



## Содержание

Предисловие . . . . .	7
Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры . . . . .	11
История искусства эпохи энергетизма. Иоффе/Эйзенштейн . . . . .	32
Магия горизонта. Искусство Ленинграда—Санкт-Петербурга 1950–1980-х годов . . . . .	43
Ленинградская метафизика и эхо экспрессионизма во второй половине XX века . . . . .	53
Краткий очерк истории нонконформизма в Ленинграде . . . . .	65
Орден непродávающихся живописцев и ленинградский экспрессионизм . . . . .	80
О Константине Симуне . . . . .	114
О Евгении Михнове-Войтенко . . . . .	118
Полвека живописи Соломона Россина . . . . .	123
Владлен Гаврильчик . . . . .	137
«Новые художники» . . . . .	141
10 жизней Тимура Новикова . . . . .	195
Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм . . . . .	228

Паданец великой русской литературы . . . . .	270
Качество жизни . . . . .	276
О перформансе ФНО . . . . .	290
Структура памяти. Тезисы . . . . .	298
Сокуров. Молчание . . . . .	303
О выставке «Повод к миру» в Музее стрит-арта . . . . .	312
Две пятерки галереи Anna Nova . . . . .	316
Внутреннее кино Владимира Шинкарева . . . . .	344
Максим Свищев. Краденое солнце . . . . .	346
Рабочий поселок. Детали. 2021 . . . . .	349
Владимир Шинкарев. Одно и то же . . . . .	353
Гений Котельникова . . . . .	355

# Предисловие

Словосочетание «современное искусство» в Петербурге исторически связано с известным событием 1903 года: тогда на Большой Морской стараниями местного общества «Мир искусства» и московских меценатов князя Сергея Щербатова и Владимира фон Мекка открылся под таким названием интерьерный салон. Его образцовые комнаты были созданы знаменитыми российскими художниками Константином Коровиным, Александром Головиным, Львом Бакстом, Александром Бенуа и Евгением Лансере, а в экспозиционном зале устроены были выставки Константина Сомова и Николая Рериха. Предприятие не окупилось, однако в Петербурге — Петрограде — Ленинграде и снова Петербурге идея современного искусства проявила себя навсегда связанной с идеей жизнетворчества или жизнестроения. Причем здесь не только развивался практический промышленный дизайн, но и бесконечно укоренялось понимание того, что преобразование жизни зависит не от массового производства, а от интеллектуальной, духовной и телесной практики — непрерывного творческого «оформления себя», если воспользоваться термином Мишеля Фуко.

Предлагаемый вниманию читателей сборник статей, написанных в течение последней четверти века, несмотря на пафосное название, не стремится охватить всю историю современного искусства Петербурга от авангарда до начала третьего тысячелетия, однако же он достаточно полно представляет творчество художников-мыслителей, «оформивших» не только себя, но и характер петербургско-ленинградской художественной традиции.

В исследованиях современного российского искусства обычно принято в произведениях художников-интеллектуалов, которые в истории культуры создают определенные направления, группы, сообщества, находить концептуализм — критику и деконструкцию художественного языка. Совсем не это заботило творцов Петербурга и Ленинграда в XX веке. В искусстве они знали особый род энергии, аккумуляторы которой — визуальные образы, пластические системы, усиливающие энергию жизни, преображающие мир, сообщая ему смысл.

Ось данной книги прочерчена через события искусства, которые взаимосвязаны общей задачей поисков и транспортировки в будущее творческих энергоносителей. Что и позволяет в таком собрании текстов, написанных большей частью по поводу разных выставок 2000–2010-х годов, сформировать определенную структуру и установить динамику исторического развития.

Вопрос разведки и правильного использования энергии творчества в Петербурге изначально понимали в аспекте экологии культуры и жизни. Органическая концепция русского авангарда, созданная Михаилом Матюшиным, Еленой Гуро, Павлом Филоновым, фокусировалась на универсальной экологии Вселенной, и физической, и духовной. «Расширенное смотрение» Матюшина связывало пространства физической и духовной жизни воедино и представляло именно эту связь залогом победы над энтропией. Практика петербургского-петроградского авангарда способствовала тому, что в Ленинграде конца 1920-х появляется уникальная всемирная история искусства, написанная Иеремией Исаевичем Иоффе на основе принципа энергетизма. В 1930-е годы материалистическое понимание творческой силы корректирует Даниил Хармс, формулируя динамику трансфинитного и цисфинитного — в другой системе координат ее можно было бы

назвать динамикой символического и реального — и образ прямой, которая ломается во всех своих точках, образуя кривую и круг — символы свободной личной духовной жизни, ускользающей от навязанных идеологических и социальных ограничений. Полувековая история ленинградского нонконформизма, начатая во второй половине 1940-х Орденом непродávающихся (нищенствующих) живописцев, в живописи экспрессионизма, и фигуративного и абстрактного, аккумулирует силу независимых творческих личностей — «человеческой свечности» (Евгений Михнов). В Ленинграде 1940–1970-х именно «эстетическое инакомыслие» (Татьяна Никольская) делает искусство энергостанцией модернизма, а не отложением советской энтропии.

Вступительная часть книги состоит из статей, посвященных этим основным аспектам петербургской культуры. Наряду со статьями о ее концепциях и направлениях в книге далее собраны тексты о творчестве основных создателей современного искусства Ленинграда, современного не в советском, а в общемировом смысле: Константина Симуна, Евгения Михнова, Александра Арефьева, Тимура Новикова.

Во второй половине 1980-х Тимур Новиков в названии своих панно «Горизонты» закрепляет образ универсальной, футуристической, влекущей вперед цели, которая, когда канонические ценности европейской культуры испытывают проверку на прочность, помогает сохранить в них гармонию, совершив «перекомпозицию». В 1990-е он создает Новую Академию Изыщных Искусств в поисках выхода из дурной бесконечности постмодернистского релятивизма, осмысляя постмодерн как консервативную революцию ради нового обретения целостности у истоков бытия. В эти годы Ленинград возвращает себе историческое имя, обращается к проблеме своей европейской

самоидентификации, становясь одновременно центром новейшего электронного искусства. В 2010-е проблему подключения силовых полей авангарда к сетям новейшей компьютерной цивилизации исследует Максим Свищев. И Владимир Шинкарев, постоянный смотритель петербургского мифа, с конца 1970-х неуклонно фиксирует то, как физическая энергия города, его атмосфера, преобразуется в мощь вечности, которую мы знаем благодаря удивительной способности подлинных произведений искусства со временем не ослабляться, а, наоборот, усиливаться, приумножать время.

Кроме этого сквозного сюжета о стратегии петербургского современного искусства пересоздавать в каждом новом историческом моменте космос, а не тратить силы на критику хаоса, книга представляет и локальные сюжеты, возникшие в актуальной художественной практике Петербурга 1990-х, которые в настоящее время осознаются в качестве магистральных: например, формирование медийной постправды, постмодернистского образа художника-коллекционера, развитие стрит-арта или создание квин-культуры в поисках идеального сообщества.

Искусство Петербурга, основанное на визуальном образе (в таком городе по-другому и не могло быть), именно теперь, когда вся мировая культура оказалась визуальной по преимуществу, раскрывает свои исторические резервы. Петербургский опыт не оценим и потому, что еще в 1990-е эталонное актуальное искусство представлялось сугубо текстоцентричным, что вызвало кризис образности. Смыслы и ценности визуальных образов нуждаются в селекции.

Завершаю короткое вступление благодарностью всем художникам, коллекционерам, музеям, галереям, институтам и издателям, которые стали причиной появления этой книги.

# Органическая концепция русского авангарда. Некоторые примеры<sup>1</sup>

Органическая концепция русского авангарда зародилась в 1910-е годы и в 1912-м стала асимметричным ответом на вызов кубизма. В этом году в статье «Канон и закон» Павел Филонов противопоставил механическим и геометрическим основаниям кубизма и кубофутуризма закон «органического развития формы». Как указывал Е. Ф. Ковтун, идеи Филонова развивались под воздействием общения с Михаилом Матюшиным, его первым критиком и идеологом первой группировки петербургских авангардистов «Союз молодежи»<sup>2</sup>. Матюшин в сотворчестве с Еленой Гуро понимал искусство как функцию одухотворенной природы. В будущем, к которому стремились Матюшин и Гуро, развитие искусства и общества должно было гармонично совершаться на основе воплощения природных

<sup>1</sup> Статья написана для сборника в честь 90-летия Н. Н. Калитиной в 2015 году, впервые опубликована: Перекресток искусств Россия—Запад / Под ред. Е. В. Ключиной. СПб., 2016. Т. 25. С. 142–152. (Серия: Труды Исторического факультета СПбГУ.)

<sup>2</sup> Ковтун Е. Ф. Филонов и Матюшин // Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика: Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л., 1988. С. 36. Как известно, по инициативе Матюшина и Елены Гуро был сделан и опубликован в 1913 году перевод книги А. Глеза и Ж. Меценже «О кубизме». Матюшин думал, что кубисты показывают скрытую за внешним обликом сущность основных форм, и видел в кубизме первую фазу постижения пути к «четвертому измерению», или к изначальному миру вечных энергий. Его собственная система, основанная на исследовании свободных цветовых сочетаний, мыслилась как главный этап этого пути, превосходящий импрессионизм и кубизм.



размерностей. Поиск этих законов начал осуществляться отделением по исследованию Органической культуры ГИНХУКа, которое действовало в 1923–1926 годах под руководством Матюшина. А. В. Повелихина так определяет смысл этого эксперимента:

Система «Зорвед. Расширенное зрение», поставленная сознательно Матюшиным как центральная проблема творчества, приводила к созданию своеобразной пластической формы на живописной плоскости, в которой каждый предмет, каждая часть и прежде всего пространство — среда взаимодействуют. Задача — в видимом мире — в реальности увидеть величие, глубину и красоту форм единого порядка, пронизывающего всю Природу, весь Космос без художественной фантазии индивидуализма<sup>1</sup>.

Круг художников и поэтов, исходивших из «органики», не ограничивается Филоновым, Матюшиным и Гуро, семьей Эндеров, Павлом Мансуровым, Павлом Кондратьевым и Владимиром Стерлиговым. Не менее «органическими» были и законы истории по Хлебникову, основанные на метабиозе, и мечты Малевича, эпически стремившегося обернуться лентами цветной поверхности земли, и «Летатлин»-птеродактиль. Можно сказать, что авангардное сообщество Петербурга–Петрограда–Ленинграда в 1910–1930-е годы в той или иной степени было увлечено образом органики. «Органическая концепция», объединяющая биологическое и историческое время, социум и природу предвосхищает теорию ноосферы Владимира Вернадского.

<sup>1</sup> Повелихина А. В. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии природы // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Под ред. А. Повелихиной. М., 2000. С. 49. Наиболее подробное аналитическое изложение взглядов Матюшина см. в: Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008.

Универсализм не противоречил тому, что «расширенное зрение», зрение-ведение близкий Матюшину заумник Александр Туфанов назвал географически конкретно, сводя его к точке на карте, — ощущением Сестрорецка. Исток органической общности был одновременно стилевым и территориальным, земельным: как изобразительное искусство, так и литература круга Матюшина, прежде всего, произведения Елены Гуро были созданы на границе авангарда с северным модерном и символизмом. Стиль возвращает свою декоративность к истоку и одновременно расширяется в конструкцию мироздания, в очертания бухты и линии горизонта, прочерченных самим Финским заливом и лесистыми грядами Карельского перешейка.

Мест «расширенного зрения», то есть абсолютных обзора и кругозора, когда видишь затылком, когда мир, кажется, воспринимает все наше существо, а не только глаза, в окрестностях Петербурга действительно много, и одно из самых замечательных было создано во второй половине 1940-х в Воейково астрономом и геофизиком Николаем Николаевичем Калитиным, отцом Нины Николаевны Калитиной<sup>1</sup>. Это ротонда Павильона актинометрии, стоящая на холме над необозримыми просторами ингерманландских лесов. До 1941 года геофизическая обсерватория Калитина располагалась в Павловске, где находится рукотворный равнинный пейзаж расширенного зрения — Новая Сильвия, парк-кругосветка, задуманный и воплощенный Пьетро Гонзага. Калитин, конечно же, выбирал места для своих Дворцов Солнца, исходя из требований науки (он изучал солнечную и земную радиацию, распространение света в пространстве, воздействие радиации на растения),

<sup>1</sup> Николай Николаевич Калитин (1884–1949) — российский и советский ученый-геофизик, создатель актинометрии, в последние годы жизни работал в Главной геофизической обсерватории в Сельцах, ныне — Воейково. Нина Николаевна Калитина (1926–2018) — историк искусства, специалист по истории французского искусства XIX–XX веков.

однако эти превосходно подходящие для метеорологии ландшафты неслучайно оказывались столь же идеальными землями «расширенного смотрения».

Пути Матюшина и Калитина никогда не пересекались, хотя они и жили в одном городе и в одно время. Но записи Матюшина 1910–1930-х годов позволяют говорить о том, что его интересы были, несомненно, близки научной проблематике трудов Калитина. Матюшин, музыкант и художник, осознавал и стремился представить универсальную волновую картину мироздания, обладающую парадоксальной силой быть изменчивой и вселенской, сочетать динамику и единство.

В рукописи Матюшина 1932–1934 годов «Творческий путь художника» читаем:

Глаз видит и чувствует солнце, как полушарие. Вообразил ли кто-нибудь Солнце и с другой стороны? Жутко подумать, что оно и в другую сторону светит и посылает лучи. Голова кружится, точно идешь по узенькой дорожке над пропастью.

А если мы станем разбираться в том, что такое объем, то убедимся, что почти всякий объем состоит из плоскостей, наполненных более или менее плотной массой.

Что такое объем дома, как не шесть плоскостей крыши, стен, пола, отделяющих внутреннее пространство от воздуха и земли.

Если представить себе, как случай объема, дерево, то при новом понимании объема, в своем росте оно покажет победу над плоскостью, вечную борьбу с законом тяжести. Колоссальную энергию роста и движения в развитии и постоянный неуклонный возврат к той же плоскости, при ослаблении напряжения. Из плоскости как бы возникает пружина объема, достигает предела напряжения и исчезает в той же плоскости, дающей дивную силу и жизнь всему.

Но есть ли эта удивительная плоскость — периферия Земли, в то же время и самый совершенный объем?

Земля ничем не ограничена ниоткуда, свободно несется ни на чем не держась, как громадное тело чувствительно меняется, она на ходу как бы покачивается, сплюснутая слегка у полюсов. Ее океанские приливы и отливы идут зыбью по всей громадной поверхности. Ее чудовищные горы медленно движутся, то вырастая, то распадаясь. О ее центре мы пока не имеем никакого представления, но вся ее жизнь на поверхности доказывает, что она самый живой и совершенный механизм. Ее форма шара свободна в воздушном пространстве. Все это заставляет думать, что понятие объема начинается от нее.

...Когда Земля поворачивается на восток, уходит от Солнца, происходит чудо прохождения большого объема через малый. Солнце как бы садится в центр Земли и медленно в него погружается.

Земля и Солнце только точки (семена), творящие от своих видимых центров свое настоящее тело в бесконечно великое пространство вокруг.

При прохождении тела Солнца через тело Земли, оно не скользит по Земле лучами, а касается и проходит плотным и пронизывающим телом.

Видимое небо не пустое пространство, а самое живое тело мира, плотности которого мы только не чувствуем. Земная орбита — не след движения тела, а самое тело (костяк) Земли<sup>1</sup>.

Идеи Матюшина развивает в своих дневниках его ученик Борис Эндер. В феврале 1929 года он записывает следующее:

В моей живописи меня интересует движение в природе, но не то движение, которое дает внешние эффекты, как ветер и бег, а волновое движение, скрытое, но которого не минует никакая жизнь. Движение в природе выявляется как ритм в искусстве.

<sup>1</sup> Матюшин М. Об относительности наших пространственных наблюдений // Органика... С. 20, 22.