

Под редакцией Андрея Ковалёва

Неокончателная история. Современное российское искусство в лицах

ГАРАЖ. txt/09

Константин Звездочётов Тимур Новиков
Юрий Альберт Вадим Захаров Борис
Матросов Павел Пепперштейн Сергей
Шутов Гоша Острецов Андрей Бартенев
Герман Виноградов Ольга и Александр
Флоренские Айдан Салахова Олег Кулик
Анатолий Осмоловский Дмитрий Гутов
AES+F Валерий Кошляков Александр
Виноградов и Владимир Дубосарский
Александр Бродский Владимир Архипов
Сергей Братков «Электробутик» Николай
Полисский Александр Пономарёв Алексей
Кострома «Синие носы» Владимир
Логутов Ирина Корина Арсений Жилиев
Петр Белый Хаим Сокол Станислав
Шурипа Керим Рагимов Виталий
Пушницкий Ростан Тавасиев Евгений
Антуфьев Pussy Riot Петр Павленский
Евгений Гранильщикова Андрей Кузькин
Таус Махачева Дмитрий Каварга Recycle
Group «Синий суп» Группировка ЗИП
«Провмыза» Аня Жёлудь Полина
Канис «Куда бегут собаки»

18+

ГАРАЖ

Коллектив авторов
Андрей Ковалев
Неокончателная история.
Современное российское
искусство
Серия «ГАРАЖ.txt»

Текст книги предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67855290

Неокончателная история. Современное российское искусство в лицах.
Сборник статей: Музей современного искусства «Гараж»; Москва;
2021
ISBN 978-5-6045382-2-7

Аннотация

Наступило такое время, что уже невозможно ответить на вопрос «К какому стилю относится данный художник?» в духе «Википедии». Эпоха стилей закончилась. Но художники остались. Особенно все интересно и запутанно с русским искусством. Наши творцы способны, как перчатки, менять не только свои творческие концепции, но и взгляды на мироздание. Русский художник очень редко относится к определенному стилю или направлению – все они принадлежат ему лично. Для него нет и не может быть никаких раз и навсегда установленных правил,

он постоянно «вываливается» из приписанного ему движения или стиля. И именно поэтому «портретный» жанр показался наиболее адекватным подходом к описанию такого живого, динамичного и вечно изменяющегося феномена – современного искусства.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Вопросы истории | 7 |
| Константин Звездочётов | 18 |
| Тимур Новиков | 30 |
| Юрий Альберт | 39 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 42 |

Коллектив авторов
Неокончателная история
Современное российское
искусство в лицах
Сборник статей

Издание осуществлено в рамках грантовой программы «ГАРАЖ. txt» Музея современного искусства «Гараж».

Редактор-составитель благодарит Надежду Аванесову за идею этого издания и участие в его подготовке.

Редакция благодарит Данилу Стратовича за помощь в подготовке материалов.

Мы старались найти всех правообладателей и получить разрешение на использование их материалов.

Мы будем благодарны тем, кто сообщает нам о необходимости внести исправления в последующие издания этой книги.

*** * ***

Все права защищены.
© Текст, авторы, 2021

© Фотографы, 2021

© Андрей Кондаков, макет, 2021

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

Вопросы истории

В качестве исходной модели для этой книги был принят формат популярных изданий 50 Contemporary Artists You Should Know. Их конструкция очень проста и даже примитивна: 50 художников, из созданного ими корпуса работ отбирается несколько в качестве иллюстраций, а к ним прилагается не очень большой, но емкий текст.

Наступило такое время, что уже невозможно ответить на вопрос «К какому стилю относится данный художник?» в духе «Википедии». Эпоха стилей закончилась. Но художники остались. Особенно все интересно и запутанно с русским искусством. Наши творцы способны, как перчатки, менять не только свои творческие концепции, но и взгляды на мироздание. Русский художник очень редко относится к определенному стилю или направлению – все они принадлежат ему лично. Есть художники, которые шествуют по своему творческому пути почти без видимой эволюции – как Константин Звездочётов. Вадима Захарова, Юрия Альберта и Павла Пепперштейна принято относить к московскому концептуализму. Но в нем нет и не может быть никаких раз и навсегда установленных правил, художники постоянно «вываливаются» из приписанного им движения или стиля. И именно поэтому «портретный» жанр показался наиболее адекватным подходом к описанию такого живого, динамичного и вечно

изменяющегося феномена – современного искусства.

Концептуализм, в том числе и московский, оказался последним историческим стилем в классическом понимании. Хотя старая привычка как-то все именовать приводит к курьезным случаям – Олега Кулика могут назвать концептуалистом, хотя в 1990-е он находился в состоянии резкого эстетического конфликта с представителями московского извода этого направления. В действительности небольшую группу художников, к которой принадлежал Кулик, с легкой руки Екатерины Дёготь принято называть московскими акционистами. Этот термин оказался достаточно рабочим и эффективным, но с коротким временем жизни. Движение закончилось уже в начале 2000-х. Художников, которые приходили в искусство с этого момента, уже никто не объединял в движения или направления. Этот процесс «умирания имен» был синхронен происходящему на интернациональной художественной сцене. Даже слово «постмодернизм» на рубеже тысячелетий перестало быть универсальной отмычкой, и в серьезной литературе по искусству это понятие употребляется все реже.

Временной промежуток, о котором идет речь в этой книге, простирается от начала 1980-х до 2010-х. Однако следует учитывать, что в искусстве хронология рассчитывается не по возрасту, а по времени вхождения в художественный процесс. Олег Кулик (род. 1961) всего на пять лет старше Павла Пепперштейна (род. 1966) и на четыре – Бориса Матросо-

ва (род. 1965). Но в художественной хронологии последние стоят раньше. Пепперштейн заканчивает линию московского концептуализма, а Матросов продолжает линию тотальной иронии и самоиронии, идущую от Виталия Комара и Александра Меламида. Кулик – художник 1990-х, то есть относится уже к следующей эпохе. И далее, Александр Шабуров (род. 1965) и Вячеслав Мизин (род. 1962), объединившиеся в группу «Синие носы», – это уже художники 2000-х.

Современное российское искусство возникало и жило на фоне множества переломов, и наши художники автономно скользили в этих бушующих потоках Истории. В 1980-е художники могли высокомерно игнорировать само существование идеологической системы, в 1990-е – каким-то образом реферировать внешнюю ситуацию, а в 2010-е – становиться политическими активистами. Но для хотя бы приблизительной периодизации художественного процесса общественно-политическая терминология тех же 1980-х не вполне годится. Термины «сталинское искусство» или «искусство оттепели» вызывают вполне наглядные образы. Но кто такие «художники застоя» или «художники перестройки»? Валерий Кошляков, Дмитрий Гутов и Владимир Архипов – это художники «лихих девяностых»? Арсений Жилаев и Ирина Корина – путинской «стабилизации двухтысячных»? Эти понятия звучат сегодня весьма спорно и похожи на названия глав в каком-то очень ангажированном учебнике истории.

Если использовать устоявшиеся понятия, эту книгу мож-

но было бы назвать «Русское искусство после нонконформизма». Пришедшие в конце 1980-х такие художники, как Тимур Новиков, Сергей Шутов и Гоша Острецов, уже не были нонконформистами. Скорее их можно назвать представителями андерграунда, в западном смысле этого слова. Это первое советское поколение, которое не испытывало того метафизического страха, о котором говорил Илья Кабаков. Новые художники могли не прятаться, не искать стукачей в своей среде и не ждать особых репрессий со стороны власти. Самое серьезное, что их ждало, – бесконечные конфликты с милицией по поводу их экстравагантного вида и безумного шума на квартирниках. Былое идеологическое противостояние перешло в сферу чисто эстетического конфликта. И что самое главное – с этого момента отпала необходимость в том щите, который создало вокруг себя сообщество нонконформистов. Художники могли вольно объединяться в дружеские формирования или, напротив, упорно идти своим собственным путем, стараясь не смешаться со всеми прочими.

Принято считать, что основная цель всякого художника – занять прочное место в системе художественных институций и на арт-рынке. Этот тезис явственно противоречит историческим реалиям. Настоящего художника мотивирует совсем другая система ценностей и стимулов. В 1980-е не было ни рынка, ни галерей, ни каких-либо оформленных институций. Но наши художники умеют мастерски использовать самые незаметные на первый взгляд возможности. Ти-

мур Новиков в Ленинграде сам был универсальной институцией. В Москве Никита Алексеев открыл осенью 1982 года в собственной однокомнатной квартире галерею АРТАРТ, просуществовавшую до весны 1984-го.

Следующим этапом стихийной институализации был сквот «Детский сад», функционировавший с весны 1985-го по ноябрь 1986-го. Михаил Горбачёв разрабатывал формулировки для перестройки вроде «активизация человеческого фактора» – художники в тонкостях партийной риторики никак не разбирались, но немедленно уловили дух перемен. В 1984 году Андрей Ройтер, Герман Виноградов и Николай Филатов устроились сторожами в ожидающий капитального ремонта детский сад. Так они получили во временное распоряжение место для мастерских и жилья. Размер, как известно, имеет значение. Если в АРТАРТ помещались только очень маленькие работы, то в «Детском саду» художники вышли на новый оперативный простор, стали писать огромные холсты в духе неоэкспрессионизма. А Герман Виноградов начал собирать из найденных на помойке железок БИКАПО – живой объект, представляющий собой одновременно и инсталляцию, и инструмент саунд-арта, и пространство, где Виноградов проводил шаманские перформансы.

С развитием перестройки художественная активность переместилась из частных квартир и сквотов в оборудованные выставочные районные залы – нужно было только найти директора, благосклонно относящегося к современному

искусству. Сложилась удивительная ситуация. Идеологические инстанции умили свой пыл и уже не придирались к каждой абстрактной картинке. А вот финансирование на осуществление выставочных проектов регулярно поступало из муниципального бюджета. (В следующие десятилетия куратор для осуществления сколь-нибудь значимого проекта должен был сначала найти спонсора, который оплатит аренду зала и покроет другие расходы.)

Новые веяния опять уловили художники. Если на предыдущем этапе они создавали протоинституты, то в конце 1980-х воздвигли проект художественного рынка и засквозили выселенный дом в Фурманном переулке. Там они стали сами себе маршанами и арт-дилерами. Начался так называемый русский бум: отечественное искусство неожиданно стало очень модным на Западе, а потому исключительно экспортно-ориентированным. Художественные ценности вывозили из Фурманного целыми автобусами, при этом среди покупателей были и весьма серьезные галеристы и дилеры. Своего пика русский бум достиг на знаменитом аукционе «Сотбис», прошедшем в Москве в 1988 году. И эстимейты, и цена с молотка были немислимыми по тем временам. Результаты аукциона нанесли самый жесткий удар по экономике русского искусства. Художники начали путешествовать по западным галереям и выставочным залам. Но им, выросшим в исключительно символической экономике, пришлось сложно, они так и не смогли вписаться в реальный процесс

западного арт-мира. Художники начали совершенно безбожно халтурить и пытаться прямо ответить на запросы европейских и американских покупателей. Ни к чему хорошему это не привело: в 1991-м волшебные слова «перестройка» и «гласность» утратили былую значимость. Карьеру в западном арт-мире приходилось строить буквально с нуля. Герои 1980-х впали в депрессию, из которой вышли далеко не все.

Художники 1990-х вышли на чистую площадку, с которой ушло чуть более старшее поколение, не преодолевшее комплексы своего виртуального международного признания и реальность западного рынка. Конечно, новые художники держали свой маршалский жезл в ранце для завоевания мира. Но начали с малого – с работы с местными контекстами. И тут на сцене возник такой удивительный феномен, как галереи 1990-х. В очень специфических экономических условиях рудиментарного рынка несколько частных галерей приняли на себя все возможные функции, характерные для благоустроенной художественной системы. И не просто продвигали и продавали «своих» художников, а примерили на себя все возможные роли – центров современного искусства, лекториев, издательских домов или даже музеев.

Героический период нашего искусства закончился в 2000-е. Начала понемногу складываться стандартная для интернационального художественного мира система институций. Художникам уже не нужно было создавать свои собственные анархические параинституции, а галереям – выполнять все

возможные и невозможные функции на свете. Начал понемногу расти рынок, появились частные меценаты и серьезные коллекционеры. И что самое главное – большие музеи стали активно работать с актуальным искусством. Увы, в условиях нестабильной экономики далеко не все эти проекты были достаточно устойчивы, но каждый из них вносил свой вклад в интенсивность художественного процесса. У художников появился гораздо больший, чем прежде, спектр возможностей выбора. Они могли предлагать свои работы солидному фонду, небольшой независимой галерее или, наконец, запустить свой собственный проект. Этот бурный расцвет публичной художественной жизни в 2000–2010-е вызвал большой интерес широкой публики к современному искусству. Немалую роль в процессе расширения зрительской аудитории сыграла художественная критика. Увы, ко второй половине 2010-х закрылись почти все бумажные и сетевые издания, где были серьезные отделы культуры и работали профессиональные критики.

Эта книга написана нами, художественными критиками. Авторам были предложены очень простые условия – выбрать любимых художников, с творчеством которых они хорошо знакомы. И написать о них только хорошее, то есть о самых важных произведениях. Критики – люди текста, но думают картинками. А каждый автор сам производил выбор изобразительного материала. Оказалось, что до нас этих художников уже нашли. У всех, даже у молодых, – прекрасная лите-

ратура, работы в хороших музеях и коллекциях, премии и так далее. Да, мы сговорились – с кураторами, галеристами, музейщиками и коллекционерами.

В этой книге мы рассказываем о наших прекрасных современниках, тех, кто занимает ключевые позиции на нашей и зарубежной художественной сцене. И это не только герои арт-рынка: многие художники, занимающие ключевые позиции в мире современного искусства, вообще не производят артефактов, которые можно предложить для продажи (Владимир Архипов или Герман Виноградов). Такие мастера существуют в рамках более сложных экономических систем, чем понятные и простые товарно-денежные отношения. И здесь следует заявить, что в настоящий момент нет принципиальной иерархии жанров современного искусства. Живопись, графика, скульптура, инсталляция, перформанс занимают равноценные позиции в системе современного искусства. Просто одни выходят в какой-то период на первый план, другие – уходят на время в тень.

Должен согласиться с будущими критиками – до конца выдержать формат «50 главных» и выйти на самую широкую публику нам, кажется, не удалось. Просто такого рода издания естественно возникают внутри полноценно функционирующей художественной системы – это последняя надстройка над обстоятельными историческими и теоретическими исследованиями, научными каталогами музейных коллекций, диссертациями и материалами научных конференций.

Увы, у нас по каждой из этих опций готовых наработок исчезающе мало. Но история русского искусства должна быть написана. И наш проект – небольшой вклад в это важное дело.

Нам очень хотелось соблюсти баланс между популяризацией и углубленным теоретизированием. Оба аспекта необычайно важны – без информированного и готового вникать во все тонкости зрителя искусство скукоживается, прячется в кокон. А концептуальная и теоретическая составляющие – это принципиальные элементы всего современного искусства в целом и отдельных проектов в частности. Серьезный историко-философский и социокультурный бэкграунд наличествует даже у таких с виду простых проектов, как «Синие носы».

Наш самоназначенный синклит на основе прямой, но тайной дискуссии сам определял «самых главных». И мы несем за этот выбор персональную и коллективную ответственность. Мы твердо убеждены, что глубоко ложной является фраза «Все решит время» (или «Потомки все решат»). Но так говорили подпольные нонконформисты 1960-х, у которых были серьезные проблемы не только с властью, но и с общественным мнением. Критик – агент настоящего, и у него есть не только право, но также обязанность выбора. Мы – живые свидетели, и наш долг все рассказать.

И тут придется открыть первую страшную тайну – критики любят художников.

Наши герои – затворники, менторы, персонажи светских

тусовок, бухгалтеры от искусства, исследователи, скандалисты и зануды, карьеристы и анахореты, шаманы и философы. Критик заранее коррумпирован этими яркими и абсолютно неординарными личностями. Наши отношения с героями этой книги довольно сложные – художники далеко не всегда отвечают критикам взаимностью. Мы привыкли нести ответственность в первую очередь перед читателями, и только потом – перед творцами. А у них бывают и спады, и провалы, которые они считают своими творческими достижениями.

Название нашей книги – «Неокончателная история». Мы попытались рассказать о живом искусстве и живых художниках. И это самая захватывающая область искусствоведческой работы – наблюдать за тем, как Современность становится Историей. И ее делают люди, которых можно увидеть за соседним столиком в кофейне и с которыми можно спокойно познакомиться на вернисаже. И они сделают нам еще множество удивительных сюрпризов. И тогда все нужно будет начинать заново. А потом придут новые, начнут свергать с постаментов героев прошлой Современности. И это прекрасно, что все придется начинать заново, – жизнь искусства будет продолжаться!

Андрей Ковалёв

Константин Звездочётов

**Радикальный консерватор, нью-вейвер
и концептуалист, называющий себя
самым ленивым художником на свете**



Род. 1958, Москва. В 1976–1981 годы учился на постановочном факультете Школы-студии МХАТ. Участник групп «Мухомор», «Чемпионы мира» и др. Участник Венецианской биеннале (основной проект, 1990; павильон России, 2003) и выставки documenta IX (Кассель, Германия, 1992). Работы находятся в ГТГ, ММОМА, Музее Зиммерли, Новом музее, Центре Печчи, М КНА и др. Живет и работает в Москве.

Константин Звездочётов начинал свою деятельность в конце 1970-х, в группе «Мухомор»¹. Молодым радикалам был совсем не по душе интеллектуальный герметизм московского концептуализма. В духе русских футуристов они называли свои акции выходками и стремились делать искусство веселое и необязательное: например, создали целую мифологию вокруг гротескной фигуры поручика Ржевского, героя скабрёзных анекдотов, подтрунивая над интеллигентами, которые страстно и некритически идеализировали всю дореволюционную культуру. Не умея играть и петь, они записали хулиганский «Золотой диск», который передали по «Би-Би-Си», после чего опасных шутников и разрушителей всех ценностей демонстративно забрали в армию.

В мрачной и наполненной самоиронией «последембель-

¹ Группа существовала с 1978 по 1984 год. Участники: Свен Гундлах, Константин Звездочётов, Алексей Каменский, Сергей и Владимир Мироненко.

ской» серии «Пердо» (1986–1989) мы видим колючую проволоку, сторожевые вышки и мрачных людей в ватниках. Сюжет захватывающий. Страной правит вампир Илья Ильич, тезка Обломова. Злодей похитил божественный Арбуз, которому поклоняются обитатели Пердо. Народные массы восстают и побеждают, но в сутолоке затаптывают своего мужественного лидера Жору. Безжалостный диктатор и противостоящие ему стойкие оппозиционеры сплавлены в блистательную мифологическую амальгаму. Но в августе 1991-го этот наполненный картонными страстями мир прорвался в реальность: обнаружилось, что Илья Ильич как-то подозрительно похож на Бориса Ельцина, который в момент создания «Пердо» был еще малоизвестным партийным функционером.

Свой фирменный прием – нагромождение принципиально несопоставимых культурных пластов – Звездочётов довел до совершенства в инсталляции «Артисты – метростроителям» (1992). Иронически апеллируя к величию только что ушедшей в прошлое советской империи, он скопировал форму пышной сталинской мозаики станции метро «Комсомольская» (кольцевая), прибавив для пущей красоты еще и золотой «древнерусский» фон. А в центр композиции поместил разогнанный до монументального масштаба забавный кадр с Трусом, Балбесом и Бывалым из фильма Леонида Гайдая «Кавказская пленница». Поставленная в оттепельном 1967 году зажигательная комедия принципиально

не несла в себе никакого идеологического заряда. Режиссер и актеры очень хотели, чтобы люди наконец хорошо повеселились. Как и сам Звездочётов в историческом 1991-м, когда начинал работать над этой инсталляцией.



Константин Звездочётов с дочерью Надей на монтаже выставки «Утраты» в XL Галерее, Москва. 2005. Фото: Сергей Хрипун

Большая часть западных зрителей на выставке documenta в Касселе при всем желании не могла разгадать самый важный фрагмент этой монументальной головоломки, состав-

ленной из никак между собою не связанных элементов. Московским зрителям Звездочётов задал другую загадку. На выставке «Дхармендра» (1992)² на стеллажах стояли коробки из-под различных товаров, пустые бутылки, украшенные неряшливыми рисунками. Троица Вицин – Никулин – Моргунов расположилась на коробке из-под обуви, а бутылку из-под вина украшала этикетка с персонажами из цикла «Пердо». На зарождающийся рынок вторглись клоуны с вызывающе нелепыми маркетинговыми решениями. Но и московские снобы, отринувшие всякую безвкусицу, не могли без подсказки разгадать звучное название выставки: Дхармендра – это псевдоним любимого широкими народными массами индийского киноактера.

Партизанскую критику общества потребления Звездочётов продолжил в 2009-м в проекте «Нормальная цивилизация»³, где на различных поверхностях было расставлено множество баночек, бутылочек и коробочек с вручную сработанными яркими этикетками. Отрицая свою связь с поп-артом, художник говорил о своей ностальгии по тем временам, когда советские люди обожествляли товары массового производства, случайно попавшие к ним с мифологического Запада. А теперь они сами попали в ту дивную страну, о которой только мечтали когда-то.

Звездочётов любит лукаво повторять: «Я теперь мерт-

² L Галерея, Москва, 1992.

³ XL Галерея, Москва, 2009.

вый художник». Нарушив все музейные каноны, большую часть ретроспективной экспозиции «Не выдержал»⁴ он заполнил невыразительными пейзажиками, позаимствованными из журнала «Крокодил» за 1955 год, критиковавшим массовое производство мастерами соцреализма совершенно обезличенных картин. Точно в таком же положении находится и современный художник, поставляющий на рынок монотонный поток художественной продукции. Печальная ситуация. Поэтому Звездочётов мастерски превратил собственную монографическую выставку в чистый цирк и буффонаду, свалив на одном этаже все сделанное им за почти 30 лет. На вернисаж заслуженный художник явился в облике клоуна; на церемонии открытия получил от верных соратников торт в лицо. И подтвердил свою приверженность старому лозунгу «Мухоморов»: «Искусство – это образ жизни, способ существования в культуре».

Андрей Ковалёв

⁴ Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке, 2009.



Артисты – метростроителям. 1991 Мозаика, гипс
Собрание Владимира Овчаренко. Предоставлено галереей
OVCHARENKO, Москва



Че Гевара. 1990. Холст, масло. Stella Art Foundation,
Москва



Вид экспозиции выставки «Нормальная цивилизация» в XL Галерее, Москва. 2009. Фото: Сергей Хрипун



Вампир Илья Ильич. Из цикла «Пердо». 1987. Оргалит, темпера. Предоставлено XL Галереей, Москва



Из цикла «Пердо». 1987. Оргалит, темпера. Предоставлено XL Галереей, Москва

Тимур Новиков

Русский Энди Уорхол и его метаморфозы



1958, Ленинград – 2002, Санкт-Петербург. Участник группы «Летопись», основатель группы «Новые художники» и Новой Академии Изящных Искусств. Участник биеннале «Манифеста 10» (Санкт-Петербург, 2014). Работы находятся в Городском музее (Амстердам), ГРМ, ГТГ, ММОМА, Музее Зиммерли, Новом музее и др. timurnovikov.ru

С 1970-х и до ранних 2000-х Тимур Новиков был своеобразным центром притяжения, вокруг него вращалась вся художественная жизнь Ленинграда – Санкт-Петербурга. Объекты авторства Новикова и его соратников, которые мы видим сейчас в музеях, не только и не столько самодостаточные работы, сколько материальные следы, слепки самой жизни.

В 20 лет Новиков он примкнул к ленинградскому художественному андерграунду, вступив в группу «Летопись». Однако их пути совпали ненадолго: в 1982-м на выставке нонконформистов в ДК им. С. М. Кирова Новиков с Иваном Сотниковым представили «Ноль-объект» – прямоугольную дыру в выставочном стенде. Старшее поколение, истово веровавшее в сакральность живописи, встретило эту выходку с возмущением. Вскоре Новиков основал группу «Новые художники»⁵. Несмотря на демонстративный разрыв

⁵ Группа существовала с 1982 по 1987 год. Участники: Иван Сотников, Олег Котельников, Виктор Цой, Георгий Гурьянов, Инал Савченков, Сергей Бугаев, Андрей Крисанов, Инал Савченков, Олег Маслов, Алексей Козин, Михаил Таратута, Вадим Овчинников и Сергей Шутов.

со старшим поколением, «Новые» продолжали экспрессионистскую линию, свойственную искусству Ленинграда-Петербурга второй половины XX века и восходящую к живописным буйствам русских футуристов. В 1980-м Тимур познакомился с единственной дожившей до этого времени участницей футуристического движения Марией Синяковой-Уречиной, которая возложила на него титул «Председателя земного шара», утвержденный великим русским поэтом Велимиром Хлебниковым.

Жесткая неоэкспрессионистская живопись «Новых» была точно синхронизирована с актуальной на тот момент стилистикой Жана-Мишеля Баския и Кита Херинга, немецких «новых диких» и итальянского трансавангарда. «Новые», как и их американские и европейские коллеги, не ограничивались только живописью: их тотальным произведением была сама жизнь. Фигура Новикова для Ленинграда 1980-х сродни фигуре Уорхола в Нью-Йорке 1960-х. В 1983 году Новиков открыл подпольную галерею «Асса», где собиралась ленинградская богема. Оформлял концерты группы «Кино», сотрудничал с «Новыми композиторами», холсты «Новых» часто использовались как декорации «Поп-механики» Сергея Курёхина. Тимур был одним из тех, кто устроил в бывшем СССР «революцию» (термин Андрея Хлобыстина). «Новые» снимали первые в России художественные видео, а сам Новиков был среди идеологов «Пиратского телевидения» – одного из первых и самых ярких медиапроектов

в России.



Новая Академия Изящных Искусств и организация «Художественная воля». Сожжение сует. К 500-летию сожжения Савонаролы. 1998. Акция. Фото: Георгий Гурьянов. Представлено Новой Академией Изящных Искусств, Санкт-Петербург

Предводитель всех тусовщиков и модников, Новиков не был чужд и теоретических изысканий. В середине 1980-х он выступает с учением о «знаковой перспективе»: ее эффект создает не оптическая иллюзия, но смысловая композиция. В центр поля, разделенного наискосок на черное и белое, ставится маленькая фигурка лыжника – и эта простей-

шая поверхность превращается в изображение заснеженного склона, по которому спортсмен стремительно мчится вниз. Другое поле делится пополам по горизонтали на темное и светлое, в центр помещается стилизованный значок солнца с расходящимися лучами – и мы видим рассветный пейзаж. Любимой техникой Тимура становится аппликация (а позднее – вышивка) на ткани, эти работы он называл «тряпочки». Тимур хвалился, что такие произведения приносить на выставки гораздо легче, чем тяжелые холсты на подрамниках.

К концу 1980-х Новиков стал призывать к возвращению к канонам классической красоты, к идеалам античности и Ренессанса. Предав анафеме модернизм, он основал Новую Академию Изыщных Искусств. Такие заявления должны были возмутить всех художников-новаторов из созданного в 1986-м по инициативе Тимура «Клуба друзей Владимира Маяковского». Вокруг Новикова опять сплотилась группа преданных единомышленников, которые с восторгом приняли убедительные рассуждения Тимура о том, что нет большего эпатажа в уставшем от эпатажа мире современного искусства, чем с пеной у рта отстаивать аполлоническое изящество. При этом новые работы Новикова были выполнены в той же технике, что и вещи «футуристического» периода. Только теперь на «тряпочках» появились старинные фотографии классицистических статуй и обнаженной натуры. А главным произведением неоакадемистов все равно оставался растворенный в жизни коллективный перфор-

манс. Неоакадемисты издавали журнал «Художественная воля», устраивали акции сожжения своих старых картин, зараженных грехом модернизма. То есть последовательно выстраивали художественную легенду о самих себе.

В 1997 году Новиков тяжело заболел и утратил зрение. Его авторитет на тот момент был уже столь велик, что слепота и трость, которой он пользовался с изяществом денди, окончательно завершили его образ «священного чудовища» петербургского искусства. Слепой художник, не прекращавший посещать выставки и производить новые работы (их изготавливали подмастерья по его словесным указаниям) производил пугающее впечатление полубога. В последние годы Новиков обратился к православию, сделал серию коллажей на церковные темы. Тимур Новиков умер 23 мая 2002 года.

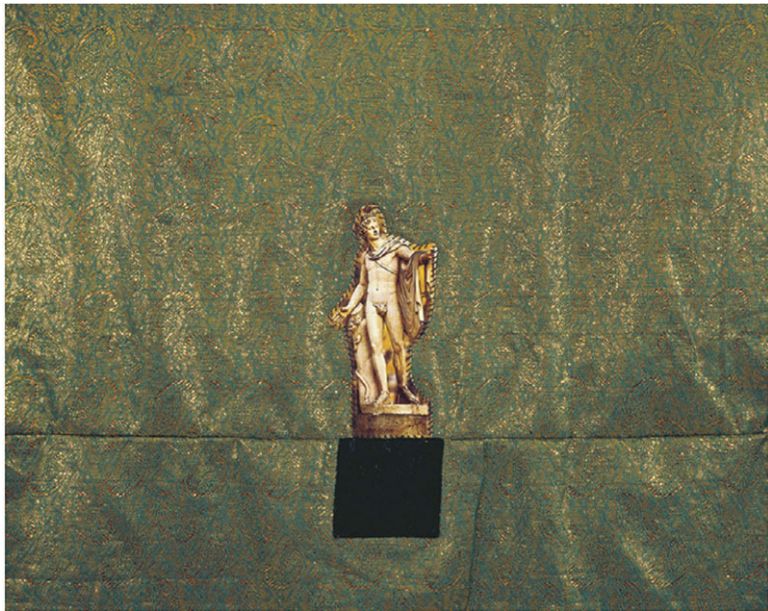
Анна Матвеева



Пингвины. 1989. Ткань, акрил. Частное собрание



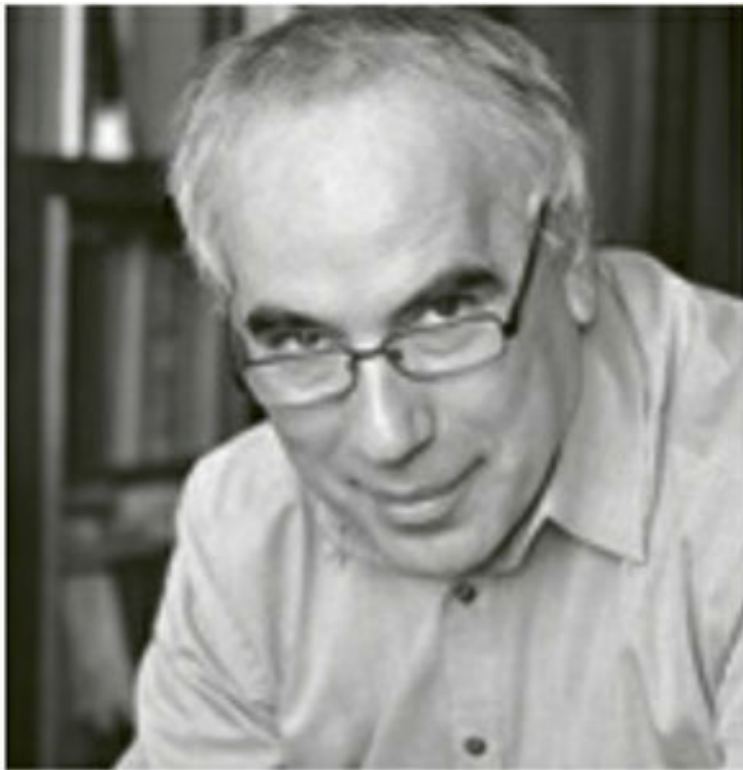
Асса. 1987. Нетканый фон (профессиональный фотографический задник), акрил. Московский музей современного искусства



Аполлон, попирающий Черный квадрат. 1991. Фрагмент.
Ткань, смешанная техника. Собрание семьи Тимура Новикова

Юрий Альберт

**Концептуалист, интеллектуал и
апологет недостижимого искусства**



Род. 1959, Москва. Учился у Екатерины Арнольд и в МГПИ. Участник группы «Купидон». Лауреат премии Кандинского (2011) и конкурса «Инновация» (2014). Работы находятся в ГТГ, ГРМ, Музее Зиммерли, Музее Людвига (Кёльн) и др. Живет и работает в Москве и Кёльне.

В 1983 году Юрий Альберт сделал небольшую картину, на которой была небрежно нанесена надпись «В моей работе наступил кризис. Я смущен, растерян и не знаю, что теперь делать». Это очень плохая картина? Но может ли быть бездарной картина о плохой картине? И картина ли это? За этим изощренным логическим парадоксом скрывается еще один, самый важный слой. Бело-серый фон под столь искренней надписью выполнен в размашистой живописной манере, отсылающей к Джексону Поллоку. А тот, как известно, переживал бесконечную череду творческих кризисов. То есть в этой работе содержится череда вопросов: «Кто такой художник?», «Что такое живопись?» и, наконец, «Что такое искусство?».

Юрий Альберт – мастер точных цитат из истории искусства. В серии «Элитарно-демократическое искусство» всякий человек, прочитавший самую короткую историю современного искусства, распознает и свободный жест абстрактного экспрессионизма, и брутальную неприступность творений минималистов, и изощренные интеллектуальные игры

англо-американских концептуалистов. Однако даже самый продвинутый зритель все равно обречен на фатальное непонимание, поскольку художник использовал коммуникативные системы специализированных сообществ – стенографисток, моряков, глухих и незрячих. На одной из работ цикла «Искусство для глухонемых» (1987) только те, кто знает жестовый язык, могли понять, что жесты, которые показывал Альберт, означают вопрос «Что этим хотел сказать художник?». Именно его обычно и задают люди, твердо уверенные в том, что современное искусство никому не понятно. И далее говорят: «Я больше люблю классическое искусство». Альберт предлагает испытать на прочность такую убежденность, приглашая желающих принять участие в музейной экскурсии – но с завязанными глазами. Заодно он подвергает серьезному испытанию и саму функцию музея, показывая, что на хранящиеся в сокровищнице искусств шедевры можно и не смотреть, достаточно просто внимать заученному тексту невидимого для участников акции экскурсовода.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.