



Научная статья

УДК 75.03+75.051+7.036+7.071.1

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.007

## Особенности художественной стратегии петербургского художника Вика (В.Ю. Забелина)



Хилько Богдан Валерьевич <sup>a</sup>

Шарифуллина Василиса Александровна <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>a</sup> [valebob10@gmail.com](mailto:valebob10@gmail.com)

<sup>b</sup> [0709vasilisa@gmail.com](mailto:0709vasilisa@gmail.com)



**Аннотация.** Статья посвящена творчеству петербургского художника В.Ю. Забелина (Вика) и впервые вводит в научный оборот ряд его произведений. Вячеслав Юрьевич Забелин (1953–2016) — активный участник ленинградского андеграунда 1970–1980-х годов: основал творческую группу «Алипий», был одним из создателей ТЭИИ (Товарищества экспериментального изобразительного искусства) и первых независимых петербургских галерей. Исследование предпринято с целью определить особенности художественной стратегии Вика, находящейся на пересечении традиционного, авангардного и актуального искусства. Для характеристики произведений разных периодов творчества использованы методы иконологического, формального и компаративного анализа. В статье выявлены особенности использования В.Ю. Забелиным символической системы, которая базируется на христианских символах, характерных для произведений неофициальных художников позднесоветского периода. Анализируется способ сочетания разнородных мотивов в пространстве живописных полотен, в основе которых лежит техника коллажа. Авторами выдвинута гипотеза о влиянии коллажной техники на живописный метод Вика. Рассмотрение символической системы и коллажного метода в работах Вика позволяет подтвердить многократно высказанное исследователями мнение о многомерности художественного мира этого живописца. Полученные результаты открывают путь к дальнейшему более подробному изучению творчества Вика.

**Ключевые слова:** Вячеслав Юрьевич Забелин (Вик), ленинградский андеграунд, современная русская живопись, творческий метод, коллаж, символическая система, метареализм

**Для цитирования:** Хилько Б.В., Шарифуллина В.А. Особенности художественной стратегии петербургского художника Вика (В.Ю. Забелина) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 224–241. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.007>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/994>

Original article

## Peculiar properties of the artistic strategy of the Saint Petersburg artist Vic (V.Yu. Zabelin)

Bogdan V. Khilko <sup>a</sup>  
Vasilisa A. Sharifullina <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation

<sup>a</sup> valebob10@gmail.com

<sup>b</sup> 0709vasilisa@gmail.com

**Abstract.** The article gives a general description of the main aspects of the creative method of the Saint Petersburg artist Vic, an attempt is made to introduce a wide range of the artist's works into scientific circulation. Vyacheslav Yuryevich Zabelin (1953–2016) was an active participant in the Leningrad underground of the 70s and 80s: he founded the Alipiy creative group, was one of the founders of the TEII (Fellowship of Experimental Fine Arts) and the first independent Saint Petersburg galleries. The goal is to highlight the features of Vic's artistic strategy, located at the intersection of traditional, avant-garde and contemporary art. To achieve this task, a method of iconological, formal and comparative analysis is proposed based on the works of different periods of the oeuvre. The article reveals the nature of the artist's use of the symbolic system, which is based on Christian symbols, characteristic of non-official artists of the late Soviet period. The main ones are "apple", "fish", "light", "dove" and "chalice". Further, the method of connecting different motifs in the space of a painting canvas is analysed, which is based on the collage technique. A range of works is outlined in which Vic directly uses heterogeneous inclusions. Among the most characteristic are clippings from newspapers and magazines, playing cards, banknotes, photographs and reproductions of paintings. Based on the analysis, the authors put forward a hypothesis about the influence of collage technique on the method of compositional construction of pictorial works. Consideration of the symbolic system and the collage method in the works of Vic allows us to confirm the opinion repeatedly expressed by various researchers about the multidimensionality of the artist's view. The results obtained open the way for a further more detailed study of Vic's work.

**Keywords:** Vyacheslav Yuryevich Zabelin (Vic), Leningrad underground, contemporary Russian painting, creative method, collage, symbolic system, metarealism

**For citation:** Khilko, B.V. and Sharifullina, V.A. (2023) 'Peculiar properties of the artistic strategy of the Saint Petersburg artist Vic (V.Yu. Zabelin)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 224–241.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/994> (In Russ.)

### Введение

С 16 декабря 2022 года по 27 января 2023 года в Музее современных искусств имени С.П. Дягилева прошла выставка «Вик. Отрифмованные дни». Небольшая экспозиция работ Вика, Вячеслава Юрьевича Забелина (1953–2016), достаточно полно отразила основные принципы его искусства, органично совместив живописные произведения, стихи и театральные работы.

Это дало повод для рассмотрения творческого метода художника.

Вика можно назвать одной из ключевых фигур младшего поколения ленинградского неофициального искусства второй половины XX века. Основатель группы «Алипий», участник ТЭИИ (Товарищества экспериментального изобразительного искусства), он создал сотни произведений, которые сохранили актуальность до наших дней.

Однако в научной литературе творчество Вика изучено неполно.

За время, прошедшее с распада Советского Союза, было написано достаточное количество монографий об искусстве позднего СССР. Однако в разговоре об андеграунде 1970–1980-х годов внимание исследователей в основном концентрируется на представителях концептуализма и соц-арта. О ленинградских художниках написано значительно меньше. Важными в этом смысле публикациями можно считать книгу Е. Андреевой «Угол несоответствия» [1] и недавнюю монографию Г. Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы» [2], в которых рассматриваются культурные и исторические основания возникновения и развития неофициального советского искусства.

Нельзя, однако, сказать, что творчество Вика в научной литературе совсем не освещено. Кратко основные принципы живописи художника описаны в подготовленном А. Гуревичем биографическом словаре «Художники ленинградского андеграунда» [3]. С начала 1980-х регулярно организовывались персональные выставки В.Ю. Забелина. В 2000-х было издано несколько каталогов, среди которых особенно стоит выделить «Бегство в Петербург» [4], «Вновь найденные двери» [5] и «Вик. Живопись» [6]. Важные проблемы творческого метода художника освещены в статье А. Лоога «Вик. Творческий метод и символика в живописной серии “Бегство в Петербург”» [7]. Изучение работ мастера становится темой для выступлений на научных конференциях.

Исследователи говорят о стремлении Вика «явить вселенское состояние пульсации, нестабильности и вместе — праздничности мира» [3, с. 34], о создании им «авторского художественно-семантического языка» [7, с. 346] и о том, что его творчеству свойственны «полистилистика и многообразие жанров» [5, с. 4]. Неоднократно было указано на стилистическую «всеотзывчивость» Вика, соединяющего опыт мастеров-модернистов и авангардистов с наследием средневековых и наивных художников. Однако до сих пор не был проанализирован способ создания Виком сложных амбивалентных образов, чем и обуславливается актуальность данной статьи.

Объектом исследования стала живопись Вика с середины 1970-х годов и до середины 2010-х. В качестве предмета изучения выбраны элементы знакового языка художника и коллажный принцип создания его работ. Авторы ставили перед собой цели выделить наиболее значимые единицы знакового языка Вика, выявить принципы композиционной организации живописных произведений и интерпретировать их.

### Образно-символическая система Вика

В статье «Введение в проблемную графику в 84 абзацах»<sup>1</sup> В. Тендер, член сообщества художников «Инаки», предлагает своеобразную шкалу-классификацию произведений современников, отвечающую потребности неофициальной художественной среды СССР в самоидентификации. Классификация подразумевает четыре смысловых уровня: «I уровень — метафорический; II уровень — символический; III уровень — ситуационный; IV уровень — хроносный» [8, с. 94]. Наличие каждого из них в произведении свидетельствовало об обращении к всё более обширному пласту действительности — от бытового к историческому, обогащение его смысловой наполненности. Такое определение качества произведений прибилизало бы к решению одной из главных проблем искусства XX века (и времени В. Тендера, соответственно) — крайней его субъективности. Предполагаемому зрителю становилось недоступно содержание, которое было изложено на непереводаемом языке, тогда как задействование различных «уровней», кроме личного, увеличивало бы вариативность интерпретаций, близких к внутренней идее художника.

Символический уровень в работах Вика — при присутствии остальных трех — основной. Но в отличие от многих творений «ретро авангарда» [8, с. 101], его работы вполне поддаются расшифровке. Опираясь на уже упомянутую статью, можно выдвинуть тезис, что произведения Вика относятся к «золотой середине»: в картинах происходит «конструирование новых комбинаций из старых общеизвестных символических систем» [8, с. 97].

Прежде чем перейти к анализу своеобразной иконографии Вика, необходимо разграничить понятия «символ», «аллегория», «образ». Проблема интерпретации художественных средств мастера-символиста сближается с одним из основных вопросов культуры, возникших перед исследователями в XX веке, — поиском разграничения в языке «символики» и «семиотики». В эссе Н.Н. Евреинова, историка и теоретика театра, критерием отделения «символа» от «аллегории» и «знака» становилась «охватываемость предмета нашим сознанием или, вернее, возможность исчерпания его сущности умозрительным или эмпирическим путем» [9, с. 86].

В произведениях Вика пиктографические формы — в соответствии с излюбленной им метафорой маскарада и карнавала — находятся в постоянном взаимодействии, что приводит к своеобразной диффузии их смыслов и художественных характеристик. Попадая в художественное пространство картины, «образ» и «аллегория»

<sup>1</sup> Тендер В. Введение в проблемную графику в 84 абзацах // Часы [журнал]. 1982. № 38. С. 273–287.  
URL: <http://samizdat.wiki/images/a/ab/ЧАСЫ38-12-Тендер-Введение-в-проблемную-графику.pdf>  
(дата обращения: 02.02.2023).

тяготеют к «символу» и наоборот. Это естественно, ведь живописная композиция не является явным набором знаков, передающих четко очерченную мысль. Благодаря характеру изобразительности художника, стремящейся к обобщению — свойству примитива, возникает содержательная неопределенность — необходимое условие для появления символа из пространства смыслов. В то же время пиктографический знак, бывший символом, теряет это качество, когда начинает: 1) усложняться, приобретать дифференцированные части; 2) касается знакомого предмета, который выражается через иносказание; 3) меняет свое значение в зависимости от окружения. Становится возможным формулирование «символической концепции» [9, с. 86] — связывающей полотна системы знаков. Таким образом, изобразительный язык, включающий в себя кроме художественных образов аллегорию и символ, приобретает качества структуры, где «подчинение элементов целому» происходит «при относительной их независимости» [10, с. 189]. Трансформация, переход одной подструктуры в другую саморегулируется: элементы взаимодействуют на основе инвариантной структуры, где инвариант<sup>2</sup> — символ, а вариант — аллегория и художественный образ.

### Религиозные символы в творчестве Вика

Становится необходимым выделить основу символической системы художника: в ней каждый знак «является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [11, с. 18]. Картина мира Вика выражена в его художественных произведениях с точки зрения внутреннего наблюдателя, «вокруг себя» [12, с. 253]. При этом «целый мир изображения» соотносится с «реальным миром» [12, с. 252]. Такой метод письма позволяет художнику выявить взаимодействие частного быта, детализированной материи и универсальных закономерностей мира, временного и вневременного, идею божественного бытия и собственной личности. Как и для многих представителей андеграунда, «идея христианства оказалась в центре духовных исканий» [13, с. 15] художника. Изобразительная реальность Вика исторична — не только в ее анекдотичных повествовательных проявлениях, но и в обращениях к нелинейному времени божественного пространства, где прошлое сливается с настоящим и происходит одновременно с ним. Так, Вик проводит своеобразную деконструкцию

сакрального или исторического образа: переносит предков А.С. Пушкина в пространство Петербурга, универсализирует образы Адама и Евы и главное — транслирует «Благовую весть» в контексте современности.

Именно поэтому христианские символы составляют основу опосредованного художественного языка Вика: это свет, яблоко, голубь, рыба, чаша. Их изображения в ряде полотен составляют иконографическое единство, так как сохраняют свои схожие формальные качества. Но в то же время в образном пространстве живописных произведений символы обретают более широкую интерпретацию. Определить ее рамки позволяют названия — своеобразные ключи к содержанию полотен.

Символ голубя, традиционный для канона иконописи, обозначает третью ипостась христианского Бога — Святой Дух. Он включен в композицию многих полотен, где выражает главные свои качества — вневременность и внезапность явления. В картине «Помощь рыбакам» (1988) голубь нисходит с летящего небесного острова с церковью, так же как на полотне «Пасха. Путьные работники» (1989) осеняет идущих, появляясь из мерцающей многоцветной окружности. Он сопровождает святое семейство при «Бегстве в Египет» (2002) и осуществляет таинство «Крещения» (1999, рис. 1) — Богоявления в холсте, представляющем метафизическое переосмысление канонического изображения этого сюжета.

Иную смысловую интонацию символ голубя приобретает в картине «Полет над городом» (1980, рис. 2). Темные холодные оттенки синего, углубленные белильными пятнами, накренившиеся здания способствуют нарастанию эмоционального напряжения и служат изображению бури, напоминающему начальные строки Книги Бытия: «...и Дух Божий витал над водами»<sup>3</sup>. Голубь и летящий герой занимают верхнюю часть полотна — грозное небо. Они расположены над городом и отделены от него в иное пространство.

Здесь собраны ключевые для творчества Вика образы и символы: трубящий ангел, черный кот, комбинация ножа и чаши в переулке, яблоко в совокупности с рюмкой и бутылкой на столике летящего героя. Последнее — наиболее повторяющийся символ земного бытия, принадлежащий библейскому сюжету о первородном грехе человека. Порожденный им изъясн мира выражается в полотнах Вика в двух основных вариациях.

<sup>2</sup> Розмахов М.Ю. К вопросу о вариантно-инвариантном строении языковой системы // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 3. С. 64. См. также: Нарский И.С. Проблема значения «значения» в теории познания // Проблема знака и значения. М.: Изд-во МГУ, 1969. С. 5–55; Резников Л.О. Гносеологические вопросы семиотики. Л.: Ленинградский государственный университет имени А.А. Жданова, 1964. 302 с.

<sup>3</sup> Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. М.: Издательство ББИ, 2021. С. 13.



Такой дуализм ярче выражен в части триптиха «Хлеб, серп и молот» (1990), где бутылка и стакан помещены под символический цветовой луч божественного света над головой героя-рабочего.

Возвращаясь к проявлениям «горнего» в образном мире Вика, необходимо очертить круг содержания символов рыбы и чаши. Знак «рыбы» имеет укорененное и главное в христианском богословии значение, являясь аббревиатурой фразы «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель», а также символом Чудесного улова. В полотнах Вика он представлен чаще всего как пища — ангельская или человеческая, — становясь как сакральной «Вечерней жертвой» (2004), так и обыкновенной закуской («Водка, селедка»). Вновь находится пересечение материального и духовного, постоянно присутствующего, но скрывающегося. Художник часто выделяет двойственную сущность символа рыбы живописными средствами, помещая ее изображение в контур чистого цвета. В полотнах «Сенокос» (1992) и «Игра в мяч» (2002, рис. 4) свободное расположение рыбы подобно способу размещения образа голубя.

На стыке обыденности и сакрального пространства находится и символ чаши или потира, предназначенного для таинства причастия — причастия к Богу. Одноименное полотно (1999) становится ключевым в ряду произведений, где чаша так или иначе связана с божественным началом и историей Христа: «Свет фаворский» (1998), композиционным центром которого является белая, мерцающая разными цветами чаша; «Поиски черепа Петербурга» (1999), где в чашу помещены яблоки; «Завтрак для Ангела» (1995), состоящего из яблока, рыбы и полной чаши.

Божественное начало в мире, в человеке символизируют как опредмеченные знамения, так и беспредметные цветовые сочетания. Высказывание Андрея Белого: «Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света» [14, с. 201] — будто переведено Виком на язык визуальности. Цветовой орнаментальный спектр, напоминающий авангардные построения, с одной стороны, принадлежит к иному миру-измерению, который в Евангелии излучал фаворский свет, с другой — является свидетельством присутствия божественного в данной точке пространства-времени. Последнее, более «земное» и связанное с библейским выражением божьей милости — радуга. Явленная Ною как свидетельство завета между ним и Богом, в картинах Вика радуга становится знаком божьей благодати: так, ее дуга простирается над куполами монастыря в полотне «Архимандрит Отец Алипий» (2008).

Итак, сущность образного мира Вика составляют символы, включенные в смысловую игру, разворачивающуюся на его полотнах. В основе

1. В.Ю. Забелин (Вик).

**Крещение.**

1999.

Холст, темпера, лак.

80 x 45.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

С одной стороны, здесь представлено деструктивное начало — искушение, художник изображает его в сценах бытового хаоса и пьяного разгула в картине «В субботу вечером» (1994, рис. 3).

С другой стороны, символическое изображение яблока встречается в аллегорических натюрмортах мастера, которые, подобно испанским бодегонес, включены в бытовые сюжеты или являются собой самостоятельные полотна. Сочетание символов ножа, рюмки и яблока позволяет художнику перенести библейские смыслы в повседневность современника в полотнах «Водка, селедка» (1975), «Стерва» (1977). В рассматриваемой картине «Полет над городом» знак рюмки становится аллегорией размышления, чувственного вдохновения — и мира, где духовное откровение неразрывно связано с материальной реальностью.

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. В.Ю. Забелин (Вик).

**Полет над городом.**

1980.

Холст, масло.

120 x 100.

Частное собрание.

Фото: [3]





3. В.Ю. Забелин (Вик).  
**В субботу вечером.**

1994.

Холст, темпера, лак.

110 x 90.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: [3]

их выразительности лежит принцип, заложенный в любом ритуале: глубинные философские смыслы преподносятся наглядно, через предметы материального мира, которые в процессе сакрального действия меняют свое привычное значение. С помощью символической системы художник объединяет вечное и временное, представляя собственную живописную интерпретацию традиционных христианских символов как «отверстий, пробитых в нашей субъективности» [15, с. 260].

### Роль коллажа в живописи Вика

Коллаж занимает ключевое место в искусстве Вика — одновременно как техника и как принцип организации художественного пространства. По своей природе коллаж «подвергает сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний» [16, с. 26]; он дает возможность развернуться мировоззрению, где «господствует множественность позиций наблюдения, каждый фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия со множеством семантических, символических, стилистических и прочих контекстов» [там же]. Всё это отвечает многогранному творчеству Вика.

Опираясь в вопросах формы на древнерусскую живопись и на искусство наивных художников, Вик почти не работает с реальными объемами, как это делали дадаисты. Технически в своих коллажах он ориентируется на ранние опыты как зарубежных (П. Пикассо и Ж. Брака), так и русских авангардных художников начала XX века (М. Ларионова, Н. Гончаровой и др.). Инеродные предметы у Вика, включаясь в картину, фиксируют плоскость полотна, делают его «непрозрачным».

Наиболее часто в его работах встречаются газеты. Это могут быть куски целых полос или наклейки отдельных газетных и уличных объявлений, причем не только современных, но и относящихся к прошлому. Подобные мотивы мы встречаем в работах «Водка, селедка» (1975), «Крик № 18» (1989), «Рыбий фон» (1992), «Ночь» (1992), «Стены» (2005–2006), «Help!» (2006), «Вновь найденные двери» (2006), «Стены. Знакомая сущность» (2006), «Грязная весна» (2011) и некоторых других. В картине «Мясорубка» (2008) Вик также использует страницы из художественной книги.

Отдельно стоит выделить вклеенные этикетки различных товаров. Наиболее часто встречающиеся — «Беломорканала» и водки: «Кораблям не спится в порту» (1987), «В субботу вечером» (1994), «Афоничев» (1991), «Предки Пушкина в Петербурге» (2001–2002) и др.

Не менее часто в творчестве Вика можно найти коллажи с использованием денежных купюр разных стран и номиналов: «Прием посуды

с граммофоном» (1987), «Метрополитен имени В.И. Ленина» (1993), «Кукла дома» (2008) и др.

Важно также отметить коллажи с использованием игральных карт — широко распространенный мотив как в искусстве начала XX века, так и в творчестве современников Вика. Это работы «Стены. Выход» (2006), «Мираж» (2008) и др.

Особый интерес с точки зрения смысловой наполненности произведения представляют вклейки фрагментов фотографий из дешевых журналов и календарей. Здесь мы встречаем снимки архитектурных памятников Петербурга (Петропавловская крепость в картине «Прием посуды с граммофоном»; вырезка памятника Петру I на Сенатской площади в диптихе «Предки Пушкина в Петербурге» и др.), фрагменты рекламных фотографий (снимок руки с кольцом в работе «Ты помнишь?», 1985), кадры из фильмов (группа музыкантов и пара с балалайкой в цикле «Метрополитен имени В.И. Ленина»), фото обнаженных девушек из эротических журналов («Стены. Завтрак», 2006), а также вырезанные по силуэту изображения самолетов и кораблей, органично включенные художником в живописное пространство картины, как, например, в работе «Игра в мяч» (2002) или в триптихе «Хлеб, серп и молот» (1990).

Несколько особняком стоят вклеивания в живописные полотна Вика обрывков холста, как, например, в работах «Август. Лилии» (2001), «Крещение» (1999), «Искушение» (1999, рис. 5) или «Наводнение в Питере» (2002).

Наконец, довольно редким, но показательным примером является использование репродукций классических картин. Так, мы находим фрагмент «Сикстинской Мадонны» Рафаэля («Первая осень», 2007), «Старика с внуком» Доменико Гирландайо в картине «Ты помнишь?», а также репродукцию иконы «Крестовоздвижения» в автопортрете художника из серии «My family» (2013).

Итак, в качестве коллажных включений в свои работы Вик использует различные предметы и образы, которые чаще всего отсылают к окружающей художника бытовой предметной реальности. Тем самым в его живописи создается многослойное смысловое поле, в котором средневековые, наивные, модернистские и авангардные формы сосуществуют в пространстве с предметами объективной реальности. При этом коллажные вклейки, отсылающие к различным смысловым пластам, часто включаются в полотно одновременно, еще больше расширяя семантическое поле произведения. Людмила Вострецова также отмечает, что «коллаж оказался очень удобным языком для полноты высказывания художников второй половины XX века именно благодаря новым представлениям о свойствах художественной формы: ее подвижности, свободы, ее метафоричности, ассоциативной



4. В.Ю. Забелин (Вик).

**Игра в мяч.**

2002.

Холст, темпера, лак.

120 x 100.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. В.Ю. Забелин (Вик).

**Искушение.**

1999.

Холст, темпера, лак.

70 x 90.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]



емкости» [17, с. 33]. Эти средства Вик использует в полном объеме, осуществляя то, что Екатерина Андреева назвала «прямым делом» художника — «экологическим преобразованием мира» [1, с. 109].

При этом в разные картины коллаж привносит свою смысловую нагрузку. Отчетливо проследить эти различия можно при анализе нескольких произведений.

В работе «Ты помнишь?» коллажные вклейки непосредственно включаются в пространство картины, работая на ее сюжет. Художник изображает ноги сидящей на кресле женщины. На полу разбросаны фотографии — репродукция полотна Гирландайо, фото руки с кольцом на безымянном пальце и фотография самого художника. Подобную композицию, опираясь на название, можно было бы интерпретировать в ключе романтической истории о расставании. Однако своеобразно включен в картину автопортрет. Лицо Вика словно проступает сквозь половицы, что заставляет зрителя сомневаться в реальности фотографии, переводя

ее существование из фактического пространства комнаты в сознание героини полотна.

Подобным же образом — в качестве одновременно и предметной детали сюжета картины, и репрезентации мыслей героя — коллаж используется в цикле «Метрополитен имени В.И. Ленина». На одной из картин мужчина, скорчившись, лежит на земле. В руке он держит фотографию известной актрисы — неотъемлемую предметную деталь сцены. Вырезанный же со снимка военный оркестр — несоразмерно малый по сравнению с изображенным миром — привносит в картину новую реальность, существующую только в голове лежащего героя.

В натюрморте «Водка, селедка» (рис. 6) газетная страница, этикетки «Беломорканала» и «Водки», спички и окурки организуют композицию, балансирующую на грани между реальным предметным миром и живописной условностью. Скомпонованные в виде тондо, стол, стул, лампа, селедка, бутылка, нож и фужер трактованы как силуэты.

Приклеенные к оргалиту инородные предметы точно характеризуют быт и время. Художник оригинально связывает между собой два этих смысловых пласта: нож и тарелка с рыбой стоят прямо на газете; из приклеенного к основе огарка на пол сыплется пепел, изображение которого художник дает небольшими точками черной краски; даже свою подпись Вик оставляет не на декоративном обрамлении, вынесенном за рамки изображаемого мира, а прямо на газете, чем подчеркивает связь картинного пространства с реальным.

Другую функцию выполняет вклейка полосы объявлений из газеты в диптихе «Ночь» и «День» (2005). В первой картине она занимает около трети всего холста и становится фоном для изображения обнаженной женщины. Газета привносит в картину инородный фактурный шум, основанный на контрасте черного и белого, а также на какофонии шрифтов разного размера. Поддерживают тему ночного разгула и вместе с тем отсылают к классическому живописному сюжету «Сусанна и старцы» игральные карты — валет и король, как бы подглядывающие за женщиной. В картине «День» меняется колорит и принцип работы художника с коллажными элементами. Вик вклеивает газетную полосу уже с цветными объявлениями. Она занимает малую площадь в правом нижнем углу холста и «придавлена» чашей для причастия, что определяет ее второстепенную роль в композиции. Важно и то, что вместо игровых карт в картине «День» появляется близкая к ним по форме и размеру икона архангела Гавриила. Данный контраст подчеркивает совершающуюся метаморфозу.

В рассмотренном диптихе Вик представляет как бы две стороны одной медали — условные добро и зло, постоянно сменяющие друг друга, т.е. время циклическое. Примерно то же самое делает художник и в другом диптихе — «Первая осень» (рис. 7) и «Осень № 365» (рис. 8). В «Первой осени» Вик помещает в дождливом лесу Мадонну с младенцем со знаменитой картины Рафаэля из Дрездена. В «Осени № 365» симметрично Мадонне художник вклеивает обнаженную девушку, вырезанную из журнала. Здесь противопоставлены не только девственность Марии и распущенность модели, но и художественная значимость произведения Рафаэля и эротической фотографии. Однако мастер избегает дидактизма и нравовучения. Если в «Первой осени» преобладают сине-коричневые тона, ритмом тонких монотонных линий обозначен дождь, то во втором полотне ливень заканчивается, ритм становится более разнообразным, акцентируются теплые краски.

Наиболее сложной по смысловой наполненности можно считать картину «Вечером в субботу». Летящий вниз головой к земле трехрукий мужик в шапке-ушанке, с гармошкой, у которого

из кармана вываливается пачка «Беломорканала» и деньги, окружен множеством других частых для живописи Вика мотивов — церковь, ларек «Пиво», профиль жены художника, рыба, карты. Все элементы картины, вне зависимости от того, вклеены они или написаны кистью, организованы по принципу коллажа, создавая фантастическое, фантазмагорическое пространство.

Филолог и философ Михаил Эпштейн отмечает, что в 1970–1980-е годы в литературе и искусстве нонконформизма происходит смена парадигм и зарождается новый подход к искусству [18, с. 126–163]. Предыдущая парадигма определялась соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей, тогда как новая — дуализмом концептуального и метареалистического подходов. Концептуализм Эпштейн определяет как «поэтику голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от реальности, которую они вроде бы призваны обозначать», как «поэтику схем и стереотипов, показывающую отпадение форм от субстанций, слов от вещей» [18, с. 156]. Подобный подход мы находим в основном в творчестве московских художников 1970–1980-х годов: это В. Комар и А. Меламид, И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Булатов и др. Другой полюс — метареализм — Эпштейн характеризует как «поэтику многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений» [18, с. 156]. Главным приемом метареалистов становится не метафора, построенная на простом подобии, а метабола, где «на место сходства становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности» [19, с. 122]. Конкретно в живописи данное направление проявляется «как снятие оппозиции между “абстрактным” и “предметным” — изображается структура вещей, но при этом она обнаруживает свою собственную вещность, разворачивается в реальном пространстве» [19, с. 124].

Описание метареалистического метода точно характеризует творческий подход Вика. «Сопричастности разных миров, равноправных в своей подлинности», он достигает именно с помощью коллажа. В связи с этим стоит подчеркнуть, что для Вика, как и для многих современных художников, простого приклеивания, с которого начинался коллаж в начале XX века, уже не хватает для выражения художественного мировосприятия. Коллаж — через социальные сети и рекламу — стал неотъемлемой частью современности, что не может не найти отражения даже в традиционных медиа. «Образ создается, складывается не столько путем склеивания, сколько путем наложения, наслоения, сопоставления и со-положения впечатлений, сведений, предметов или фрагментов» [17, с. 34]. В творчестве Вика это проявляется в «коллагности» его живописных композиций.

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

6. В.Ю. Забелин (Вик).

**Водка, селедка.**

1975.

Оргалит, масло.

90 x 90.

Частное собрание.

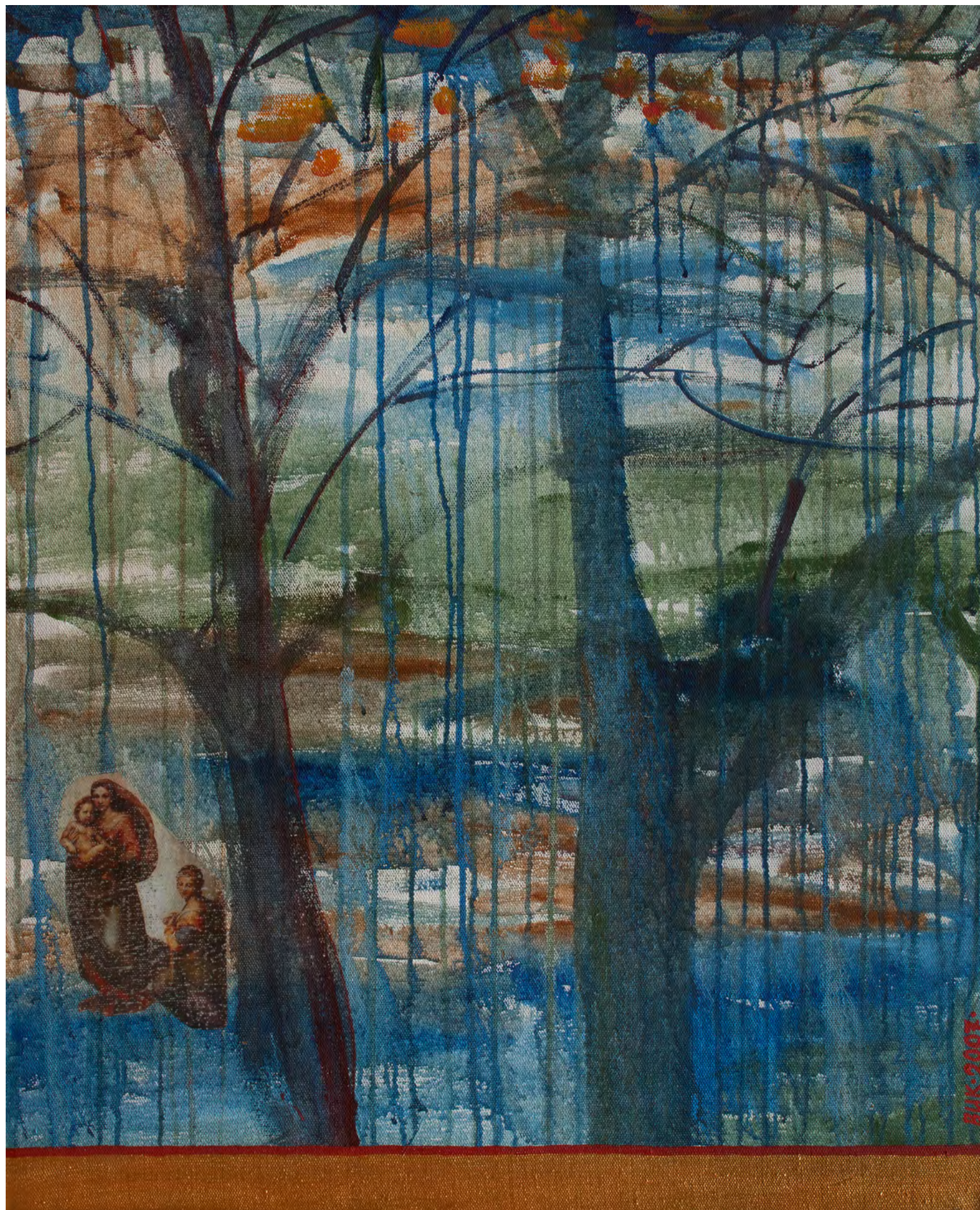
Фото: [3]



Вик словно собирает свою живопись из различных фрагментов. Он включает разные составляющие в пространство картины как бы на цветной подложке, как, например, в произведении «Ловление бабочки, или Смерть поэта» (1990, рис. 9), сложенном из лоскутов множества других живописных полотен. То же мы видим в картине «Лето в деревне» (1996), в которой не только сама композиция напоминает коллаж, но и отдельные сцены трактованы в манере, сходной с аппликацией из цветной бумаги. Иногда «коллажными» являются не только крупные элементы

композиции, но и отдельные детали, как, например, дома и профиль девушки в полотне «Георгий Победоносец» (1990).

Коллаж позволяет Вику парадоксально совмещать разнородные пространства. Это пространства физические — например, когда Петербург сливается с Венецией или когда девушка, лежащая на фоне настенного ковра, на самом деле оказывается на галечном пляже на берегу моря («Ковер и море», 1993). Однако интереснее, когда сливаются пространства разных живописных жанров и разных эпох в искусстве.



7. В.Ю. Забелин (Вик).

**Первая осень.**

2007.

Холст, темпера, лак.

90 x 75.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. **В.Ю. Забелин (Вик).**

**Осень № 365.**

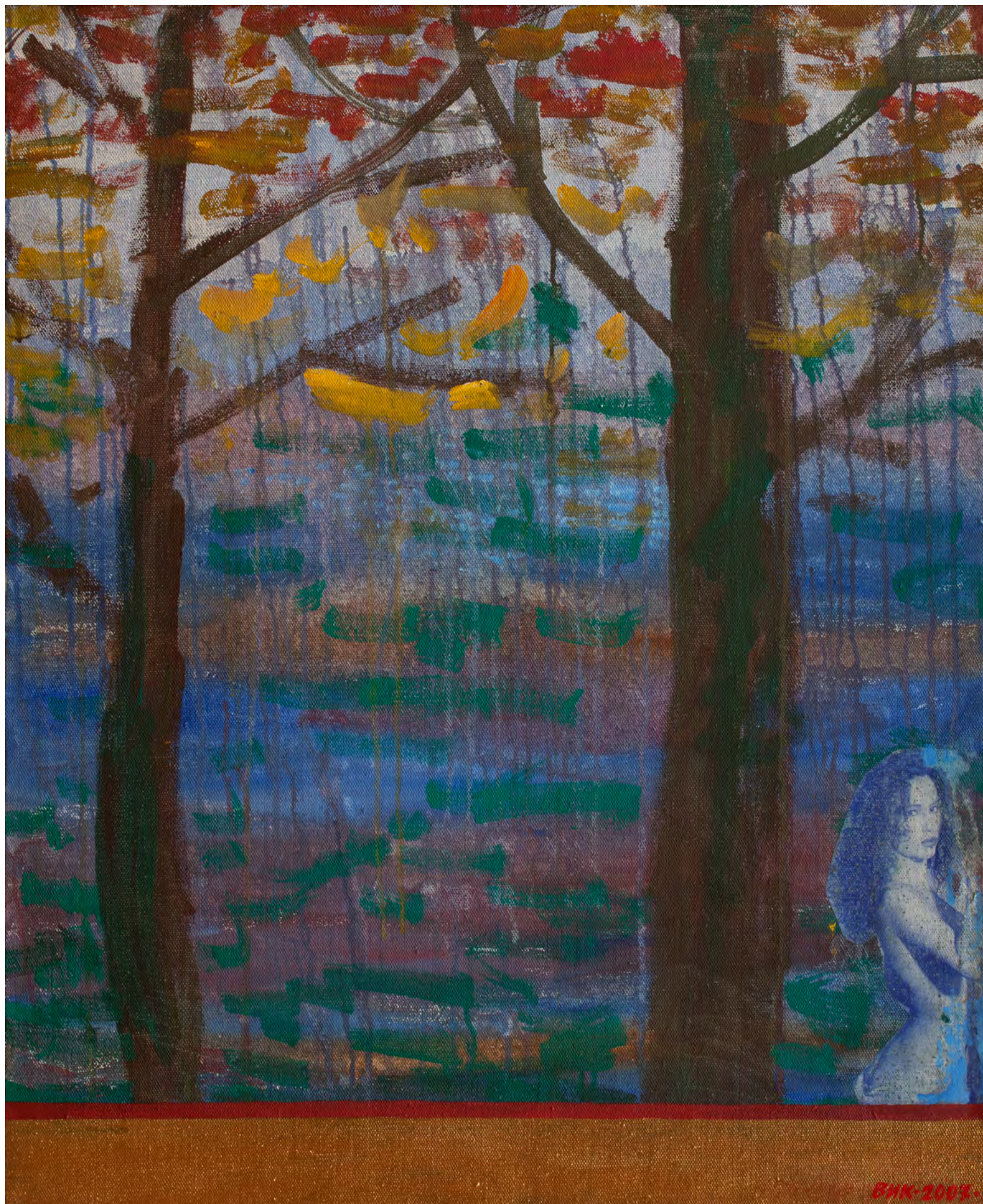
2007.

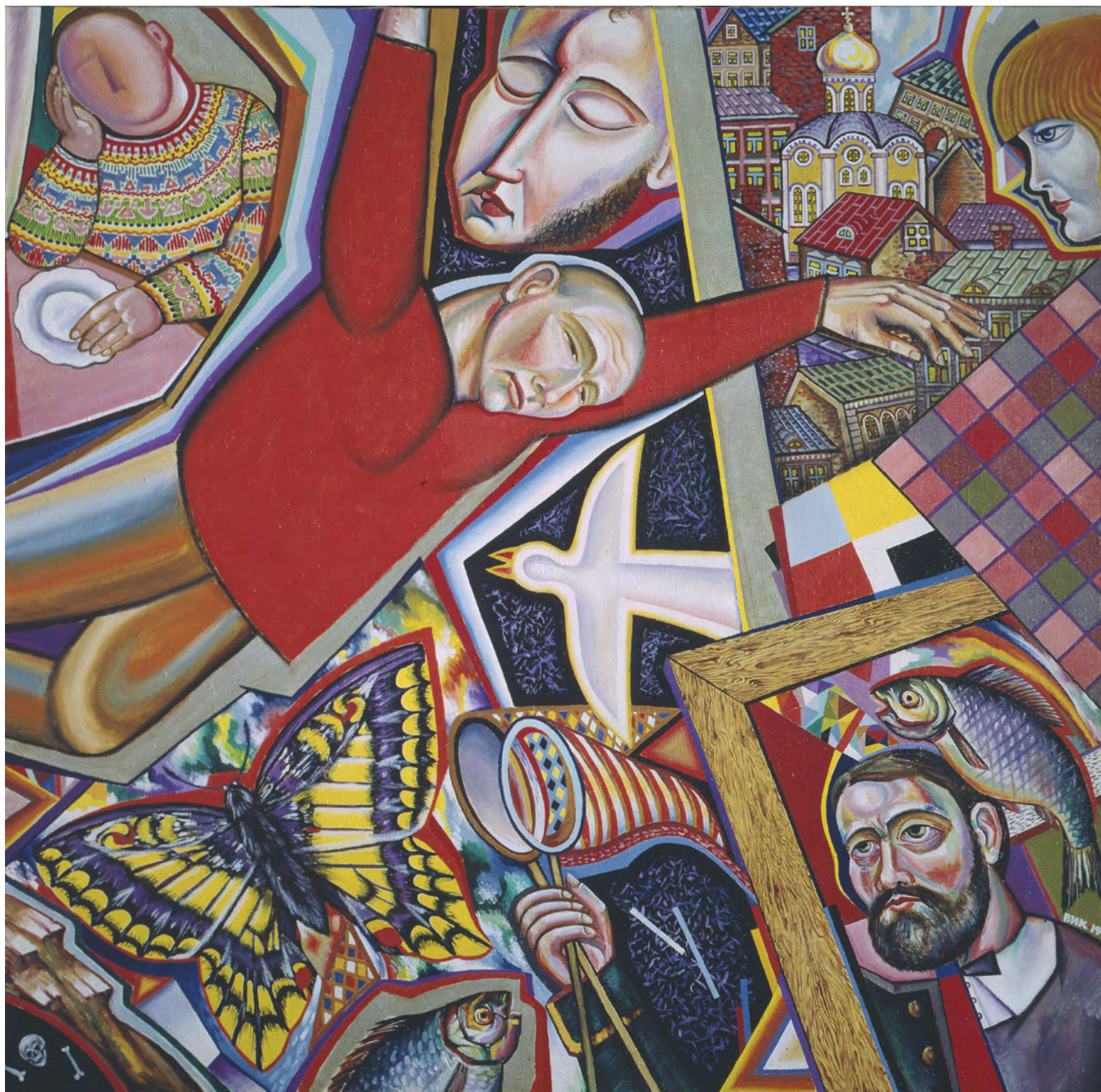
Холст, темпера, лак.

90 x 75.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]





9. В.Ю. Забелин (Вик).

**Ловление бабочки,  
или Смерть поэта.**

1990.

Холст, масло.

130 x 130.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

Таким образом Вик обнаруживает новые связи между веками и уточняет старые. Так, в диптихе «Предстоящая» и «Спас» (2003) художник сталкивает элементы супрематической живописи Малевича и традиционно трактованные религиозные образы, а в «Бегстве в Египет» (2002, рис. 10) герои русской иконы, формально помещенные в сюжет западноевропейской религиозной картины, стилистически сопоставляются с мотивами древнеегипетского искусства. Обнаруживая сходство, икона, сюжетная картина и египетские росписи взаимно обогащаются, открывая новые грани в культурной истории человека.

Как непосредственные вклеивания инородных элементов, так и коллажный принцип построения композиции позволяют художнику выстраивать принадлежащие только Вика живописные пространства, в которых могут свободно сосуществовать различные смыслы.

#### **Заключение**

Творчество Вика — свидетельство того, что искусство позднего СССР и последних десятилетий постсоветского пространства остается еще не до конца изученным. Произведения

# ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

10. В.Ю. Забелин (Вик).

**Бегство в Египет.**

2002.

Холст, темпера, лак.

170 x 200.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]



В.Ю. Забелина, с одной стороны, демонстрируют свою связанность с художественными тенденциями советского нонконформизма (например, с направлением метареализма); с другой стороны, они являются неким продолжением русского и зарубежного авангарда с точки зрения использования коллажа и символа в качестве основания творческого метода.

Синтез чуткого ощущения своей эпохи и интуитивное использование опыта еще не столь давнего позволяло Вику решать собственные творческие задачи. В его картинах разворачивается игра форм и смыслов, которая требует расширения временных и пространственных рамок. Эта свобода мысли и выражения достигается Виком с помощью коллажа, чаще всего составленного из объектов окружающей его предметной реальности: газет, журналов, купюр, игральные карты,

объявлений, репродукций мировых шедевров и т.д. Объединяя таким образом в композиции произведений различные топографические, художественные и семиотические пространства, мастер отображает разные точки зрения на многомерный мир.

Обращение к иконописи, потенциалу наивного искусства способствовало снятию противоречия между абстрактным и конкретным, символом и предметом. Как и многим художникам советского нонконформизма, Вику было свойственно обращение к христианским мотивам и темам. В художественном пространстве его полотен присутствует единство горнего и дольнего, временного и вечного, которое выражается в интерпретации христианских символов в контексте истории и культуры XX–XXI веков. Среди них — свет, яблоко, голубь, рыба, чаша, которые составляют основу знакового языка художника-символиста.

Итак, анализ произведений Вика позволил выявить его особенности художественной стратегии: с помощью сложного переплетения ассоциативно-образных коннотаций мастер достигает объединения архетипической, традиционной и современной проблематики. Проделанная работа открывает

возможность дальнейшего изучения иных граней творчества Вика, таких как эксперименты с иконописной традицией, работа с карнавальной темой, многообразное осмысление петербургского мифа, портретные и пейзажные серии.

#### Список источников

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва – Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. 457 с.
2. Соколов Г. Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы. М.: Слово, 2021. 256 с.
3. Гуревич А. Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 319 с.
4. Забелин В.Ю. Вик. Бегство в Петербург : альбом. СПб.: НП-Принт, 2003. 49 с.: ил.
5. Забелин В.Ю. Вик. Вновь найденные двери : альбом. СПб.: Премиум-пресс, 2013. 232 с.: цв. ил.
6. Забелин В.Ю. Вик. Живопись, поэзия, графика, 2013–2016, выставки, 2013–2017 : сборник. СПб.: Премиум-пресс, 2017. 161 с.: цв. ил.
7. Лоога А.С. Вик. Творческий метод и символика в живописной серии «Бегство в Петербург» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3. С. 343–346.
8. От Ленинграда к Санкт-Петербургу: ТЭИИ товарищество экспериментального изобразительного искусства: «неофициальное» искусство 1981–1991 годов / авт.-сост. С. Ковальский и др. СПб.: Музей нонконформистского искусства: ДЕАН, 2007. 648 с.
9. Евреинов Н.Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг. М.: Ессе Номо, 2004. 195 с.
10. Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е. М.: Галарт, 2008. 223 с.
11. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте / ред. А.М. Гуревич. М.: Искусство, 1967. 88 с.
12. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской литературы», 1995. 360 с.
13. Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как проявление культуры второй половины XX века. Текст лекций. СПб.: Санкт-Петербургский государственный технический университет, 1995. 135 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
15. Егорова С.Б. Павел Флоренский об антиномиях языка // Вестник Саратовского государственного технического университета. 2006. № 1. С. 256–262.  
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pavel-florenskiy-ob-antinomiyah-yazyka> (дата обращения: 02.02.2023).
16. Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение; Государственный институт искусствознания, 2006. 294 с.
17. Вострецова Л. Игра с формой // Коллаж в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 29–36.
18. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия: о многообразии творческих миров. СПб.: Азбука, 2016. 477 с.
19. Эпштейн М. Что такое метареализм // Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 121–125.

#### References

1. Andreeva, E.Yu. (2012) *Angle of mismatch: schools of nonconformity, Moscow–Leningrad, 1946–1991*. Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (In Russ.)
2. Sokolov, G. (2021) *Unofficial art of Leningrad. Circle of Freedom*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
3. Gurevich, A. (2007) *Artists of the Leningrad underground* [Biographical dictionary]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SBP Publ. (In Russ.)
4. Zabelin, V.Yu. (2003) *Vic. Flight to Petersburg* [Album]. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
5. Zabelin, V.Yu. (2013) *Vic. Newly found doors* [Album]. Saint Petersburg: Premium Press. (In Russ.)
6. Zabelin, V.Yu. (2017) *Vic. Painting, poetry, graphics, 2013–2016, exhibitions, 2013–2017*. Saint Petersburg: Premium Press. (In Russ.)
7. Looga, A.S. (2013) 'Creative method and symbolism in the painting series Flight to Saint Petersburg', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva = Actual problems of theory and history of art*, (3), pp. 343–346. (In Russ.)

8. Koval'skiy, S. (comp.) (2007) *From Leningrad to Saint Petersburg: TEII Association of Experimental Fine Arts: unofficial art of 1981–1991*. Saint Petersburg: Museum of Nonconformist Art; DEAN Publ. (In Russ.)
9. Evreinov, N.N. (2004) *The secret springs of art. Articles on the philosophy of art, ethics and cultural studies: 1920–1950*. Moscow: Ecce Homo Publ. (In Russ.)
10. Yushkova, O.A. (2008) *The station is without a stop. Russian avant-garde of the 1910s–1920s*. Moscow: Galart Publ. (In Russ.)
11. Mandelstam, O.E. (1967) *Conversation about Dante*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
12. Uspenskiy, B.A. (1995) *Semiotics of art*. Moscow: Shkola 'Yazyki russkoy literatury' Publ. (In Russ.)
13. Shekhter, T.E. (1995) *Unofficial art of Saint Petersburg (Leningrad) as a manifestation of the culture of the second half of the 20th century*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Technical University. (In Russ.)
14. Bely, A. (1994) *Symbolism as a world view*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
15. Egorova, S.B. (2006) 'Pavel Florensky on the antinomies of language', *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta = Bulletin of the Saratov State Technical University*, (1), pp. 256–262. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/pavel-florenskiy-ob-antinomiyah-yazyka> (Accessed February 2, 2023). (In Russ.)
16. Bobrinskaya, E.A. (2006) *Russian Avant-garde: the boundaries of art*. Moscow: New Literary Observer; State Institute for Art Studies. (In Russ.)
17. Vostretsova, L. (2005) 'Playing with form', in *Collage in Russia. 20th century*. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 29–36. (In Russ.)
18. Epshtein, M.N. (2016) *Poetry and super poetry: about the diversity of creative worlds*. Saint Petersburg: Azbuka Publ. (In Russ.)
19. Epshtein, M. (2000) 'What is metarealism', in Epstein, M. *Postmodern in Russia. Literature and theory*. Moscow: R. Elinin Puibl., pp. 121–125. (In Russ.)

#### **Информация об авторах**

Хилько Богдан Валерьевич, студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, [valebob10@gmail.com](mailto:valebob10@gmail.com).

Шарифуллина Василиса Александровна, студентка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, [0709vasilisa@gmail.com](mailto:0709vasilisa@gmail.com).

#### **Information about the authors**

Bogdan Valerievich Khilko, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, [valebob10@gmail.com](mailto:valebob10@gmail.com).

Vasilisa Alexandrovna Sharifullina, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, [0709vasilisa@gmail.com](mailto:0709vasilisa@gmail.com).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.02.2022; одобрена после рецензирования 20.04.2022; принята к публикации 11.05.2022.

The article was received by the editorial board on 15 Feb. 2022; approved after reviewing on 20 Apr. 2022; accepted for publication on 11 May 2022.