гибридным медиумам, позволяющим создать тотальные цифровые иммерсивные среды.

Будет показана трансформация форм цифрового искусства от пиксель и глитч-арта к эстетике пост-интернет, продемонстрировано влияние цифровых субкультур, веб-примитивизма, инстаграм-арта, медиаперформанса на трансформацию трендов сетевого искусства.

Особое внимание будет уделено вопросам представления и экспонирования цифрового искусства, в том числе специфике выставок в сети интернет, показана роль феномена постмедиаальности в ситуации тотальной информационной прозрачности.

Все перечисленные тренды будут продемонстрированы на материале творчества отечественных художников, что позволит высветить специфику данных форм художественной активности в России, поставив ее в параллель к аналогичным процессам в зарубежном искусстве.

Артем Юрьевич Тылик
кандидат философских наук,
ГБОУ Лицей №597

РОССИЙСКОЕ УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КАК САМОБЫТНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

Термин «уличное искусство», еще недавно занимавший маргинальную позицию на периферии исследовательского внимания, все чаще встречается в оглавлениях крупнейших журналов по эстетике, философии искусства, искусствознанию. Надписи и рисунки на стенах домов (граффити), актуализировав комплекс идей, восходящих к традиции европейского авангарда, спровоцировали подлинную революцию в художественном мире: испытав влияние граффити, художники по всему свету совершают массовый

исход из традиционных для Нового времени художественных пространств, предпочитая экспонированию собственных произведений в музеях, частных коллекциях и галереях нелегальное вторжение в городскую среду.

В советском пространстве уличное искусство утвердилось лишь к началу 1990-х, когда пространство это обрело в своем наименовании приставку «пост». Проявив заметный интерес к уличным направлениям, российские художники долгое время занимались одним лишь буквальным копированием форм и содержаний, накопленных за несколько десятилетий художниками из США и Европы. Однако, по крайней мере с середины 2000-х, сращение парадигмы американского и европейского уличного искусства, во-первых, с российской художественной традицией (прежде всего, авангардом), а во-вторых, весьма специфической социо-культурной ситуацией, начало давать богатые всходы. Сегодня мы можем говорить о российском уличном искусстве как о самобытном художественном феномене, находящимся, возможно, в стадии своего расцвета. В докладе, на основе аналитики практик российских уличных авторов, я бы хотел обратиться двум взаимосвязанным вопросам:

- В чем состоит специфика уличного искусства?
- Возможно ли (и, если — да, то, в каких формах?) документация, музеефикация и коммерциализация уличного искусства?

Подписано в печать 10.12.2018 г	Формат 60x84 ¹ / ₁₆	Цифровая	Печ.л. 2.4
Тираж 50 экз.	Заказ № 06/12	печать	

Типография «Фалкон Принт»
(197101, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 41, литер Б,
Тел. 8 (812) 313-26-39, сайт: falconprint.ru)