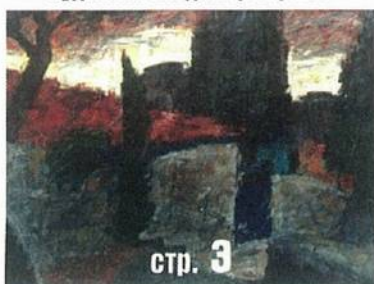


ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ

"Роман с живописью".  
Художник Владимир Киреев.



стр. 3

Иван Ефимович  
БАКАРЕВ



стр. 4

"Промграфика и  
скульптура - 2008"



стр. 6

"Сложные вопросы. Дед, отец и сын".  
Три поколения скульпторов  
семьи Нерода.



стр. 7

"У вас кипит".  
А Кайнова об И. Кабакове.

стр. 8

## НИКОЛАЙ БЕЛЯНИН

### Лирика русского пейзажа к 120-летию со дня рождения художника

**Н**иколай Яковлевич Белянин, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, родился 12 февраля 1888 года в Нижнем Новгороде в семье мелкого служащего.

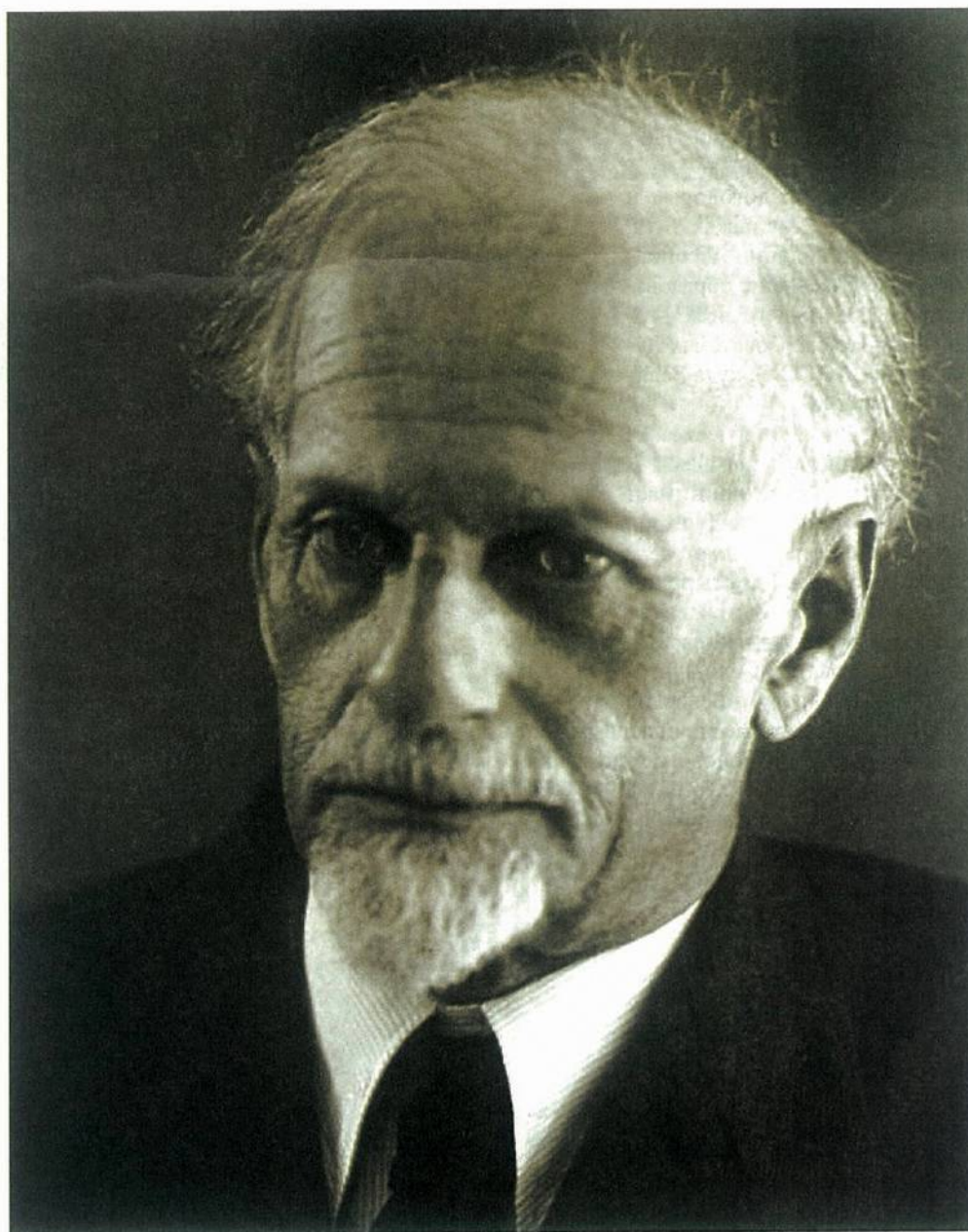
В Нижнем Новгороде, среди местной интеллигенции существовали сильные традиции общей художественной культуры. Поэтому тяга Коли Белянина к рисованию быстро нашла своего наставника. Его первым учителем стал нижегородский художник и фотограф-энтузиаст Андрей Осипович Карелин.

В 1906 году, заработав немного денег, Николай Белянин поехал в Казань и поступил в Казанскую художественную школу «въ веденіи Императорской Академіи Художествъ», бывшую тогда серьезным центром подготовки молодых художников. Казанская школа имела превосходных преподавателей, а когда в 1908 г. туда переехали П. П. Бенъков и Н. И. Фешин, значение казанской школы еще более выросло.

В 1912 г. Николай Белянин получает аттестат об окончании школы и удостоивается звания учителя рисования, черчения и чистописания в средних учебных заведениях и (что особенно для Белянина важно) с правом поступления (без экзаменов) в Высшее Художественное Училище при Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге. Николай Белянин в том же году поступает в Академию.

В общих классах Белянин занимался под руководством П. Я. Мясоедова и В. В. Беляева. Но самым существенным оказалось влияние Н. Н. Дубовского, в Пейзажную мастерскую которого Белянин перешел весной 1914 года. Николай Яковлевич вспоминал, что в мастерской Дубовского он, помимо этюдной работы, много занимался композицией и перспективой — овладевал пространством. «Учился, кроме того, на произведениях барбизонцев и наших русских мастеров таких, как Шишкин, Васильев и в особенности Левитан».

Первая мировая война прерывает худо-



женное образование Белянина. В июне 1916г. его призывают на военную службу и направляют на должность командира взвода.

Далее в автобиографии две сухие строки: «В ноябре 1917 года был уволен от службы

по болезни. Осенью 1918 года поступил преподавателем рисования в школу в г. Советске Вятской губернии».

Только в 1921 году ему удается вернуться в Академию художеств. Вместо скончавшегося Н. Н. Дубовского пейзажным



поздравляем!



Поздравляем с 90-летием Народного художника РФ **Никогосяна Николая Багратионовича**.

Поздравляем с 75-летием Народного художника РФ **Копейко Юрия Васильевича**.



В 1927-1928 гг. следовали поездки на реку Вятку, на Оку, Волгу. Среди работ этого периода можно выделить картину «Волга, бурный день» 1928 г., показанную на 9-й выставке АХРР в 1929 г. Волжский пейзаж в грозное ненастье символически объединяет две стихии — темную, бурлящую мутью песка и ила Волгу и черную грозовую бурю, сошедшую с небес.

классом руководит А. А. Рылов. В ноябре 1922 года Белянин заканчивает Академию, а в декабре переезжает в Москву.

«В искусстве, — вспоминает Белянин, — тогда господствовали так называемые «левые» формалистические направления. В противовес формалистам-космополитам, отрицавшим ценность наследия великих русских художников, группа молодых тогда художников-реалистов объединилась в Ассоциацию Художников Революционной России (АХРР). Разделяя полностью их идеи и принадлежа по школе к реалистам, я без колебания вошел в это объединение».

Активно выставляться Н. Белянин начал с 1923 г. (Выставка к пятилетию АРККА), затем последовали выставки АХРР «Революция, быт и труд» (1924, 1925 гг.), «Жизнь и быт народов СССР» (1926, 1927 гг.). С этого времени (1923 г.) Белянин уже работает как художник по договорам и участвует во всех выставках АХРР вплоть до ликвидации Ассоциации в 1932 г. в связи с образованием объединившего всех Московского Союза Советских Художников (МОССХ), куда Белянин и вступает.

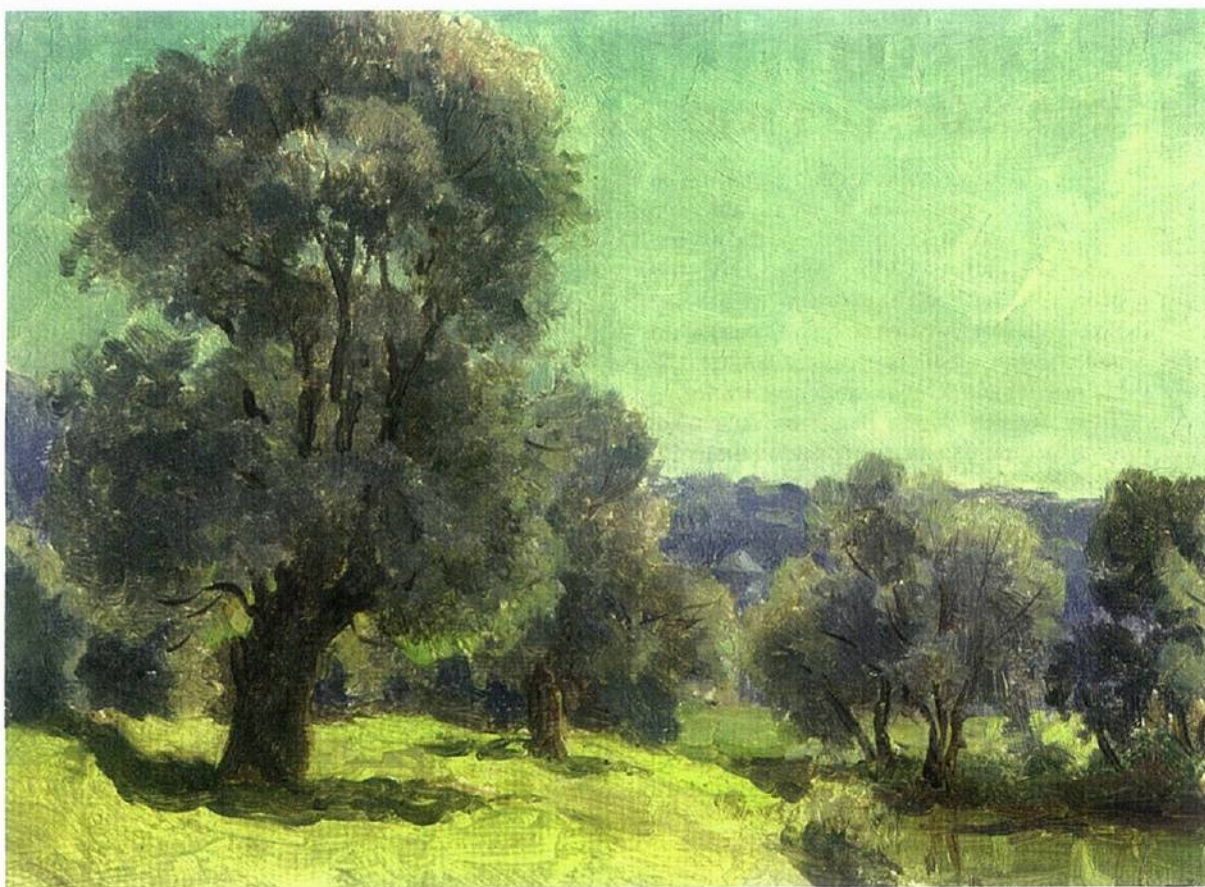
Главной темой творчества Н. Белянина становится пейзаж. В 1925 г. Белянин предпринимает поездку на Урал в село Тургояк, расположенное у горного озера того же названия. За четыре месяца им написано множество этюдов, а также картины: «На задворках (Урал)», «Село Тургояк», «Старый двор», «Вечер на озере Тургояк», которые стали первыми «отчетными» работами молодого художника к 8-й выставке АХРР в 1926 году.

Красота дикой природы, масштабы «нетронутой земли» производят на Белянина настолько сильное впечатление, что позже, в 1929 году, он снова приезжает в Тургояк, пишет несколько работ, одну из которых («Озеро Тургояк») приобретает Государственная Третьяковская Галерея.



Здесь еще чувствуются эксперименты с цветом, но передача пространственной глубины безукоризненна. Впоследствии Николай Яковлевич Белянин станет одним из авторитетнейших специалистов в преподавании «воздушной перспективы», к нему за консультациями будут обращаться даже из-за границы.

1930-е - 1940-е годы всецело отданы творчеству и участию в выставках. Белянин окончательно определил свой жанр и добивается от пейзажной картины наибольшей



выразительности чувств. Он привержен классической школе: всякий этюд начинается с рисунка, рисунок общий, без углубления в детали. Сам объект не лежит у него под ногами, а видится прямо (без поворота или опускания головы). Вначале Белянин пишет тонким слоем, сильно не нагружая холст. Затем, при проработке деталей, «наплавляет» краску, начинает с яркого, светлого пятна, постепенно переходя к полутонам и теням. Сначала, обычно, пишет землю, а потом, когда этюд прописан, связывает всё тонально с небом.

Наряду с Волгой, огромное место в творчестве художника занимало Подмосковье. Живописные окрестности Абрамцева, Свистухи, Быково — как жемчужины в ожерелье чередуются эти работы, пленяя утонченной поэзией среднерусской полосы.

Летние и осенние пейзажи весьма разнообразны: то солнечны и радо-

стны («Рожь» 1948, «Светлый май» 1961), то пронзительно-задумчивы, то тревожны, как бывает мистичен свет и тревожны чувства перед грозой («Перед дождем», 1960).

Один из частых его сюжетов — освещенный солнцем снег с убегающей вдаль колеей и следами на дороге. Но с особенной любовью Белянин писал раннюю весну с проталинами и первыми журчащими ручейками («Пришла весна», 1949; «Гонимы вешними лучами», 1955 и др.).

Николай Яковлевич любил натурные этюды небольшого размера — 25х30 см., 14х20 см. и даже меньше. В этих «малых формах» Белянин создает такое цельное ощущение природы, такую законченность композиции, передает такое искреннее состояние души, что эти этюды, сами по себе, являются бесспорными произведениями искусства. «Тропинка в поле», «Туман», «Весенний лес» — это



запутывалось, мы шли к нему, и он охотно, терпеливо вправлял нам мозги. Это был мастер в прямом смысле этого слова, вооруженный не только традициями, но и умением. Он, один из немногих, владел тайной валёрной живописи».

Произведения Н. Я. Белянина чрезвычайно высоко ценятся как профессионалами-искусствоведами, так и любителями живописи. Его работы — в крупнейших собраниях: в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее, в музеях Калуги, Перми, Кирова, Якутска, Челябинска, Астрахани, Саратова.

Еще одно, очень важное, нужно сказать об этом художнике. Николай Белянин был не только замечательным живописцем и педагогом, оставившим ярчайший след в классическом наследии русского пейзажа, он на протяжении всей своей жизни оставался безукоризненно честным и скромнейшим человеком.

На вечере памяти Н. Я. Белянина в 1962 г. собрались его коллеги и ученики. Почти все отметили одну важную особенность творчества Белянина: в пейзажах он прежде всего стремится передать настроение, переживание человека; его работам свойственно то лирическое начало, которое было присуще Саврасову и Левитану. А искусствовед и исследователь творчества Белянина, Александр Нилович Тихомиров, вспомнил замечательную историю: «В 1929 году в Кельне проходила выставка АХРР-а, где были и работы Н. Я. Белянина.

Оказавшийся на выставке некий американский бизнесмен, очень захотел приобрести белянинский пейзаж с Волгой. Он купил работу. Через несколько месяцев он прислал Николаю Яковлевичу такое письмо: «Я деловой человек, сижу в своей конторе; я повесил там вашу картину, и когда я смотрю на природу, я больше чувствую себя человеком».

Ну, как лучше можно отблагодарить художника?

А. Ильин



# Роман с живописью. Преодоление.

*«Все женщины знают, что ритм как солнце, а мы вокруг него как планеты...»*

**Б. Гребенников**



чие перемены к лучшему. Пожалуй, новая метла меньше давит, но запах колониальных товаров определённо растерял долю привлекательности. Что-то случилось с чистотой стиля, а небо, став ближе и доступнее, утратило ясность.

**В**прочем, бессмысленно выражать в словах, какое отношение всё это имеет к искусству. Разве только то, что время, прожитое художником, впечатано в его холсты так же надёжно, как следы преодоления в складки кожи и сеточку морщин. Время есть опыт взаимодействия с реальностью и сколь надёжнее его хранит глаз и тело, если даже камни не желают молчать. Шёпот стен да не смутит новых владельцев.

Вживание в живопись Владимира Васильевича Киреева оказалось для меня непростой задачей — в ней есть что-то от быстрой походки горожанина, размеренной, спорой и выверенной годами работы ремесленника — таких уже нет, но образ остался. От нее пахнет свежесваренным на водяной

**Х**удожник, не выходя из мастерской, пишет старый буфет, сжавшийся от времени, потемневший, тихо накапливающий антикварные свойства. В углу на низком столике дремлет скуная постанка — узкая вазочка, сухие розы, чайник, какое-то неброское стекло. По-деловому, сухо, без претензий. Нужно потрудиться, чтобы натюрморт ожил, нужно прочесть чуть слышное бормотание малопригодных в реальной жизни предметов. Да, собственно, их настоящая жизнь начинается и происходит уже на холсте, крепко натянутом руками художника, на листах бумаги, уверенно заштрихованных карандашами учеников.

В сероватых, подёрнутых дымкой и пронизанных сложно организованными вибрациями холстах проглядывает неуютное московское утро, каким оно остаётся и в новые времена, несмотря на искусную селекцию фасадов, расселение центра и про-

бана казеиновым клеем и всем тем, что я успел застать, но увидел лишь неопытным глазом ребёнка, прикоснулся, но не подержал в руках, порезал палец, но не натёр мозолей.

Мне видится немислимый порядок инструментов — знакомых и почти непонятных, не имеющих названия. Они только что связывали кого-то с миром, они суть средство воздействия на материю, но от меня ускользает смысл действий. Возьми я их в руки — пространство не отзовется, я не буду знать, что с ними делать.

Между тем, их говорящая немота поражает. Так в опустевшем зале ещё стоит гул голосов, а там, где только что побывали влюблённые, пространство закручено, и силовые линии возмущены непредвиденным и непредусмотренным явлением.

Вот это сочетание порядка и чего-то, что противоречит порядку и правилу — та тема, вокруг которой движется моя мысль в диалоге с художником.

Вдохновение или работа — что на первом месте? И как правильно? Владимир Васильевич в знакомых каждому художнику разговорах об искусстве повторяет одну мысль: «право заниматься искусством надо заработать».

Художник шёл к этому праву многие годы, высвобождая отрезки времени и кусочки пространства — у работы, у необходимости.

**С**начала это было нелёгкое противостояние отцу, видевшему судьбу сына в ином ракурсе, потом ремесленное училище, где он учился на гравера, потом — Полиграфический институт, многолетняя работа в издательстве и рисование, рисование.

Надо видеть и слышать,

как он говорит об особо понравившихся работах — не своих, конечно, чужих: два скупых слова, и понимание вспыхивает, зажигает огонёк причастности к таинству.

Сдержанный скупой восторг, который не сразу и распознаешь в спокойном облике, холодноватых глазах.

Возможно, здесь сказывается многолетний опыт преподавания — иссушающий, как говорят, опустошающий художника. Но Владимиру Кирееву, как мне кажется, удалось обернуть, переиграть эту злую повседневность. Режим и ритм позволили ему освободить время для собственного творчества, вошли составной частью в таинственную механику его живописи.

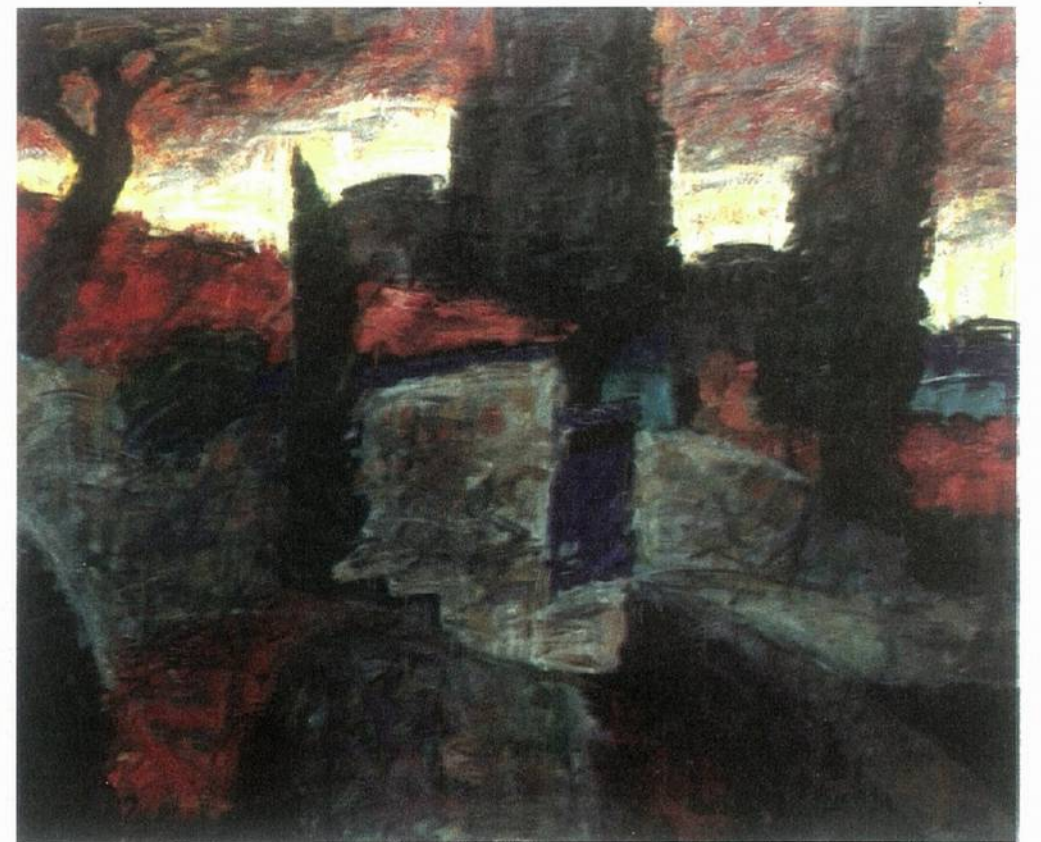
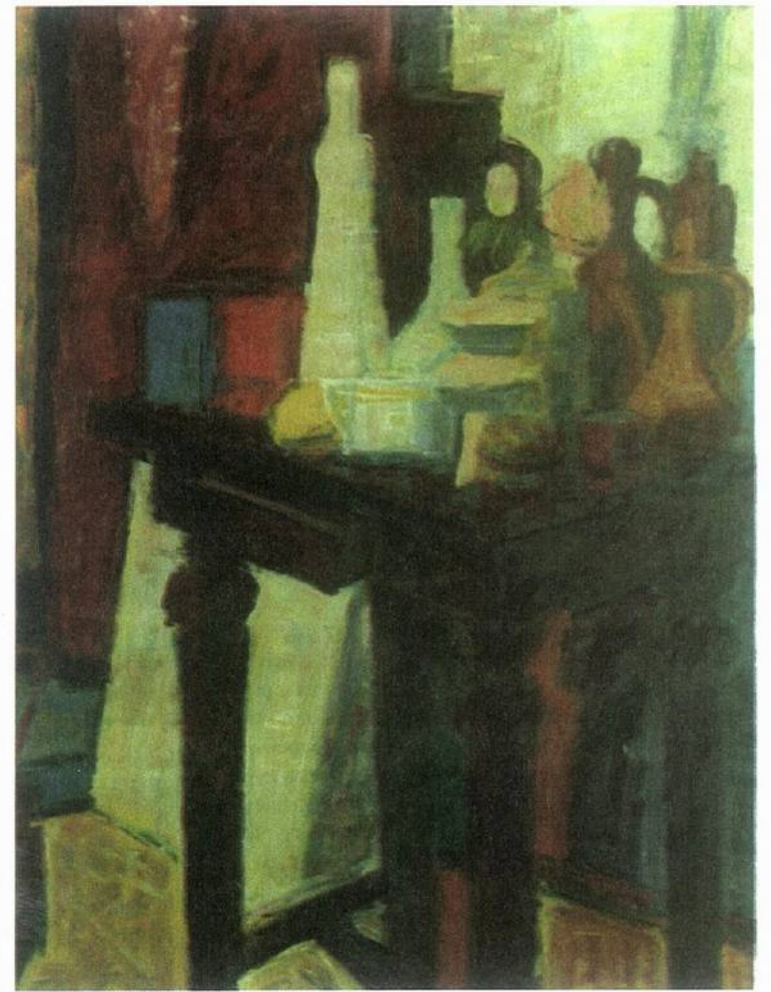
Чтобы понять эту живопись, нужно понять, что она преодолела. Лень, скуку, серость окружающего ландшафта, непонимание близких, непонимание большинства, потому что непонимание живописи это общее место в жизни художника. Но какое это имеет значение, если ты видишь

**А** ещё — самое поразительное, но понятное после сказанного — художник бежит, максимально дистанцируется от эффектов, от банальной красоты, на которую так падки люди, далёкие от искусства. И здесь он строг к себе более, чем можно ожидать. Это бегство конвертировано в школярскую сухость, почти демонстративную построенность композиций, демонстрацию языка и технических подробностей письма. То, что

понятно и оправдано в рисунке, обосновано в графическом решении, — входит в структуру его холста, дробит пятно, возмущает покой и гармонию до тех пор, пока художник не решит, что сказано и объяснено достаточно.

**В** конце концов, границы найденных художником плоскостей образуют арабеск, графическую формулу. Для композитора она могла бы стать мелодией, для поэта ритмом и рисунком аллитерации весьма выразительного четверостишия. А внимательному зрителю подскажет, что надо заново научиться смотреть, видеть и воспринимать искусство.

*Илья Трофимов*





На второй день после его похорон я позвонил по телефону художнику Игорю Кравцову. Из-за болезни он не смог сам приехать на похороны Ивана и попрощаться с ним, но он рассказал мне, что в молодые годы дружил с ним. У него осталась в памяти картина: Ваня - славянский мальчик редкой красоты и доброты, человек, всего себя отдающий любимой семье, любимому делу и не только любимым, но и слишком любимым людям, вероятно, он имел в виду художников. На протяжении приблизительно пятнадцати-двадцати лет в пятидесятые, шестидесятые и семидесятые годы цех промграфики Комбината графических искусств МОХФ РСФСР был фактически авангардом, и, как это ни странно звучит, легальным андеграундом в художественной жизни Москвы. Художественный совет цеха состоял из самых талантливых художников книги и станковой графики: А.Побединского, В.Лазурского, И.Фоминой, Теллингера, А.Зегера, С.Пожарского, Г.Кравцова, В.Вакидина, Б.Маркевича, А.Крюкова, А.Алейникова.



В 1991 году в издательстве "Художественная литература" была напечатана первая книга моих стихов "Самоподготовка". Один из экземпляров с радостью подарил я своему тридцатилетней давности другу - Ване Бахареву. В 1992 году в издательстве "Рой", расположенном в помещении издательства "Молодая гвардия", была выпущена вторая книга моих стихов - "Диалог", тираж - пятьсот экземпляров. Книгу эту, как и почти все напечатанные мной в последние годы, я также подарил замечательному Ивану Ефимовичу. У меня возникла непреодолимая потребность устроить поэтический вечер, посвященный самому важному для меня событию, а где и как это сделать, я не знал. Поделился я своими сомнениями и планами с Иваном, а он мне говорит: "А почему бы тебе не устроить в помещении нашей мастерской выставку своих рисунков и своей живописи и почему бы в день ее открытия не устроить презентацию новой книжки, свой поэтический вечер?".

И вот тут начинается для меня нечто совершенно неожиданное. Мне всегда нравились динамичные его работы. Нравилась его природная доброжелательность, но когда его назначили главным художником мастерской, для меня открылась чрезвычайно важная его особенность. В отличие от многих талантливых художников, которые уважали только своих творческих единомышленников, Иван Бахарев ценил самые неожиданные, иногда совершенно разностильные возможности и, по моему, главным при определении качества и возможности принятия новых работ для него было наличие неповторимых особенностей, связанных с личным опытом. С неповторимым менталитетом каждого из художников. Не случайно его волновали не только производственные успехи художников, но и их самые разнообразные, иногда странные цветопластические увлечения, будь то бижутерия, скульптура, абстрактные композиции, акварельные выдумки. Фотоэксперименты, темпераментные живописные традиционные и сюрреалистические книжные, станковые и монументальные произведения, будь то поп-арт, соц-арт, концептуализм, кубизм, фовизм, компьютерные коллажи - словом, притяжение жизни и искусства во всех его проявлениях. Но я совершенно отвлёкся от того, о чем начинал писать - от своей выставки 1992 года, связанной с презентацией книги "Диалог".

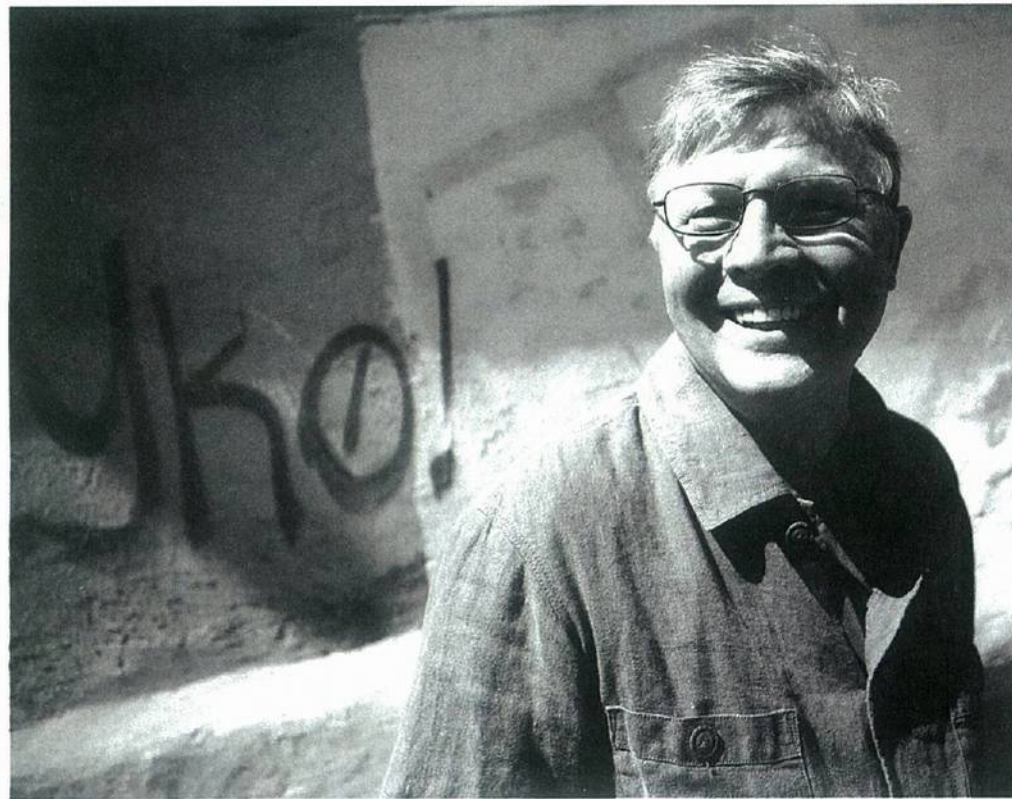
- Приноси завтра свою живопись и свои рисунки, - сказал он.  
- Сколько работ? - спросил я.  
- Сколько хочешь, окончательно решим в процессе экспозиции.

Принес я около сорока живописных и графических работ и часа два расставлял и переставлял их в двух залах мастерской промграфики, пока не возникло удовлетворение. Позвал Ивана Ефимовича, спросил, нравится ли ему то, что получилось. - Ты не возражаешь, если я кое-что поменяю местами? - спросил он меня. Делай все, что считаешь необходимым, - ответил я и стал наблюдать за тем, как он стремительно начал менять характер моей экспозиции. Какие-то работы он отложил в сторону, какие-то переносил в другой зал.

За полтора часа выставка преобразилась. Он

осуществил то, о чем я и мечтать не смел. Не отдельные дополняющие друг друга работы, а общее пластическое решение всего вместе - выставка как единое произведение искусства. Я понял, что он интуитивно и сразу угадал самый глубокий смысл всего, чего я в жизни добивался. Экспозиция как произведение искусства,

## Иван Ефимович Бахарев



как акт творчества.

На протяжении последующих шестнадцати лет, на десятках выставок, которые он организовывал, я убеждался, что так, как он понял меня, он понимал и сотни других художников самых разных жанров, направлений и концепций. Все это было талантливо и неповторимо, одно из многих удивительных качеств его личности.

В отличие от издательств и других смежных организаций художественный совет был открытым, а вокруг стола худсовета стояло обычно до тридцати и более художников, и каждый имел право голоса. Заказов было больше, чем художников, и все художники перед началом совета помогали друг другу советами, участием, материалами. Никто никому не завидовал. Коллективно отмечали праздники, все любил

лейные даты, дни рождения.

Так вот, Иван Ефимович, как талантливое дитя той романтической судьбы промграфики, спустя несколько десятилетий постарался восстановить все самое ценное, что уже начинало забываться. Изменилось государство, изменилась структура мастерской.

Иван Ефимович восстановил традиции промграфики лучших времен. По его инициативе продолжались новогодние праздничные застолья всей подсекции, не только работающих ныне художников, но и давно вышедших на пенсию ветеранов труда и войны, состарившихся мастеров, которые после выхода на пенсию наряду с промграфикой и искусством книги увлеклись живописью, прикладными искусствами, станковой графикой.

Постоянная смена экспозиций внутри мастерской, где наряду с новыми товарными знаками и фирменными комплексами присутствовали и живопись, и графические предметные и беспредметные фантазии. Демонстрировался тип художника не узкого профессионала, а универсального мыслителя.

Таких выставок, как на Кузнецком мосту, 20, Москва прежде не видела, думаю, что не только Москва. И планировал, и проектировал, и осуществлял небывалые экспозиции, и придумывал, и вырезал паспарту, и развешивал и все своими руками. Но пример заразителен. Помогать и ему, и друг другу становилось обычаем. Человек слова и действия, пунктуальный, не бросающий слов на ветер. Не случайно его выбирают председателем графической секции.

Но о самом главном я еще не сказал - это об умении все довести до конца. Логическое мышление. Организационные способности. На каком-то этапе жизни мастерской возникает у него непреодолимое желание зафиксировать все, что сделано. Это об издательской деятельности.

В государстве, где деньги становятся одним из главных факторов жизни, он, художник и по существу поэт, находит возможность издать две замечательные книги. Первая книга о фирменных знаках. Это не просто дань прошлому. Это то, что реально было сделано мастерской за пятьдесят лет и то, от чего можно оттолкнуться и пойти дальше. Это памятник всем, кто ушел из жизни. Для старшего поколения художников - подтверждение того, что жизнь не прошла даром. Для истории искусства - расширение диапазона того, что было, то есть еще одна неосвещенная страница времени. Хочу отметить, что фирменный знак имеет свою многолетнюю историю, что творчество таких современных художников, как Михаил Шварцман, Марлен Шпиндлер, Михаил Шемякин, Илья Кабаков, Виктор Умнов, Натта Коньшева и многих, многих других в большей или меньшей мере отталкивалось от идеи знака, и что все в этом плане еще впереди.

Вторая книга - книга о широком диапазоне возможностей и наглядный пример для всех секций всех союзов художников. Книга, изменяющая представление о художнике только как о живописце, графике, прикладнике, только скульпторе.

Леонид Рабицев



# Промграфика и скульптура - 2008

На выставке «Промграфика и скульптура-2008» вопросы А.Я. Стребкову, председателю Объединения «Промграфика» задавала О.В. Григорьева.



**О. Григорьева** - Экспонаты выставки, разнообразные в силу своей специфики, образовали гармоничное единство.

Как Вам это удалось?

**А. Стребков** - Было из чего выбирать. Против ожидания на приглашение поучаствовать в выставке откликнулись очень хорошие художники, много молодых...

**О.Г.** - Почему же «против ожидания»?

**А.С.** - В последнее время выставки стали малоэффективны, они не оправдывают надежд - малое количество посетителей - отсюда отсутствие продаж, перспективных заказов.

**О.Г.** - Каковы в связи с этим Ваши предложения?

**А.С.** - Нужны новые формы работы. Будем делать тематические выставки. В ближайших планах - выставка фотографии (ведь фотография стала незаменимой во многих формах нашего искусства, в рекламе). Кстати, выставки фотографии тоже могут быть тематическими. Выставка беспредметного искусства станет актуальной для многих художников.

**О.Г.** - Чем вызвано привлечение скульпторов на выставку? Вы не рассчитываете на свои собственные экспозиционные возможности?

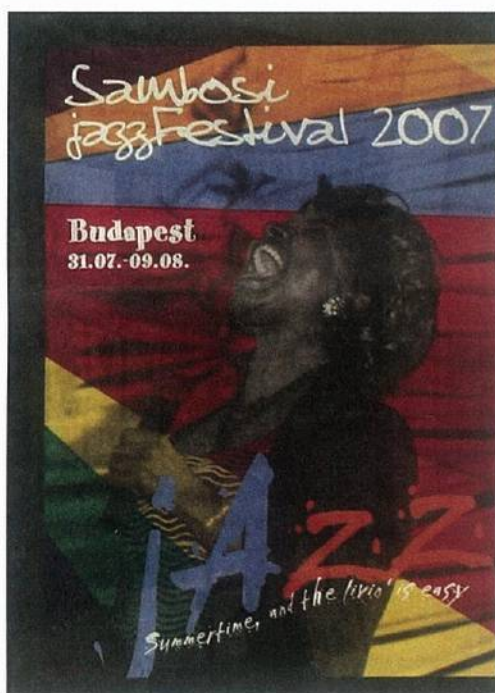
**А.С.** - Привлечение скульпторов на наши выставки стало традиционным. Так феномен искусства полнее проявит себя в выставочном пространстве. Условные формы некоторых скульптур весьма органичны в зале, на стенах которого логотипы фирм, реклама, фотографии. Реалистические произведения наших художников удачно соседствуют с реалистической скульптурой.

**О.Г.** - Живописцы на свои секционные выставки не принимают графические работы, а художники Ассоциации декоративных искусств не допускают присутствия на своих выставках произведений не в «материале».

**А.С.** - Многие художники нашего Объединения, особенно художники старшего поколения, по преимуществу занимаются станковой живописью и графикой, добились в этом значительных успехов, и это стало основным в их творчестве.

**О.Г.** - Есть ли в планах Объединения коллективное участие в общероссийских, международных выставках?

**А.С.** - Безусловно. К тому же такой опыт у нас уже есть. Художники принимали участие в международном конкурсе «Гранд - этикет», фести-



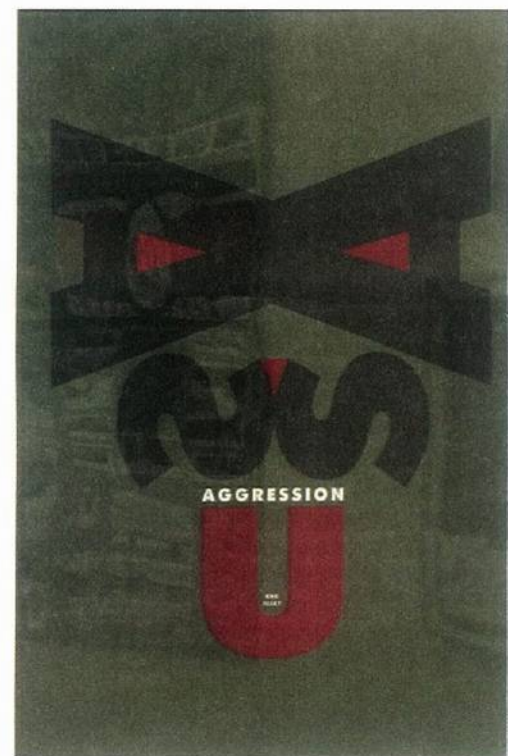
нале графики в Брно, выставках рекламы «Золотая пчела», в выставке «Этикетка - 2002» в Австрии и многих других.

**О.Г.** - Обращает на себя внимание помещенный в центральном зале грандиозный проект Владимира Юданова и Сергея Ильшева «Чукотка теперь». Здесь и реклама живого радио «Пурга», концепция и полное промграфическое сопровождение «Фестиваля Корюшки», оформление городского транспорта, самолетов, упаковки биокефира. Они не пропустили, кажется, ничего. Стены ТЭЦ представляют цветущий луг с ромашками. Что-нибудь воплощено?

**А.С.** - Воплощено почти все. Но цветущий луг на стене ТЭЦ остался на бумаге. Художники нашего объединения в силу специфики искусства, откликаясь на соцзаказ, могут проявить свои способности самым неожиданным даже для себя образом.

**О.Г.** - Экспозицию выставки открывают 40 логотипов различных фирм - работы безвременно ушедшего И.Е.Бахарева - председателя Объединения «Промграфика».

**А.С.** - Это малая их часть. Иван Ефимович создал плакат для наших выставок. Это - плакат нашей выставки, ставшей традиционной. Его работы и память о нем с нами.



## Савва Шурпин в Москве

В конце октября - начале ноября в выставочном зале на Тверской-Ямской, 20 прошла персональная выставка московского живописца Саввы Федоровича Шурпина, посвященная 70-ти летнему юбилею живописца.

Савва Шурпин родился в 1937 году в селе Мстера Владимирской области в семье художника Федора Шурпина, лауреата Сталинской премии. В 1959 году он окончил Московское художественное училище «Памяти 1905 года». В 1965 году Шурпин окончил Московский Государственный Художественный институт им. В. И. Сурикова по специальности станковая живопись, в 1971 году он вступил в Московское отделение союза художников РСФСР (МОСХ), и тогда же начал участвовать в региональных, областных и московских выставках.

В 2007 году живописец отметил юбилей - 70 лет со дня рождения, и первая персональная выставка, ретроспективный показ произведений Саввы Шурпина за 50 лет творческой деятельности, состоялась в выставочном зале Товарищества живописцев МСХ. В экспозицию вошло свыше 70 полотен.

Пейзажам художника свойственно колористическое разнообразие цветовой палитры,

точно передающее состояния Русской природы («Зимний вечер», «Осенний пейзаж», «В саду» и другие).

Любимая тема Саввы Шурпина - московские пейзажи, виды церквей и монастырей («Смоленский собор Новодевичьего монастыря», «В Москве», «На Яузе»). В разные годы художник работал над портретами, создавая пленительные образы, исполненные в традициях русского психологического портрета («Девушка с лилиями», «Таня», «Портрет дочери»).

Творчество мастера индивидуально, его реалистическая живопись крепка, что наряду с усложненным, расширенным цветовым диапазоном является характерной чертой столичной школы живописи. Савва Шурпин говорит: «Главное для художника - стремление к красоте живописи. Если схвачено с натуры хорошо, то это истинно, это на века, и лучше не сделаешь, в смысле правдивости живописи».

Работы художника хранятся в Смоленской картинной галерее, картинной галерее г. Рославль Смоленской области, других музеях и частных собраниях России и за рубежом.

Наталья Ларская.

Исторически сложилось так, что в нашей стране плакат занимает особое положение в политической и социальной рекламе.

В «доперестроечный» период была создана беспрецедентная система популяризации различных идей, в том числе таких, которые и сегодня полезны обществу. Плакат играл в этой системе самостоятельную и весьма важную роль. Разрушение механизма государственных заказов и распро-

и, во многом, предвосхищая их развитие. К сожалению, большая часть работ того времени не была опубликована из-за робости и нерешительности руководителей, ответственных за процесс печати.

«Ты» в слове «ПЛАКАТЫ» - это напоминание обо всем известном шедевре «Ты записался добровольцем?» Д. Моора, основанного в 1932 г. секцию плаката Московского Союза художников, и это призыв художников к личному и гражданскому

## «Мы делаем плакаты»

### Выставка плаката по актуальной и общественной проблематике

странения плакатов повлекло за собой тотальное исключение всех видов и жанров и замещение их во всех областях «произведениями», пропагандирующими ценности «общества потребления и бездуховности».

Московские плакатисты во времена перестройки заняли со своими произведениями активную гражданскую позицию, находясь в авангарде происходящих событий, безотлагательно и объективно освещая

участию представителей бизнеса и власти в формировании нравственно и физически здорового, всесторонне развитого, активного и гуманного общества. Отечественный плакат - мощный и действенный инструмент, с помощью которого могут эффективно решаться поставленные разнообразные задачи.

# Сложные вопросы. Дед, отец и сын:



Нерода Г.В. Памятник героям-морьякам в Североморске, 1973 г., бронза, гранит

Наследие грандиозной эпохи, покинутой без сожаления, с радостью и поспешностью, достойной, быть может, лучшего применения, — советское искусство находится сейчас в состоянии сложной многоступенчатой приладки к новым временам. И главным в этом процессе является не чрезвычайно возросший коммерческий интерес, не неотъемлемый музейный статус, но более или менее осознанное обращение к тому ценному, что не может и не должно быть брошено в небрежении. Последствия разрушения идеологических структур, оказавшихся в чём-то более прочными, чем могло показаться на первый взгляд, всё же не так существенно сказались на состоянии школы. Как в силу инерции и здорового консерватизма самого процесса обучения художественному мастерству, так и в силу довольно быстро пришедшего понимания того обстоятельства, что явления, помеченные знаками «новое», часто носят намеренно деструктивный характер.

Большинство представителей художественного сообщества России прекрасно понимает: инвестиции в псевдоинтеллектуальный капитал крайних форм современного искусства сопряжены с рисками не столько финансовыми, сколько этическими, ведут к утрате идентичности. Они глубоко противоречат ценностям, наработанным предыдущими поколениями, истокам отечественной культуры.

Вместе с тем, прошло время, и можно более спокойно и взвешенно воспринимать элементы советской монументальной пропаганды. Если, скажем, «Лениниана» или откровенно

пропагандистские монументы остаются предметом специального интереса, то изображения исторических деятелей, спорных фигур режима вполне укладываются в сферу возросшего интереса к истории Советского государства.

Критицизм, направленный на советскую идеологию практически не коснулся темы Великой Отечественной войны. Сейчас мало кого надо убеждать в том, что памятники и монументы, посвящённые событиям войны, памяти павших обладают колоссальным воспитательным значением и уникальной пластической выразительностью. Их присутствие в традиционном российском ландшафте образует «места смысла», без которых этот ландшафт уже невозможно представить.

Как бы то ни было, на первое место вышло понимание качества и эстетического уровня, как основного критерия оценки произведений недавнего прошлого. Во всяком случае, новому времени пока нечего противопоставить ни официальному советскому, ни, как это ни парадоксально, неофициальному искусству. Но, думается, конструктивный диалог ещё впереди.

Выставка «Три поколения в пластическом искусстве», проходившая в зале МСХ на Кузнецком, 20 в конце октября 2008 г., собрала работы трёх поколений скульпторов семьи Нерода. Старший представитель фамилии — Георгий Васильевич Нерода (1895-1983) — дед Юрия Юрьевича Нероды (1964 г.р.), наследника и продолжателя традиции, составившего эту интереснейшую экспозицию, — первые, самые важные уроки получил до революции, в скульптурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Его учителем был известный русский художник и скульптор Сергей Михайлович Волнухин (1859-1921), мастер импрессионистического скульптурного портрета. Его работам свойственна тонкая психологическая характеристика модели.

Достаточно взглянуть на скульптурные портреты Георгия Васильевича, чтобы понять — уроки и школа не прошли даром и в полной мере оказались реализованы в индивидуальной, сдержанной, а при необходимости — обобщённой манере и языке скульптора.

Портреты Г.В. Нероды отличает эффект присутствия, наполненность формы и великолепная передача фактуры. Скульптору удаётся достичь высокой степени реалистичности, не лишив жизни живую ткань лица портретируемого. Например, представленный на выставке бронзовый «Автопортрет» 1925 года

проникнут трепетной и в то же время естественной вибрацией.

Едва заметные следы лепки, прикосновения пальцев скульптора создали на поверхности лёгкое импрессионистическое волнение, с первого взгляда убеждающее и покоряющее зрителя. Ни фотография, ни живопись, кажется, не в состоянии выразить более ясно.

Гордостью экспозиции можно назвать гипсовую голову И.В. Сталина. Известно, что руководитель страны не позировал художникам, но чрезвычайно детализированная лепка оставляет впечатление длительного знакомства с натурой. Кажется, ещё миг — и дрогнут веки, и едва заметная улыбка, словно остановленная в крайней точке своего развития, перейдёт в улыбку более явственную, либо в одно из тех загадочных выражений этого против воли знакомого лица, о сути которых так неприятно думать. Присутствие личности Сталина здесь поразительно.

То же можно сказать и о портретах, выполненных в более обобщённой, условной манере. Особой выразительностью отличается портретная голова В.В. Куйбышева, (гипс, 1958 г.), (на выставке экспонировалась фотография). На этом примере можно проследить, каким образом эстетика модерна переплавлялась в предельно простые, рубленые формы позднего советского искусства. Однако скульптор становится на этот путь не в целях исключительно самовыражения, он, кажется, находит предельно жёсткую и ясную форму, чтобы подчеркнуть однозначность координат в неоднозначном мире становления Советского государства — жутковатом мире предов и зампредов. Во всяком случае, именно такое толкование напрашивается при взгляде на портрет Валериана Владимировича, 1-го зам. пред. СНК и СТО СССР (Совета Народных Комиссаров и Совета Труда и Обороны), одного из особо «любимых пропагандой вождей ком-

партии». Сложно предполагать, имел ли в виду скульптор какую-либо нравственную критику столь сложного и неоднозначного персонажа. Скорее всего, нет, но, следуя внутренней логике исследуемого психотипа, его антропологических особенностей, следуя той правде, о которой проговариваются черты лица и строение головы, Георгий Нерода воссоздал предельно выразительный образ. Критик и доброжелатель в равной степени найдут в нём подтверждения своим умозрительным построениям.



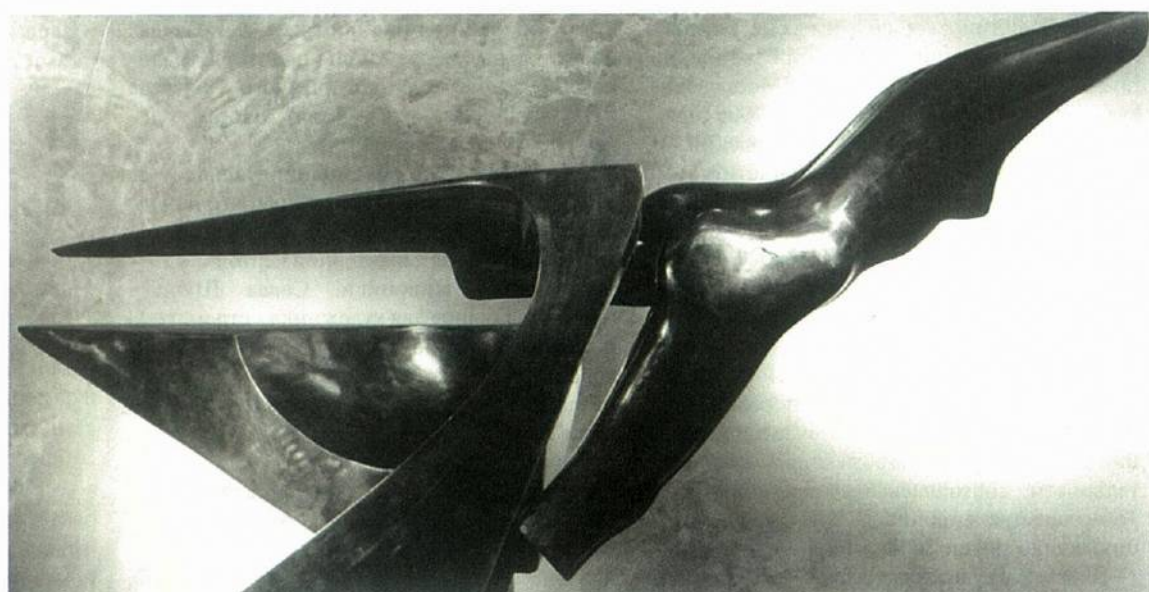
Нерода Ю.Ю.

Можно говорить о том, что в нарастающей монументализации поздней советской пластики была своя логика. Имперсонализация госзаказа становится выражением постепенной гуманизации общества; в официальное искусство проникают формальные поиски, что оставляет явный след в пространственных решениях и пластическом строе монументов.

Драматизм судьбы военных моряков, выражен могучей фигурой матроса («Памятник Героям-морьякам» в Североморске, 1973 г., бронза, гранит). Матрос держит автомат не агрессивно, но бережно и мужественно, как необходимость и роковой атрибут своего служения. Общая высота фигуры и постамента, выполненного в форме рубки подводной лодки, — 17 метров. Замечательно то, что «Памятник» не только с лёгкостью пережил все морально-этические флуктуации 90-х, но вышел из них, приобретая новые, соответствующие новому времени и но-



Нерода Ю.Ю. Культовая ваза, 1993 г., бронза



Нерода Ю.Г. Ника, 1964 г., бронза

# Три поколения скульпторов семьи Нерода.

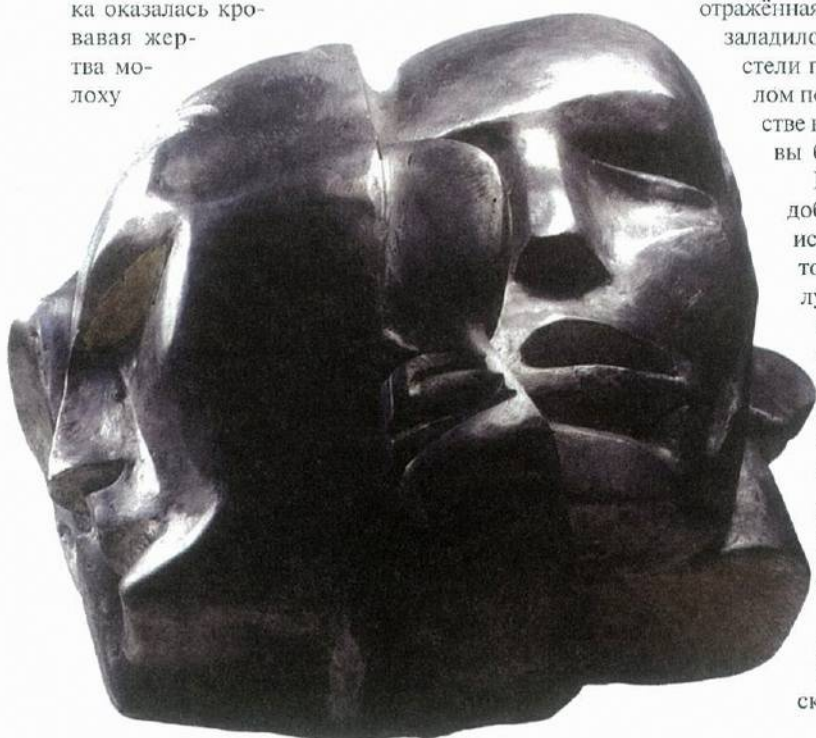


Нерода Г.В. Портрет Сталина, 30-е гг., мрамор

вым задачам государства коннотации. М енее однозначно воспринимается сейчас «Монумент победы» в Новгороде (1974 г., бронза, гранит). Архитектурно-скульптурное сооружение установлено на высоком берегу Волхова и вступает в пространственно-пластическое и стилистическое противоречие с древней архитектурой Новгородского кремля, ландшафтом, отсылающим к ранним временам русской истории.

Т. о., на основе только двух произведений Г.В. Нероды можно говорить о том, что проблематика, связанная с монументальной пластикой советского периода сохраняет интерес и актуальность.

В работах Юрия Георгиевича (1920-2006) — сына Г.В. Нероды, следует отметить возросшее гуманистическое начало. Мясорубка войны смягчила государство, слишком велика оказалась кровавая жертва молодому



Нерода Ю.Ю. Двои, алюминий

идеологии. Вслед за властью, или опережая её, художники в послевоенный период начинают искать в искусстве человеческое и человеческое.

Это видно по выбору тем, к которым обращается мастер. Его привлекают бытовые и производственные мотивы: люди за игрой, за работой, в момент общения. Не только художнику, но и государству его глазами хочется увидеть жизнь по-новому, в мирных ипостасях, началах и картинах. В том числе и через пластику начинают романтизироваться профессии лётчиков, учёных, геологов, космонавтов — и если здесь есть заказ, то он мягок и гуманен просто потому, что направлен на украшение жизни.

Теплом, молодостью и несбыточной социальной сказкой веет от фаянсовой фигурки трактористки («Трактористка», 1959 г.). Кажется, вот она — идея «свободного труда» в действительности, выстраданная, воплощённая и отражённая в искусстве. Но что-то не заладилось, пошло не так, опустили поля, заросли луга, о былом подъёме в сельском хозяйстве напоминают только остовы брошенных коровников...

Говорить о том, что подобные образы создавались исключительно на заказ, без того, чтобы искренне углубиться в тему, было бы непростительной пошлостью. Тем, наверное, и интересен российский художник, что разделяет судьбу страны — действует в логике отведённых ему места и времени. Уход и отрыв с кукишем в кармане в итоге оказывается бесплодным.

В пластике Ю.Г. Нероды как и в облике времени, появляется женское лицо — то, как символ

новой высокой доли покорительницы космоса, то, как бытовой, реальный, земной мотив. Важную роль, как вновь обрётённый и разрешённый жанр, начинает играть портрет простого человека.

На выставке можно было увидеть две головы работы Юрия Георгиевича. «Женский портрет», 1955 г., и «Подросток». Интересен выбор материала (мрамор) и трактовка образов. В случае с «Подростком» скульптор, минимизируя средства, создаёт классически чистый образ юноши, в котором, тем не менее, проступают острохарактерные черты конкретного современника, насторожённого, как бы чем-то немного напуганного, не осознавшего самого себя. «Женский портрет» показывает простое грубоватое, характерное лицо молодой женщины с крупными скулами и низким лбом. Никакой лести — только предельно острый взгляд исследователя: от всей психологии модели в наличии лишь порыв и, пожалуй, недоумение или род каприза. Тем и ценны эти работы скульптора: они сохранили живую память о живых людях 50-х гг.

Как и его отец, Ю.Г. Нерода был удостоен звания «Народный художник России».

Выставка, составленная Юрием Юрьевичем Неродой, — представителем третьего поколения семьи скульпторов — оказалась не простой для восприятия. Творческая судьба каждого — деда, отца и сына — при всём кажущемся благополучии была задета разломами и сменами веков. Вместе со страной приходилось любить и ненавидеть, верить и сомневаться. Как своеобразный печальный итог жертв идеологии коммунизма, Юрий Юрьевич в 1993 г. создаёт символическое произведение: небольшую урну, бронзовый сосуд с выступающими головами Ленина и Сталина. Вещица эта совсем невелика и в первый момент кажется чем-то не серьёзным, но в контексте выставки, в контексте творчества отца и деда производит сильное впечатление.

Речь не идёт о разрыве с прошлым. В самом этом прошлом незаметно проросли начатки нового, перед чем не в силах устоять никакая



Нерода Ю.Г. Женский торс, 1962 г., бронза, золочение  
идеология. Уже в творчестве Ю.Г. Нероды намечился поворот в сторону поиска новых форм для выражения новых, мало поддающихся языку пластики явлений жизни. Его безличные, причудливо расположенные в пространстве торсы создают чувство потери гравитации, отрыва от земли, от всей привычной реальности. В творчестве его сына — Юрия Юрьевича — на первый план выходит современность, свободное обращение с прошлым, наследием мировых эпох, русским авангардом.

Так же, как дед и отец, он не властен над временем. А оно — такое, какое есть. Со свободой, но без особых принципов, с непременными деньгами, упростились идеи, разноголосицей, политизацией и присвоением всего ценного, что случилось в прошлом.

Илья Трофимов



Нерода Ю.Г. Медаль Ференц Лист, бронза

**В** ГМИИ была показана инсталляция под названием «Ворота». В «Гараже», то есть в здании Бахметьевского автобусного парка (1926-1927, архитектор К.С. Мельников) были специально выстроены прохладные, роскошные псевдо-музейные залы для экспозиции под названием «Альтернативная история искусств». В этом же здании был установлен так называемый «Красный вагон» (1991, собственность музея в Висбадене) — по словам Кабакова, «куб советского воздуха», то есть, проще говоря, макет бытовки. Архитектурно-бытовая среда советского человека была гораздо убедительнее, на наш взгляд, воссоздана автором годом позже в инсталляции «Туалет», копия которой (оригинал находится в Генте) была установлена на территории «Винзавода». Там же была развёрнута экспозиция под названием «Жизнь мух» (1992) и отличная выставка фотографий Ю.М. Роста, которую в Москве уже показывали. Там же, в галерее Гельманов, показали инсталляцию «Игра в теннис» (1996).

«Игра в теннис» посвящена одной из бесед художника с его давним знакомым, ленинградским математиком Б.Е. Гройсом, ныне прославленным немецким философом. Её содержание было изложено фирменным аккуратным школьным почерком на досках, развешанных по стенам зала. Текст выглядел, с одной стороны, назидательным и монументальным, а с другой — хрупким и легковесным, как и положено такого рода литературным упражнениям. В нём попадались орфографические ошибки, но слава Кабакова такова, что зрители почему-то приняли их за художественный жест. Зал был оформлен в виде теннисной площадки (по-моему, к меловым записям на доске лучше подходит бильярд). Справедливости ради надо отметить, что публике, привыкшей слушать разговорное радио и читать в Интернете дневники посторонних людей, беседа Кабакова с Гройсом показалась интересной. Некоторые такие разговоры были впоследствии опубликованы в книге под названием «Диалоги (1990-1999)» (М., 1999). В ней содержатся некоторые мысли о современном искусстве, которые заслуживают того, чтобы их здесь привести: «Гройс: Люди приходят в музей современного искусства для того, чтобы «не понять», чтобы приобщиться к тайне. Это тайна действия «духа времени», которой приписывается ничем не мотивированное избрание именно этих предметов из массы им подобных. Перед этим избранием можно стоять только в немом благоговении, перебирая его свидетельства. Кабаков: ... акт концентрации внимания. Игра с вниманием и есть то, что происходит в музее... Посещения музеев могут быть интерпретированы так, что люди идут наблюдать удачные, успешные проекты. Вот они — выставки, деньги, слава и т. п. ... Гройс: К успеху приводит не то, что нужно, а то, что не вредит, не мешает. Общество, которое построено в принципе на идее конкуренции, в действительности поощряет тех, кто в этой конкуренции не участвует — именно за то, что они в ней не участвуют». К ретроспективе Кабакова это, кстати, не относится. Мы привели здесь эту фразу так, к сведению.

**Н** еподадалку, под открытым небом была выстроена инсталляция «Туалет» (1992). Инсталляция представляет собой небольшую, добротную бетонную постройку знакомой всем планировки, с буквами «М» и «Ж», вокруг которых на от-

крытии выставки клубились благоговейные звуки английской речи. Жаль, что эта спонтанная художественная акция вряд ли смогла порадовать автора объекта, который, вероятно, за долгие годы бытования «Туалета» за рубежом уже успел насладиться ею и теперь привык. Сам по себе «Туалет» страшно развеселил неунывающую охрану «Винзавода»: на открытии ребята указывали к нему путь тем посетителям, которые спрашивали их совсем не об экспонате. У некоторых других наших соотечественников эта инсталляция вызывает чувство обиды — и напрасно. Следовало бы оценить измазанные цементом, как будто бы надстроенные перегородки между сортирными дырами, свисающие с потолка окрашенные электрические лампочки, одна из которых не горит, висящие на двери и на стенах, на специально вбитых гвоздях брюки, мелкий мусор, лужицы, раз-

## “у вас кишиш”

*Ретроспектива И.И. Кабакова (1), члена МСХ с 1965 года, была открыта в ГМИИ им. Пушкина, в Центре современной культуры «Гараж», который, по компетентному утверждению журнала «Лехаим» (2), находится в Российском еврейском музее, и на «Винзаводе».*

бросанные по углам картонные коробки, нелепо расставленные на полу хрустальные вазы, а также все детали жилой комнаты, устроенной в помещении сортира по воле художника (3). Ведь теперь ось стол-сервант и диван-телевизор, тюль на окнах и ковёр с оленями над нарядно застланной кроватью являются предметами научных изысканий специалистов по пост-фольклору, которые почитают И.И. Кабакова как своего предшественника, «проницательного аналитика и эстетизатора коммунальной квартиры» (4). А какое внимание к деталям, какая поразительно цепкая память, как такое острое переживание повседневности отражены в этой работе! Заметим, что на видном месте в комнатке Кабакова лежит книга «Сергей Конёнков» из серии ЖЗЛ.

**Н** аряду с эстетикой коммунального быта Кабакова издана волновали две темы — вымышленные художники и мухи. По свидетельству В.Д. Пивоварова, при жизни в Советском Союзе Кабаков любил употреблять слово «муха» по любому поводу, подразумевая, что его смысл значительно шире общепринятого. Его «Жизнь мух» посвящена тому, что мухи владеют миром. По официальной версии, экспозиция пародирует обстановку провинциального советского музея — там, дескать, от скуки мрут даже мухи. Однако нам скорее почудилась в ней насмешка над знакомой российскому телезрителю по американским документальным фильмам манерой преподносить общеизвестные факты как откровение. Вот, например, о чём повествует аннотация к одному из экспонатов «Жизни мух»: «Муха перемещается в воздухе, делая множество зигзагообразных движений, а потом садится на место, чтобы тут же подняться и сделать то же самое». Показательно, что в уже упоминавшихся здесь «Диалогах» Кабаков сам говорит об иностранцах в представлении советского человека как о «таинственных и страшных насекомых», а, скажем, его современник Ю.В. Мамлеев в одном из своих рассказов сравнивает заграничную гостью с муравьём. Однако в общем, как известно, нечистая сила охотно превращается именно в мух.

**В** экспозиции использованы листы концептуальных альбомов, рисунки и объекты. Абсурдные тексты альбомов звучат торжественно, как оперные арии («Чья это муха? — Не знаю»), или воспроизводят отрывки бытовых разговоров («Два дня лежала рыба на столе — конечно, протухла») — этот приём дошёл до совершенства писатель В.Г. Сорокин. Стены украшают вымышленные цитаты из Паскаля, Монтезя, Бетховена, и все они посвящены мухам. В одном из залов вплотную друг к другу висят напечатанные на подслеповатой пишущей машинке отрывки из сочинений несуществующих авторов, псевдофилологические штудии Кабакова и его рецензия на свою собственную выставку вперемешку с текстами жалоб на соседней по коммунальной квартире и заключениями судебно-медицинской экспертизы о последствиях драки на ком-

мунальной кухне. Этот увлекательный текст — своими сюжетами, подозрительными совпадениями и общим ощущением мучительного, беспробудного человеческого рабства указывает на истинную роль мух в мироздании, о которой якобы всегда смутно догадывались и которая теперь, как выясняется, подтверждена учёными. Своим лихим и бесшабашным многословием эта остроумная фантазия художника весьма напоминает, кстати, сочинения Б.Е. Гройса, с той разницей, что слова последнего почему-то принято воспринимать всерьёз. А подмеченная Кабаковым связь между траекторией полёта мухи и колебаниями цен на бирже? Ведь теория о сходстве между графиком изменения биржевых цен на хлопок и береговой линией Миссисипи действительно существует, и её автор — профессор Йельского университета. Поневоле задумаешься о том, не являются ли

некоторые из живущих среди нас людей персонажами из инсталляций Кабакова.

**И** истинную — и вполне художественную — причину своего интереса к мухам Кабаков раскрывает сам: «Назойливо севшая на книжную страницу муха... мешает чтению... Любкой нарисованный... предмет окажется семантически высоко значащим, и читатель начнёт невольно искать связь между этими предметами и словом, видеть в них своеобразную иллюстрацию, заставку... Муха же в этом отношении достаточно нейтральна, она, с одной стороны, не указывает собой ни на какой особый смысл или контекст, а с другой — актуализирует лежащий рядом с ней текст с особой силой, причина которой пока остаётся скрытой». Художник не делает секрета из того, что вдохновлялся картинами старых мастеров, на которые, предположительно с целью защиты от настоящих насекомых, наносилось изображение мухи в натуральную величину. Заметим, что изображение одного и того же маленького предмета или существа в разных по сюжету рисунках — популярный приём развивающих детских игр. Кстати, изображение «Мухи комнатной» в гигантском увеличении (лапка размером с карандаш) содержится в, казалось бы, невинной «Книжке-картинке для детей...» Бертуха (1747-1822).

### “Калитниковское кладбище” Продолжение. Начало в 9 номере.

В Калитниковскую церковь меня пригласил реставратор высшей квалификации Борис Семенович Виноградов. Это был очень способный пролетарий из подмосковных барачков. Он воевал на фронте, потом учился в Московском художественном училище имени 1905 года, потом писал пейзажи в стиле Коровина и Петровичева. Цвет он хорошо чувствовал. Сначала он работал в Марфо-Мариинской обители на Ордынке в реставрационных мастерских имени Грабаря... Потом Борис Семенович попал в Исторический музей, откуда его в конце концов выгнали по статье за пьянство. Борис Семенович умел хорошо расчищать иконы, тонировать их пуантелью и всё. Дописывать старые иконы он не умел, так как не был иконописцем. Переписывать и дописывать большие реалистические масляные картины на стенах Калитниковской церкви он не мог, и вся эта работа легла на меня, а работы этой было очень много — сотни метров поврежденной живописи, чтобы вытянуть которую, надо было стать ее соавтором. В общем, это была очень хорошая школа. Борис Семенович ограничился технической работой, промывал картины, заделывал дырки и трещины.

В Калитниках я наел свое первое пузо и с тех пор стал толстым мужчиной. Работавший в храме помощником старосты бывший чекист к концу работ похлопал меня по животу и сказал: «А ты молодец, хорошее брюхо на

**В** полной мере свою страсть к мистификации Кабаков смог утолить в «Альтернативной истории искусств», представленной в его любимом жанре инсталляции в стенах недавно открытого «Гаража». Увы, посетители «Гаража» были, как нам показалось, чересчур поглощены персоной его основательницы Даши Жуковой. «Как вам Маша?» — напряжённо спрашивал один из гостей вернисажа, путая, как это свойственно мужчинам, имена. Для этого проекта Кабаков сочинил отрывки из наивных дневников и писем трёх несуществующих художников (один из которых — его двойник Илья Кабаков), написал за них «оконченные» и «неоконченные» картины, снабдил эти картины ироничными названиями («Пропущенная К. Малевичем супрема — чёрный угол») и донёс до зрителя отголоски якобы гремевших вокруг них ожесточённых искусствоведческих споров. Кабаков пародирует творчество мастеров русского авангарда и, не без некоторой зависти, высмеивает их посмертную славу, с изрядным основанием считая их своими предшественниками в деле «современного искусства». Он с наслаждением проходит по создавшим эту славу искусствоведам — упражняется в написании тяжеловесных критических аннотаций, составляет издевательские ловушки («По краю») и щедро демонстрирует своё мастерство во всех художественных стилях и приёмах — от романтизма до супрематизма и от натурного рисунка до некоего подобия диорамы.

**К** абаков представляется нам режиссёром-постановщиком статичных, но иногда весьма красноречивых и смешных спектаклей, стоит лишь всмотреться в них (и вчитаться). И если для изложения своих воспоминаний и мистификаций ему нужно соорудить вагоны, туалеты или целые здания музеев — пусть, лишь бы получалось свежо и вдохновенно. Другое дело — где же теперь зрители, которым придёт в голову вглядываться и вчитываться в тонкие культурные шуточки бывшего неофициального советского художника? Боюсь, ответ содержится в цитате из альбома Кабакова: «Их нет. Их нет. Их давно нет...».

1. И его соавтора Эмили Кабаковой.
2. Васильева Ж. Игра классиков//Лехаим, 9, 2008.
3. У кого-то эта комната вызовет сравнение с обжитой тюремной камерой, но тут мы возразим, что некоторые общественные туалеты тоже имеют обжитой вид, и атмосфера одного из таких заведений воссоздана в кинокартине Киры Муратовой «Настройщик».
4. Утехин И.В. Очерки коммунального быта. М., 2001.

Анастасия Кайнова

церковных харчах отъезд», и был он совершенно прав. Только отъездался я не на церковных харчах, а на обедах с кремлевского стола. Недалеко от кладбища был колбасный кремлевский цех, и остатки кремлевских языковых колбас, ветчин, копчений продавали в «низке» в магазинчике, куда шли отходы. Стоял этот магазинчик на отшибе и в нем наряду с деликатесами продавали очень хорошие армянские вина «Айгешат» и «Аревшат», я до сих пор их помню. И вот я закупал немерено этих закусок и вина и после работы устраивал по ночам на больших покрытых старыми потертыми клеенками столах, которые используются верующими для складывания поминальных харчей на родительские субботы, Лукулловы трапезы. Уже тогда я пристраивался спать на лесах на вонючих пролетарских ватниках, где мне было вполне уютно, и понял, что кроме одичалых русских храмов для меня нет другой земли. Помогать мне приезжали мои тогдашние приятели, ныне покойный Юра Титов, заезжал и ныне покойный Саша Харитонов, и поэт Евгений Головин, и его друзья-мистики, и Мамлеев с его маразматическими последователями. И все очень хорошо доброту закусывали и выпивали разбавленное кипятком армянское вино. Из приезжавших мне реально помогали двое — Юра Титов, пристраившийся с тех пор к церковным работам, и один тихий-тихий мамлеевский человек с Южинского переулка.

Алексей Смирнов

продолжение в следующем номере

### Читайте в следующем номере:

1. "Пушкиниана" Николая Кузьмина.
2. "Ничто не проходит". Мир Фаворских.
3. "Кто старое помнит..." Евгений Казарянец о событиях вокруг выставки "30-летия" МСХа.
4. Дмитрий Васильевич Нечитайло. Во власти родного пейзажа.
5. "Школа мастерства". О выставке графики А.А. Пластова в Строгановке.