



Научная статья
УДК 7.036+7.038.6
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.009

Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда



Грачёва Светлана Михайловна ^a

^a Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация

^a grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Аннотация. Термины, определяющие совокупность художественных направлений, не вписывающихся в рамки советского официального искусства, имеют много оттенков в своих характеристиках: авангард, модернизм, постмодернизм, андеграунд, нонконформизм, «другое искусство», неофициальное искусство, экспериментальные направления и т.д. Не изучены творческие биографии многих ярких представителей художественной культуры, разрозненны сведения о тех или иных тенденциях, и наши представления о развитии отечественного искусства XX века, особенно его второй половины, всё еще сохраняют калейдоскопичный характер. Ряд исследователей в разных областях искусствознания и культурологии предлагает использовать термин «авангард второй волны», под который подпадают имена художников, способных возратить «искусству значение литургического и сакрального». Отметим, что в философских исследованиях также присутствует терминологическая полемика. В последние годы стираются политические противоречия в суждениях применительно к отечественному искусству второй половины XX века, и начинают доминировать эстетические суждения. Первоначальный этап уральского проекта 2021 года включал проведение Международной научно-практической конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» на базе Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (УрФУ) и комплекса выставочных мероприятий на нескольких площадках Екатеринбурга, Нижнего Тагила и Ирбита. Все эти мероприятия были направлены на то, чтобы выявить с максимальной полнотой имена художников-экспериментаторов, работающих на Урале и в других регионах России, и определить основные тенденции развития неофициального искусства. Предпринятая попытка создания единого пространства экспериментального российского искусства второй половины XX века очень важна. Независимо от терминологических разночтений и разногласий, а также учитывая разномасштабность и разнохарактерность искусства представленных мастеров, можно выделить несколько закономерностей в их творчестве, подчеркнуть то, что характерно именно для них.

Ключевые слова: авангард, второй русский авангард, вторая волна авангарда, другое искусство, постмодернизм, экспериментальное искусство, российское искусство второй половины XX века, региональное искусство, неофициальное искусство, андеграунд, нонконформизм

Для цитирования: Грачёва С.М. Экспериментальное искусство регионов России «второй волны» авангарда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 106–119.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/896>

Original article

Experimental art of the Russian regions of the second wave of avant-garde

Svetlana M. Gracheva ^a^a *St. Petersburg Academy of Arts, St. Petersburg, Russian Federation*^a *grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>*

Abstract. The terms defining the totality of many artistic trends that do not fit into the framework of Soviet official style have many shades in their characteristics: avant-garde, modernism, postmodernism, underground, nonconformism, “other art”, unofficial art, experimental trends, etc. The creative biographies of many prominent representatives of artistic culture have not been studied. Information about these or those trends is scattered. And our understanding about the development of Russian art of the twentieth century, especially its second half, still retain a kaleidoscopic character. Some researchers in various fields of art studies and cultural studies suggest using the term “avant-garde of the second wave”, which includes the names of artists who are able to return to “art the meaning of the liturgical and sacred.” It should be noted that there is also a terminological controversy in philosophical research. In recent years, political contradictions in judgments have been erased, in relation to the domestic art of the second half of the twentieth century, and aesthetic judgments begin to dominate. The initial stage of the Ural project in 2021 included the holding of the International Scientific and Practical Conference “The Second Wave of the Russian Avant-garde: regional versions” on the basis of the Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (UrFU) and a complex of exhibition events at several venues in Ekaterinburg, Nizhny Tagil and Irbit. All these events were aimed at identifying with maximum completeness the names of experimental artists working in the Urals and other regions of Russia and to identify the main trends in the development of unofficial art. The attempt to create a single space of experimental Russian art of the second half of the twentieth century is very important. Regardless of terminological discrepancies and disagreements, as well as taking into account the diversity and diversity of the art of the presented masters, it is possible to identify several patterns in their work, to emphasize what is characteristic of them.

Keywords: avant-garde, second Russian avant-garde, second wave of avant-garde, “other art”, postmodernism, experimental art, Russian art of the second half of the twentieth century, regional art, unofficial art, underground, nonconformism

For citation: Gracheva, S.M. (2022) ‘Experimental art of the Russian regions of the second wave of avant-garde’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 106–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.009. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/896> (In Russ.)

Введение

Научные дискуссии о путях развития отечественного искусства XX века, особенно связанного с советским периодом, не утихают вот уже несколько десятилетий. До сих пор не определены многие явления столь длительного и весьма специфического этапа развития нашей страны и степень их взаимодействия, несмотря на то, что

история СССР отодвигается от нас всё дальше и в 2021 году отмечалось уже тридцатилетие распада Советского Союза, а в 2022 году — столетие его образования.

Не сформировалась пока целостная картина развития искусства второй половины XX столетия во всей совокупности оппозиций: «центр — периферия», «официальное — неофициальное»,

«конформизм — нонконформизм», «авангард — соцреализм» и т.д. Именно на этот фактор указывают исследователи: «Не существует пока и полного консенсуса по поводу термина, который бы определял художественную суть явления. В 1970–1990-е годы появились понятия “неофициальное искусство”, “андеграунд”, “художники-нонконформисты”, “другое искусство”, но все они описывают положение и поведение художников в социальной среде» (Цит. по: [1])¹. Одним из наиболее устоявшихся стал термин «неофициальное искусство», отражающий оппозицию «официальное — неофициальное» по отношению к положению художника в СССР в системе социальных координат. Проблеме «неофициального искусства» была посвящена крупная конференция, проходившая в Москве в 2012 году, и изданный в 2014 году фундаментальный сборник статей под редакцией А.К. Флорковской и М.А. Бусева [2]. В опубликованных в этом сборнике материалах отражена полемическая ситуация в отношении терминологии искусства второй половины XX века. На страницах сборника можно было встретить еще один термин — *independent art* — как принятый в европейском пространстве, использованный С.В. Ковальским [2, с. 461]. В.Н. Немухин в этой полемике понятие «второй русский авангард», придуманное галеристом из Германии Бар Гера [3], называет провокационным [2, с. 463] и нацеленным на коммерческий успех.

В последнее время возрастает интерес к искусству российских регионов, которое рассматривается теперь не только в оппозиции «центр — периферия», но и как самозначимый феномен отечественной культуры, имеющий свои особенности, уникальность. Очевидно, что всё многообразие явлений не укладывается в рамки традиционных представлений о развитии экспериментального искусства только «вопреки официальному соцреализму». Существовавшие взаимосвязи были намного глубже и сложнее, чем только противостояние. Многие художники работали и в рамках официального искусства, что не мешало им осуществлять свой поиск в области формы и развивать авторские идеи.

Важно вновь обсудить вопросы терминологии, рассмотреть нюансы различных определений, используемых в искусствоведении, рассмотреть возможные определения применительно к особенностям развития российского регионального искусства второй половины XX века.

Проблема терминологии

Совершенно очевидно, что существует значительный пласт русской культуры второй половины XX века, представленный именами художников-экспериментаторов, много работавших в области

формального поиска, но не находившихся в оппозиции официальной власти. Идеи их искусства наполнены поиском вечного — тех идей, к которым стремились представители «классического» авангарда, ориентированные не только на ценности современной им западной культуры, но и на открытия русской религиозной философии и философии космизма, в частности и теософии.

Понятие «второй авангард» применительно к советскому искусству 1950–1980-х годов сформировалось под влиянием Михаила Гробмана, предложившего этот термин в противовес понятию «другое искусство» и даже составившего список художников, подпадавших под это определение. Это были в основном представители московского концептуализма и нонконформизма, такие как Э. Белютин, Э. Булатов, И. Кабаков, В. Немухин, Д. Плавинский и другие. Сам автор говорит о неудачности термина «другое искусство», прижившегося в советской искусствоведческой науке благодаря нашумевшей выставке [4]. Он утверждает, что «другого искусства» не бывает, что «искусство — оно или искусство, или нет», и определяет так: «Второй русский авангард существовал 30 лет и благополучно закончился вместе с советской властью; для чистоты восприятия назовем точную дату — 1987. Это был год агонии “империи зла”. История завязала смерть режима и культурную жизнь в один узелок. Второй русский авангард состоял из трех периодов. Первый — “героический” — период родился в 1957 году, созрел к 1960 году и существовал до 1971 года, когда лопнул “железный занавес” и возникли принципиально новые политико-социальные условия. К 1971 году большинство “левых” окончательно осуществились — перестали появляться новые идеи. Началась стагнация художественной жизни, Москва замерла. В 1970-х годах родился новый период — “рефлексивный” (основным методом которого был концептуализм). Период 1980-х годов был периодом “интеллектуально-игровым»» [5].

Исследователи определяют, что существует диалог между первым и вторым русским авангардом, но «вторая часть этого диалога — второй русский авангард — противоположна первой: она относится к андеграундной культуре, когда жизнь уходит вовнутрь и пространство сжимается, когда сам внешний мир задает структуре человека свою меру. Если пространство первого русского авангарда — это парение, постоянный полет, то “запрещенное искусство” наделено сильной гравитацией и обращено к подземному, “интерьерному” существованию» [6]. Можно добавить, что второй русский авангард развивается на фоне деструкции, господствующей в эпоху постмодернизма, и в какой-то степени противостоит ей.

¹ Кантор-Казовская Л. Гробман. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 262 с.

Обратимся к авторитетному мнению: «Постмодернизм — это реванш потребителя, так и не сумевшего понять сути авангардного искусства. Прагматика постмодернизма — это прагматика авангарда, но только перестроенная в интересах разгневанной и взбунтовавшейся публики. Под знаменем авангарда падали любые привычные установления; незыблемым оставалось одно: позиция создающего и его полное превосходство над воспринимающим. Авангардист — это автор, который мог себе позволить превратить своего адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, созерцаемую художником, ее породившим. Постмодернист — это читатель, а также слушатель или зритель, если не осознавший, то почувствовавший унижительность своего положения и вознамерившийся поставить зарвавшегося автора на место, на то самое место, на котором он, читатель, более находится не желал» [7]. Поскольку российское экспериментальное искусство второй половины XX века развивалось в специфических социально-политических условиях существования цензуры и ограничений свободы, то оно достаточно поздно осознало свою причастность к постмодернистской парадигме, хотя отчасти не могло не испытывать влияния общих процессов, происходивших в мировой культуре и философии.

Любопытно, что в музыкальной культуре также развивается идея «второго авангарда». В частности, в феврале 2022 года состоялся цикл мероприятий в Московской консерватории «Musica Sacra Nova. Духовная музыка Второго авангарда», посвященный духовной музыке «второго советского авангарда» и представляющий имена Н. Каретникова, А. Шнитке, А. Пярта, В. Сильвестрова, Н. Сидельникова. Музыкальные произведения сопровождалась работами А. Зверева, М. Шварцмана, В. Стерлигова, В. Яковлева. Авторы статьи об этом цикле утверждают, что «не в социальных проблемах, в конце концов, дело. Великая музыка рождается там, где люди смотрят в будущее — будущее цивилизации и родной страны; верности традициям здесь недостаточно»². Пожалуй, в изложении концепции этого проекта наиболее четко прозвучала идея сохранения духовного смысла искусства, не только в рамках церкви, но и для выстраивания «диалога этой веры с реалиями своих дней»³. Ряд исследователей в разных областях искусствознания и культурологии предлагает использовать термин «авангард второй волны», под который подпадают имена художников, способных возратить «искусству значение литургического и сакрального» [8]. Отметим, что

в философских исследованиях также присутствует терминологическая полемика. Так, в диссертации Э.С. Маковского «Отечественный художественный авангард XIX–XX вв. как культурно-философский феномен» делается вывод, что «особенности авангарда первого периода определяются культурной волной рубежа веков, направленной на развитие важнейших ценностей жизни (единство человека и мира, гармония человека и природы, органичность “я” и социума, личностность творчества, приоритет диалога культур, синтез культуры и т.д.), их утверждение и реализацию посредством искусства. Особенности авангарда второй волны — отражение взаимодействия человека и окружающей действительности в условиях тоталитарного общества. И первый, и второй периоды авангарда характеризуют социальные, духовные потребности времени. Эстетическую ценность авангарда составили поиск новых художественных форм (в эпоху “второй волны” — борьба с соцреализмом), эстетизм, обращение к внутреннему миру человека, общечеловеческим ценностям» [9, с. 11].

Екатеринбургский проект 2021 года под названием «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» попытался внести свою лепту в изучение культуры XX века, выявить и рассмотреть обширный пласт искусства советского и постсоветского времени, опирающийся на традиции художественного авангарда первой половины XX столетия и развивающий их. Термин «вторая волна» подчеркивает, что речь идет не только о представителях «второго авангарда», имена которых зафиксированы в статье М. Гробмана и связаны с московским искусством, прежде всего, концептуализмом. И безусловно, речь не идет о вторичности и «второсортности». Волна — это распространение, развитие художественных идей, созревших в искусстве классического авангарда, как известно, переработавшего разнообразные традиции Востока и Запада, осознание этих традиций и трансформация их уже во второй половине XX века в совершенно определенных условиях социальной жизни, но не в противостоянии к ней, а в некоторой степени в сосуществовании с системой или внутри нее. Художники так называемой второй волны не всегда одержимы политической или идеологической борьбой с советской властью, их искусство часто далеко от неконформизма, но им свойственен дух экспериментаторства, творческой свободы и независимости. Они создали своеобразное новое «художественное пространство», наполненное духом не столько противоборства, сколько яркого поиска. Иногда в этом поиске просматриваются открытия,

² Насонов Р. Musica sacra перед лицом будущего // Фонд Николая Каретникова [сайт]. URL: <https://musicasacranova.ru/8> (дата обращения 12.02.2022).

³ Там же.

уже совершенные их предшественниками в начале XX столетия, но не до конца осмысленные и требующие переосмысления на новом уровне. Возможно, точнее будет объединить столь разнородные явления в российской культуре второй половины XX века, связанные с поиском новаторской формы выражения художественных идей, как экспериментальное искусство. Тем более что в исследованиях известных авторов присутствует этот термин, так же как и «вторая волна авангарда» для обозначения экспериментальных явлений в литературе и искусстве в середине и в конце XX века [10].

Ирина Колчински пишет, исследуя литературный процесс, что, «несмотря на печально известную нетерпимость советских властей к экспериментальному искусству и их постоянные преследования его представителей, начиная с конца 1920-х годов авангардная традиция никогда полностью не исчезала из русской поэзии», — так, по мнению автора, «самиздатовская поэзия Николая Глазкова, написанная в конце 1930-х и в 1940-х годах, стала своеобразным мостом между первой и второй волной русского авангарда, который начал зарождаться в середине 1950-х годов как прямой результат общей либерализации режима. Тем не менее официальное отношение к экспериментальному искусству оставалось враждебным, и большинству авангардных авторов поколения оттепели приходилось работать в литературном подполье» [10, с. 159].

Можно обратиться к еще одной попытке «примирить» оппозиции: «официальное — неофициальное», «конформизм — нонконформизм», что сделано в статье известного петербургского искусствоведа Л.В. Мочалова, задавшегося в свое время вопросом — так ли уж непримиримы эти явления? Он пишет, что «завязывается и крепнет мысль о “третьем пути”. “Третий путь” — важнейший корректив художественного процесса; враг односторонности, стадности; противовес и догматизму, и дилетантизму; знак-стоп конъюнктурности. О поисках его вызывает сама бесперспективная непримиримость первых двух. Но, поразмыслив, мы признаемся себе, что и искать-то (а особенно, выдумывать!) ничего не надо. Пошарим по запасникам памяти, тем более — по музейным, и без особого труда поймем, что он всегда существовал и существует, “третий путь”! Тот путь, который прокладывается каждым настоящим — не сгибающимся перед “обстоятельствами” и не способным на сделку с совестью художником» [11, с. 230]. Некоторые проекты последних лет развивают эту идею, что говорит о желании пересмотреть историю отечественного искусства XX столетия [12].

Выставочные проекты 2021 года

Первоначальный этап уральского проекта, предполагаемого к продвижению в другие регионы России, включал проведение Международной научно-практической конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии» на базе Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (УрФУ) и комплекса выставочных мероприятий: «Заря гражданственности новой. Избранные произведения 1960–1980-х гг. из музейных и частных коллекций» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств; «Второй русский авангард: уральское измерение» в резиденции губернатора Свердловской области; «Грани тагильской беспредметности второй половины XX века» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств; «Полиморфия уральского авангарда» в Ирбитском государственном музее изобразительных искусств; «Другое “другое искусство”» в галерее «Антонов» (г. Екатеринбург). Все эти мероприятия были направлены на то, чтобы выявить с максимальной полнотой имена художников-экспериментаторов, работающих на Урале и в других регионах России, и определить основные тенденции развития неофициального искусства.

Нужно вспомнить, что именно в Екатеринбурге в 1990 году прошла научная конференция «Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность», на которой были затронуты как важные методологические проблемы развития отечественного искусства, так и множество частных вопросов. Во вводной статье к сборнику материалов этой конференции сказано, что «пик социальных иллюзий и начало их кризиса для свердловских художников обозначила история с картиной Геннадия Мосина и Миши Брусиловского “1918-й”, показанной в 1964 году на первой зональной выставке “Урал социалистический”» [13, с. 3].

Неслучайно одним из ключевых произведений на выставках 2021 года стало именно полотно «1918-й» из Екатеринбургского музея изобразительных искусств, которое было представлено вместе с произведениями Н. Федореева, А. Казанцева, В. Михайлова, Г. Мосина и А. Константинова.

Образ вождя мирового пролетариата, выступающего посреди Красной площади на трибуне, обрамленной кумачовыми полотнищами, фигуры соратников, стоящих рядом с ним, поддержан изображением масс, в рядах которых стоят красногвардейцы. Мы видим только головы людей «из толпы», над которыми возвышаются лидеры. Плакатный язык, использование сильных ракурсов и локализация цветового решения делают композицию острой и по-особенному звучной. Картина рождала в свое время неоднозначное отношение

1. А.С. Константинов.

Революция.

Эскиз

к неосуществленной

картине.

1971.

Картон, темпера.

103 x 101,5.

Коллекция С.М. Лазарева

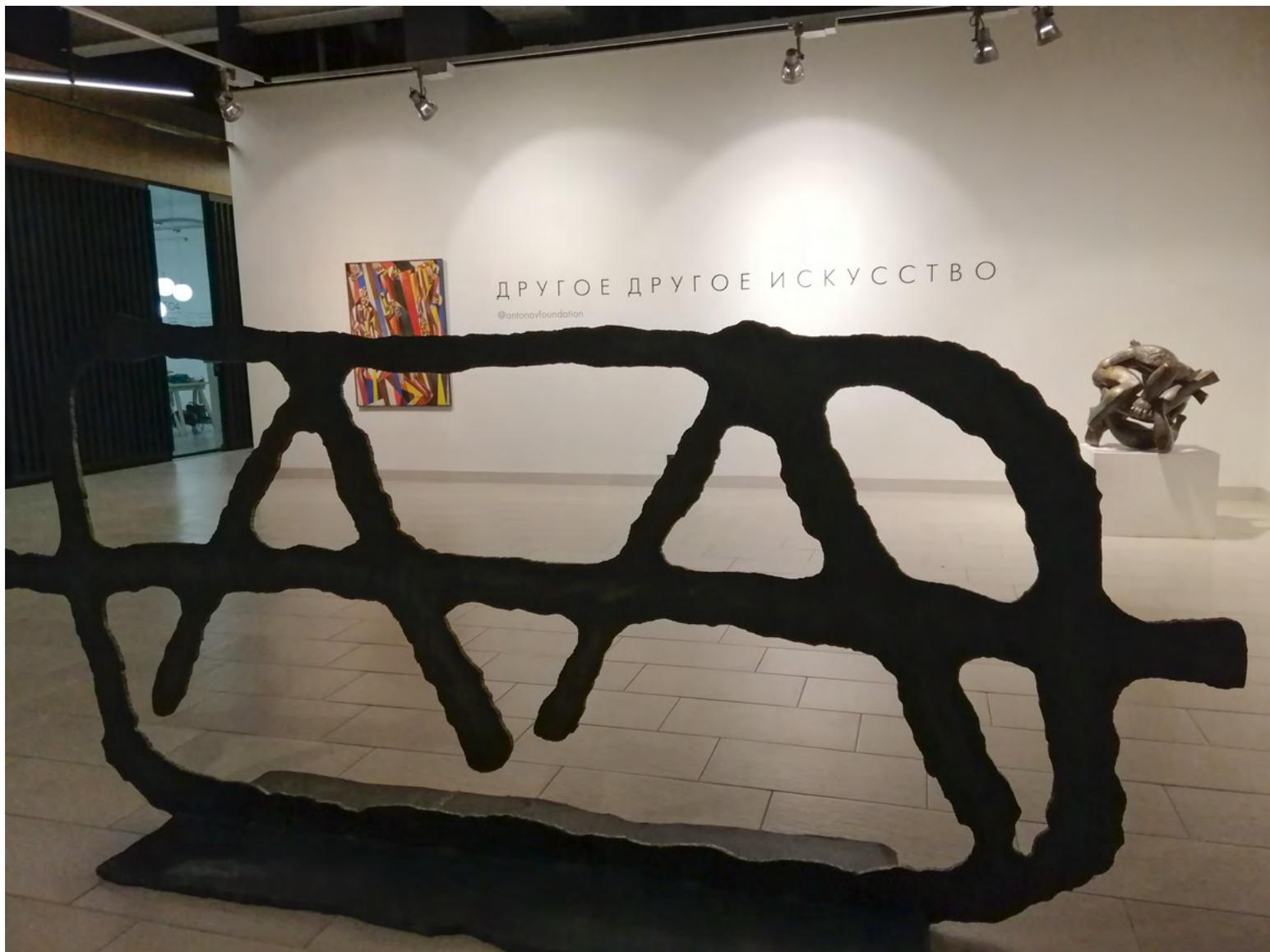


нетипичной трактовкой В.И. Ленина и нехарактерной подачей революционной идеи [14]. В контексте же выставки 2021 года это полотно зазвучало еще более смело и новаторски.

Концепция выставки Екатеринбургского музея, сформировавшись в оппозиции «официальное — неофициальное», подчеркнула сложность существования андеграунда в условиях советского официального искусства. Это отразилось и в названии экспозиции — «Заря гражданственности новой». Именно этот аспект подчеркнула и ее куратор Е. Кустарёва: «Представленные на выставке произведения — это не только примеры изменившейся позиции художника-гражданина, но также часть большой волны творческого отклика на пережитые потрясения, среди которых и революционная ломка общественного строя (картины Алексея Константинова), и сталинские репрессии (графика Алексея Казанцева и Вячеслава Михайлова, живопись Геннадия Мосина), и тирания советской власти (объекты Николая Федореева)»⁴. В мощный диалог с картиной «1918-й»

вступило полотно А. Константинова «Революция. 1917-й год. За власть советов» (вторая половина 1960-х гг.) из Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Объединенные одной общей идеей — революционной экспрессией и жесткостью того времени, оба произведения в современном социокультурном контексте вдруг обнажили, с одной стороны, вселенский размах идеи революции как таковой, а с другой — ее амбивалентность и даже множественность. Счастье одних делается за счет боли и уничтожения других. Тяжелыми и даже страшными могут оказаться последствия революционных деяний для многих поколений людей на Земле. Эскиз к неосуществленной картине А. Константинова «Революция» (1971, рис. 1) развивает эту идею уже не в социальном, а в философско-религиозном аспекте. Как написано в книге о художнике, «тема революции, словно судьба страны, рефреном проходит сквозь творчество Алексея Константинова. Пограничная бытийность его образов здесь проявляется на грани утопии и антиутопии. Прошлое и будущее

⁴ Кустарева Е. Заря гражданственности новой : буклет. Нижний Тагил, 2021.



2. Экспозиция
«Другое искусство»
в галерее «Антонов».
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой

сливаются в настоящем, где уверенный в себе рабочий идет к утверждению нового миропорядка. И вот в этом “разломе” центральной становится фигура Христа с серпом и молотом и пятиконечной звездой на заднем плане» [15]. Здесь доминирует образ «революционной массы». Все указывают на распятого Христа как на Мессию. Ожидание Мессии прочитывается в глазах и сосредоточенных фигурах, общем уверенном в себе и в своей идее строе революционных рабочих. В этом образе присутствует буквально экзистенциальное единение.

О том, что в профессиональном сообществе нет единого взгляда на проблемы экспериментального искусства, говорит и тот факт, что каждая из участвующих в комплексе выставочных мероприятий институция придерживалась своего взгляда на сложные процессы, происходящие в отечественном искусстве второй половины XX века, расставляя собственные акценты.

Галерея «Антонов» и ее куратор Т. Колпакова в создании своей концепции выделили проблему

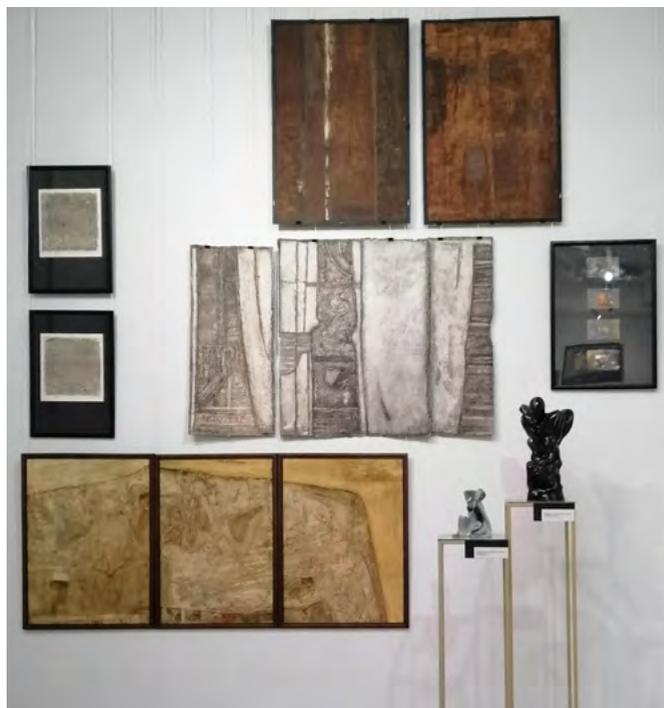
«другого искусства», что закрепилось в названии выставки (рис. 2). Для экспонирования были выбраны произведения А. Антонова, А. Константинова, Г. Метелёва, В. Степанова, В. Чурсина. В галерее «Антонов» внимание куратора было сосредоточено на проблемах экспериментальных поисков монументального искусства и скульптуры Урала второй половины XX века, на поиске новых пластических форм и их связи с традициями авангардного искусства.

В Ирбитском государственном музее изобразительных искусств было представлено искусство одиннадцати уральских художников. Это такие имена, как М. Брусилловский, В. Волович, С. Григорьев, А. Антонов, А. Казанцев, В. Бородулин, К. Масумова, Ю. Крылов, Ю. Филоненко, Т. и А. Степановы.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств сосредоточил внимание на проблеме беспредметности как одной из главных тенденций искусства этого уральского города (рис. 3, 4).

**3. Экспозиция
Нижнетагильского
музея изобразительных
искусств.**

Работы Н.В. Грачикова,
А.В. Астровидова,
Л.С. Грачиковой,
О.П. Лысцова.
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой



**4. Экспозиция
Нижнетагильского
музея изобразительных
искусств.**

Работы В.Ю. Хасанова.
Ноябрь 2021 г.
Фото С.М. Грачевой



Как пишет его научный сотрудник Н.А. Гундырева, «начиная с 1970-х годов в Нижнем Тагиле, сугубо промышленном, не областном городе, работало чуть более ста художников. Среди них выделилась особая группа, тяготеющая к освоению мировых художественных практик и идеалов, выделяющая самоценность искусства как такового. Внутри тагильского искусства появился иной тип художественного сознания, где главным явилось смелое экспериментаторство, духовные переживания, внутренняя философичность, поиски собственного стиля. Развилась линия творчества, свободно оперирующая знаком и формальными художественными приемами, находящаяся на грани абстрактного и фигуративного»⁵. Музей представил произведения Т. Баданиной, В. Наседкина, А. Астровидова, С. Брюханова, О. Белохоновой (Гайдук), Н. Грачикова, В. Зуева, П. Болюха, О. Подольского и других мастеров, для которых характерны поиск и экспериментаторство в сфере художественной формы.

В галерее резиденции губернатора Свердловской области экспонировались картины А. Константинова, Г. Горелова, Г. Метелёва, В. Гардта, Ю. Филоненко, А. Бачурина, С. Брюханова, Н. Ворожцовой, В. Чурсина, С. Григорьева, А. Калашникова, Р. Мамутова, В. Наседкина, В. Реутова, В. Степанова, А. Штро из коллекций А. Захарова, С. Лазарева, Р. Мамутова, А. Метелёвой, Д. Филоненко, Д. Чурсина, галереи «Антонов», ООО группы «ВЫСО». Остановимся именно на этой выставке чуть подробнее, поскольку представленные на ней

авторы и их произведения составляют важный пласт изобразительного искусства Урала.

Акцент этой выставки был сделан именно на проблеме поиска новой художественной формы, на экспериментировании в области изобразительных средств с опорой на авангардное прошлое искусства первой половины XX века.

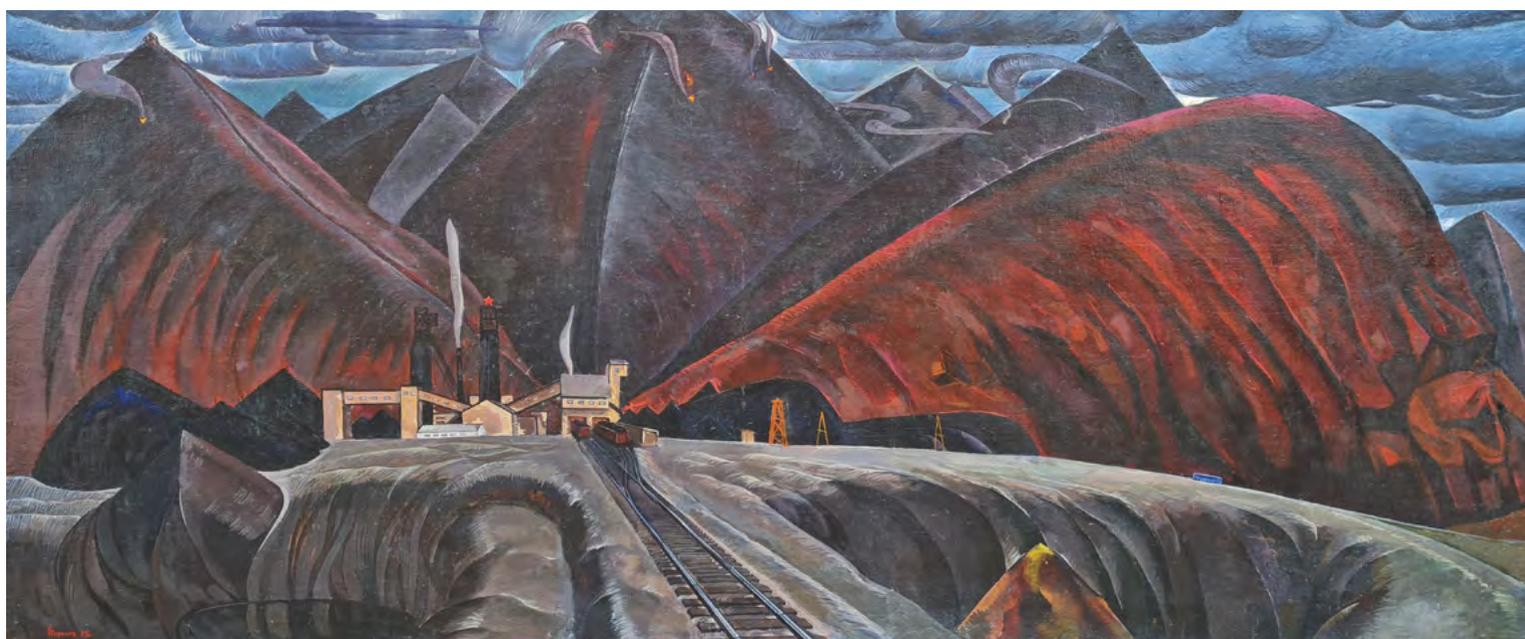
В работах нижнетагильского художника Г. Горелова «Наш город» (1973, рис. 5) и «Терриконы» (1975, рис. 6) представлен Нижний Тагил — не только как промышленный гигант, но и город, имеющий старые традиции, однако погруженный в стихию индустриализации XX века. Неслучайны гармоничные образы белокаменных храмов, расположенные на дивных природных просторах, как Альфа и Омега, замыкающие цикличность композиции «Наш город», и милые уютные старые домики на переднем плане. И в контрастном сочетании с ними клубящийся дым производственных труб, окутывающий современные урбанистические пространства. В этом есть боль и чувство бессмысленности нарушенных устоявшихся веками связей, разрушающих душу современного человека. Однако есть и определенная эстетизация промышленной среды, в которой, например, знаменитые древние Уральские горы сменяются терриконами, отвалами, хранящими отходы горно-перерабатывающего производства («Терриконы»). В этих картинах присутствует боль за разрушение природной гармонии и страх перед экологическими катастрофами. Выражены эти идеи через несколько упрощенную изобразительную манеру, восходящую к традиции неопримитивизма.

⁵ Гундырева Н. Грани тагильской беспредметности : буклет. Нижний Тагил, 2021.



5. **Г. Горелов.**
Наш город.
1973.
Картон, масло.
99 x 96,5.
Коллекция А. Захарова

6. **Г. Горелов.**
Терриконы.
1975.
Холст, масло.
70 x 165.
Коллекция С.М. Лазарева



В пандан к картинам Г. Горелова воспринимается работа А. Константинова «Кытлымские мотивы» (середина 1960-х). Кытлым — это горная местность и небольшой поселок на севере Свердловской области. Восхищаясь природной мощью и многокрасочной красотой этой местности, сохраняя реалистическую основу пейзажа, А. Константинов решает в этой картине и ряд формальных задач, несколько утрируя и обобщая форму, приближая ее к сезаннистскому восприятию пространства и цвета.

Работая в Нижнем Тагиле, А. Константинов обращается к индустриальным мотивам. Его картина «Домна» (сер. 1960-х гг.) написана на стыке реалистического метода, в котором узнаваемы отдельные детали металлургической печи, и абстракции, превращающей эти элементы в геометрические объемы. Это дает эффект большей концентрации зрительского внимания и выразительности индустриальных форм и рождает ощущение бесконечности и даже «безысходности» этого хронотопа. Так реальная домна превращается в символическое обозначение эпохи.

В картине А. Константинова «Русское чаепитие» (1966, рис. 7) распрямление и усиление абстрактного начала усиливается за счет внедрения футуристических приемов и элементов «аналитического искусства». Человеческие фигуры, словно раздробленные на некие вибрирующие части, заполняют всё пространство холста, внося в него тревогу и беспокойство. Мирное название «Чаепитие» превращается в символическое обозначение чего-то более значимого, выходящего только за пределы земной реальности, уводящее в космическую бесконечность. Вибрирующие формы голов напоминают нимбы, а бесконечные складки одежд — ангельские крылья. Так рождается литургический смысл композиции и синергетические эффекты «звучания» живописи. Обращение к опыту авангардного искусства наталкивает художника на формирование новых «космических» идей, созвучных уже второй половине XX века. Что собственно и прозвучало на выставке «Космизм» в Государственном Русском музее. Как написано в статье Е.Н. Петровой, «так, космизм, завладевший умами еще в XIX столетии, продолжал развиваться до и после 1961 года, полета Юрия Гагарина. <...> Оно смешалось, растворилось в потоке разнообразных течений и направлений первой половины XX столетия» [16, с. 29]. «Русское чаепитие» отчасти подтверждает этот вывод.

Литургическим смыслом наполнена и «Белая стена» (1991) Т. Баданиной. Здесь в почти абсолютной тишине белой покрашенной кирпичной стены рождается чудо — словно в нашем воображении из старой облупившейся штукатурки начинают проступать силуэты креста, нимбы святых

и золотое божественное свечение. Земное и божественное сливаются воедино. Обыденность и чудо находятся рядом, и одно порождает другое.

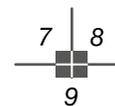
К абстрактно-живописному экспрессионизму можно отнести произведения С. Брюханова и А. Штро. Сергей Брюханов называет свои композиции 1989 года «Упражнения с пространством». Мощными мазками, нанесенными мастихином на поверхность холста, он моделирует абстрактную форму, имеющую множество интерпретаций и смыслов, формируя некое идеальное трансцендентальное пространство.

В трех «Импровизациях» (нач. 1990-х гг.) А. Штро, представленных на выставке, есть живописная экспрессия, яркая декоративность, сохранение некоей схожести с реальным миром, но скорее на интуитивном уровне (рис. 8). Живописные массы локализуются в энергичные цветовые пятна, напоминающие своими очертаниями картины А. Древина. Названия этих работ отсылают нас к музыкальной культуре, к проблеме синестезии, к истокам абстракционизма и к его основателю В. Кандинскому. И это, вероятно, неслучайно, поскольку живописный дар А. Штро позволяет ему на своем уровне решать проблему взаимодействия и контаминаций разных художественных форм.

В цикле Н. Ворожцовой «Сельский двор» (1994, рис. 9) соединились живописный экспрессионизм с умозрительностью геометрической абстракции, узнаваемость отдельных предметов и элементов с символически сложными и даже странными формами и их силуэтами и очертаниями. Однако живописная свобода, присущая С. Брюханову и А. Штро, здесь сменяется графической рациональностью. Плоскостность и натюрмортное мироощущение приходит на смену свободным пространственным композициям ее коллег.

Большое значение в экспозиции этой выставки имело участие произведений Г. Метелёва, замечательного екатеринбургского мастера. Была представлена его многочастная композиция «Жизнь артиста» (1976). И как сказано в статье, посвященной его памяти, это «даже не одна композиция, а девять холстов в одной раме. Сон человека. Его пробуждение, книги, мечты. Вот он стоит перед картиной. Сопrotивляется жестокому давлению жизненного груза. Человек деформирован и размазан по ступеням лестницы, ведущей вверх. Медленно вращаются шестеренки и жернова мироздания. В финале человек, судорожно раскинув распятые руки, уходит в иное, неведомое нам измерение. Скульптурная пластика, сдержанный цвет, жесткий и точный ритм. Мастерский рисунок. Странное сочетание реализма и абстракции» [17].

Картина В. Наседкина «Антенны» (1992, рис. 10) относится к уральскому периоду его творчества и представляет геометрическую



7. **А.С. Константинов.**

Русское чаепитие.

1973.

Холст, темпера.

133,5 x 157,5.

Коллекция С.М. Лазарева

8. **А. Штро.**

Импровизация I.

1991.

Холст, масло.

60 x 73.

Коллекция В. Шумакова



9. **Н. Ворожцова.**

Сельский двор I.

1994.

Холст, масло.

80 x 120.

Коллекция В. Шумакова

абстракцию, в которой, с одной стороны, узнается авторский стиль известного мастера, с другой — характерная для девяностых годов образная система художников, ищущих свои корни в разных направлениях мирового искусства. В данном случае в стилистическом плане возникают ассоциации с супрематизмом К. Малевича и неопластицизмом П. Мондриана. Однако

название картины — «Антенны» позволяет связать изображение с реальным миром, с ритмами и цветовыми пятнами, образами высоковольтных линий электропередач, с огромными антеннами, которые образуют многосложный геометрический рисунок, почти орнамент, увлекающий своей бесконечностью и «выходом» в небесное пространство.

10. **В. Наседкин.****Антенны.**

1992.

Холст, масло.

100 x 120.

Коллекция С.М. Лазарева

Наследие А. Константинова, одной из интересных фигур уральской живописи и графики, стало безусловным открытием этих экспозиций. Его творчество не вписывалось в рамки официального искусства СССР [15]. Оно основано на изучении наследия западного модернизма и русского авангарда, в нем есть много элементов аналитического метода П.Н. Филонова, ощутимо наследие кубофутуризма 1910–1920-х годов, супрематических композиций К. Малевича, цветовых экспериментов М. Матюшина. Столь разные явления в художественной культуре первой половины XX века уральский мастер объединил своей собственной авторской концепцией, обогатил индивидуальным подходом, в котором присутствует дух послевоенной эпохи, проявляющийся в творчестве незаурядной личности, задавленной тесным «безвоздушным» пространством огромного промышленного региона и практически лишенной столь необходимой творчески-свободной плодоносящей культурной среды. Кроме того, в искусстве этого художника-экспериментатора есть отчаянная смелость высказываний, идущих вольно или невольно вразрез с генеральной линией соцреализма.

Такая же смелость высказываний была присуща и другим мастерам, разбросанным по разным уголкам необъятной Родины, — новосибирцу Н. Грицюку; красноярцу А. Поздееву; оренбуржцу Г. Галахтееву; В. Федорову, В. Грачеву, П. Иванову — мастерам с Дальнего Востока; Н. Гушину из Саратова; художникам Алтая — А. Фризену и П. Дику (П.Г. Дик родился на Алтае, жил и работал во Владими́ре. — Прим. С. Г.). Совершенно очевидно, что необходимо комплексное изучение этого пласта отечественного искусства.

Выводы

Попытка создания единого пространства экспериментального российского искусства второй половины XX века, предпринятая в рамках конференции «Вторая волна русского авангарда: региональные версии», а также в проведенных выставочных мероприятиях, очень важна. Независимо от терминологических разночтений и разногласий, а также учитывая разномасштабность и разнохарактерность искусства представленных мастеров, можно



выделить несколько закономерностей в их творчестве, подчеркнуть то, что характерно именно для них. Это:

— экспериментальный характер творчества независимо от политических убеждений и принципиальный отход от реалистического метода как буквального копирования природы — в диапазоне от примитивизма и символизма до неофутуризма, сюрреализма, беспредметности, соц-арта и других направлений этого времени;

— поиск духовной и метафизической сущности искусства, уход в религиозные, теософские или философские проблемы, характерные также и для искусства классического авангарда;

— преимущественное сохранение (доминирование) в общем ключе традиционных способов работы с материалом при создании артефактов (холст, краска, мозаика, скульптурные материалы и пр.) в отличие, например, от концептуального искусства;

— стремление к лаконичности выразительных средств художественного языка;

— сохранение гуманистической направленности искусства в отличие от постмодернистской парадигмы.

Список источников

1. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид [Электронный ресурс]. 29.04.2014. URL: <https://artguide.com/posts/583> (дата обращения 12.02.2022).

2. Флорковская А.К., Бусев М.А. Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы : сборник статей / ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, БуксМАрт, 2014. 480 с.

3. Ризе Х.П. Nonconformisten – Нонконформисты: Второй русский авангард: 1958–1988. Собрание Бар-Гера / под ред. Х.П. Ризе. Кёльн: Wienand, 1996. 320 с.
4. Талочкин Л., Алпатова И. «Другое искусство», Москва 1956–1976 : каталог выставки [в 2 т.] / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. СПб.: Интербук, 1991. 232 с.
5. Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало [Электронный журнал]. 2007. № 29-30. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 12.02.2022).
6. Пацюков В. Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард // Художественный журнал [Электронный журнал]. 2001. № 32. URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (дата обращения 01.02.2022).
7. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Том 2. № 3/4. С. 136–143. URL: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02postmodernism.pdf> (дата обращения 19.02.2022).
8. Тарасова С.И. Историческое своеобразие русского поэтического авангарда «второй волны» (1960–1970-е гг.) // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» / отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев. [Электронный ресурс]. М.: Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/09/tarasovasvetlana.doc.pdf дата обращения 05.01.2022)
9. Маковский Э.С. Отечественный художественный авангард XIX–XX вв. как культурно-философский феномен. Автореф. ... канд. философ. наук. М., 2006. 24 с.
10. Kolchinsky I.E. The Revival of the Russian literary avant-garde. The thaw generation and beyond. München: Verlag Otto Sagner, 2001. 206 p.
11. Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Санкт-Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16 / ред.-сост. А.Г. Раскин. СПб.: [б. и.], 2009. С. 215–230.
12. Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были». Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2008. 560 с.
13. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сборник статей / сост. И. Болотов. Екатеринбург: [б. и.], 1993. 101 с.
14. Алексеев Е.П. Картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918-й год»: анализ художественной системы // Известия Уральского федерального университета. 2013. № 1 (15). С. 55–69.
15. Алексей Константинов. Постоянство поиска 1927–1998 / Авт. колл. Е. Ильина, Н. Гундырева, С. Лазарев и др. Екатеринбург: Сократ, 2018. 256 с.
17. Петрова Е. Космизм в русском искусстве : каталог выставки в Государственном Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2021. 208 с.
18. Рыжков А.М. Жизнь артиста. Воспоминания о Германе Метелёве // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. 2006. № 12. С. 342–343.

References

1. Kantor-Kazovskaya, L. (2014) 'The second Russian avant-garde, or Visual culture of the Cold War era', *Artguide*, 29.04.2014. Available from: <https://artguide.com/posts/583> (accessed: 12.02.2022). (In Russ.)
2. Florkovskaya, A.K. and Busev, M.A. (eds) (2014) *Unofficial art in the USSR. 1950s – 1980s* [Collection of articles]. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; BuksMArt. (In Russ.)
3. Riese, H.P. (1996) *Nonconformisten – Nonconformists: The second Russian avant-garde: 1958–1988. The Bar-Gera collection*. Koln: Wienand. (In Russ.)
4. Talochkin, L. and Alpatova, I. (1991) *"Other art", Moscow 1956–1976* [Exhibition catalog in 2 vols.]. Saint Petersburg: Interbuk. (In Russ.)
5. Grobman, M. (2007) 'The second Russian avant-garde', *Zerkalo = Mirror*, (29-30). Available from: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (accessed: 12.02.2022). (In Russ.)
6. Patsyukov, V. (2001) 'Symmetry in the space of the past century: the first and second Russian avant-garde', *Khudozhestvennyy zhurnal = Art magazine*, (32). Available from: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3203.htm> (accessed: 01.02.2022). (In Russ.)
7. Shapir, M.I. (1995) 'Aesthetic experience of the twentieth century: avant-garde and postmodernism', *Philologica*, 2 (3-4), pp. 136–143. Available from: <https://rvb.ru/philologica/02pdf/02postmodernism.pdf> (accessed: 19.02.2022). (In Russ.)

8. Tarasova, S.I. (2007) 'Historical originality of the Russian poetic avant-garde of the second wave (1960s – 1970s)', in Aleshkovsky, I.A. and Kostylev, P.N. (eds) *Proceedings of the 14th International Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists "Lomonosov"*. Available from: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/09/tarasovasvetlana.doc.pdf (accessed: 05.01.2022). (In Russ.)
9. Makovskiy, E.S. (2006) *The Russian artistic avant-garde of the 19th – 20th centuries as a cultural and philosophical phenomenon*. Cand. Philosophy thesis. Abstr. Moscow: s.n. (In Russ.)
10. Kolchinsky, I.E. (2001) *The Revival of the Russian literary avant-garde. The thaw generation and beyond*. München: Verlag Otto Sagner.
11. Mochalov, L.V. (2009) 'In search of the third way', in Raskin, A.G. (ed.) *Saint Petersburg art history notebooks*, Issue 16, pp. 215–230. Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
12. Roitenberg, O.O. (2008) *Does anyone remember that we were. From the history of artistic life. 1925–1935*. Moscow: Galart. (In Russ.)
13. Bolotov, I. (comp.) (1993) *Avant-garde trends in Soviet fine art: history and modernity* [Collection of articles]. Ekaterinburg: s.n. (In Russ.)
14. Alekseev, E.P. (2013) 'The year of 1918 painting by G. Mosin and M. Brusilovsky', *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo universiteta = Bulletin of the Ural Federal University*, (15), pp. 55–69. (In Russ.)
15. Ilyina, E., Gundyreva, N., Lazarev, S. et al. (2018) *Alexey Konstantinov. The constant search 1927–1998*. Ekaterinburg: Socrates. (In Russ.)
16. Petrova, E. (2021) *Cosmism in Russian art* [Catalogue of the exhibition at the State Russian Museum]. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
18. Ryzhkov, A.M. (2006) 'The artist's life. Memories about Herman Metelev', *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki = Bulletin of the Ural State University. Series Humanities*, (12), pp. 342–343. (In Russ.)

Информация об авторе

Грачёва Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Information about the author

Svetlana Michailovna Gracheva, D. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Professor, the dean of the faculty of the theory and history of arts, professor of the department of the theory and history of arts, Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, grachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 15.08.2022; принята к публикации 19.08.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 15 August 2022; accepted for publication on 19 August 2022.